



Berta Susana Rola Monteiro Teixeira

A COLABORAÇÃO EM TEATRO  
ensaiando “com” a sociologia

2012



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Berta Susana Rola Monteiro Teixeira

A COLABORAÇÃO EM TEATRO  
ensaiando “com” a sociologia

Dissertação de Doutoramento em Sociologia, na área de especialização em Sociologia da Cultura, Conhecimento e Comunicação, apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, sob orientação do Professor Doutor João Arriscado Nunes.

2012

**Resumo:**

Nesta tese 'com' e 'para' a sociologia, procurei, dar atenção às relações entre a criação teatral e a produção de sentido/conhecimento e como essas relações podem potenciar a reconfiguração da articulação entre regulação e emancipação individual/social. Dando conta de certas práticas de mobilização individual/colectiva procuro encontrar nexus e repensar termos como 'encenador', 'cidadão' e o sujeito 'conhecedor'. Resgatando a onte da gnose faço a proposta da revalidação do 'sentir', nomeadamente, sociológico.

**Palavras-Chave:**

Teatro, Colaboração, Emancipação, Epistemologia

**Abstract:**

In this thesis, which is a contribution "with" and "for" sociology, I intended to shed light on the relations between theatre creation and the production of sense/knowledge as well as on how those relations can boost the reconfiguration of the articulation between regulation and social/individual emancipation. Taking into account specific individual/collective mobilisation practices I aim to find a nexus and rethink concepts such as "director", "citizen", and the "knowledgeable" subject. Rescuing the ontology of the gnosis, I propose the revalidation of "feeling", namely, the sociological one.

**Key-words:** Theatre, Collaboration, Emancipation, Epistemology

Mamã, papá, bisa e Victor. Às tias kotas Joaquina, Maria e Leopoldina. Zara, Giló, Duque, o cágado e os dois papagaios. Aos (impagáveis) amigo/as, conhecido/as e pessoas boas. Aos (des)Amores. Às famílias de sangue e de adopção. Aos que (me) morreram e aos que estão por conceber. Ao corpo que encontrar em mim terreno fértil à (pro)criação. À Cia dos Atores. Ao Instituto de Investigação Interdisciplinar. Ao Centro de Estudos Sociais. À Universidade de Coimbra e de São Paulo. Ao meu orientador Professor João Arriscado Nunes

**... faço-vos uma vénia enquanto caio pelo ar!**



'sem' a minha bisa e 'para' ela

'contigo' minha mãe e 'por' ti

'em' mim

3

**ROLAS**

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
-------------------------	---

<b>PRÁTICAS</b> .....	7
-----------------------	---

## CONSTELAÇÕES A NORTE

<b>Primeira PRÁTICA – Trajectórias</b> .....	13
--	----

<b>Segunda PRÁTICA – A «in(ve)stigação»</b> .....	39
---	----

Tema geral: A criação nas artes performativas de ênfase teatral .....	44
---	----

Objecto-de-estudo: O processo criativo nas artes performativas (Teatro)....	45
---	----

Objectivos Gerais .....	46
-------------------------	----

Dos Objectivos Gerais aos Objectivos Específicos .....	47
--	----

A estratégia metodológica .....	52
---------------------------------	----

Relevância e Justificação da Investigação .....	55
---	----

A (an)Tese e a sua Problemática .....	62
---------------------------------------	----

<b>Terceira PRÁTICA – Configurações</b> .....	69
---	----

Procedimentos e Instrumentos Metodológicos .....	69
--	----

A distinção entre Saber e Conhecer e a fixação/arquivo da experiência no Caderno de Práticas «à berta» e no Reservatório do Esquecimento .....	71
--	----

<b>Quarta PRÁTICA – «APrOpRIaçõeS» Conceptuais e Epistemológicas</b> .....	93
--	----

Uma Tese ‘com’ a Sociologia: Os Interferentes e os (trans)Referentes .....	93
--	----

O Resgate da Epistemologia ‘com’ João Arriscado Nunes .....	93
---	----

Um Pensamento Pós-Abissal ‘com’ a Sociologia das Ausências e das Emergências de Boaventura de Sousa Santos .....	103
--	-----

A Criatividade, o Processo Criativo e a Linguagem Cénica .....	123
--	-----

A Criatividade .....	123
----------------------	-----

O Processo Criativo .....	125
A Linguagem Cénica .....	129
Do Processo Colaborativo às Dramaturgias Interferentes .....	135
O Processo Colaborativo .....	135
Dramaturgias Interferentes .....	136
Outras Configurações: Conceptuais e Epistemológicas .....	139
A «maniFESTAção» da emoção como ‘razão’: Da «raizão» à «emoção» .	139
<b>Quinta PRÁTICA</b> – O «Meus» (im)Possível .....	159
Entre Saber e Conhecer o Teatro Contemporâneo Português: Alertas para tão descuido gracioso .....	159
<b>Sexta PRÁTICA</b> - «Ó da Arte»: para uma constelação de espaços-tempos porosos de criação .....	175
<b>Sétima PRÁTICA</b> – Outros (im)Possíveis: Materializando os Testemunhos a Múltiplos Espaços-Tempos .....	195
Parede de Segredos, uma Peça-Instalação de Poesia .....	199
Reconfigurar a Humanidade: das poéticas (tortas) de corpos outros .....	211
Do Teatro lá da Quinta .....	221
<b>CONSTELAÇÕES A SUL</b>	
<b>Oitava PRÁTICA</b> – ...da arte de ‘torna viagem’ .....	237
... da Arte de Ir e Voltar ou de (bem/mal) Dar e Reaver .....	237
<b>Nona PRÁTICA</b> - O «Nossos» (im)Possível .....	251
Talvez Devassa .....	255

<b>(trans)VERSÕES</b> .....	303
<b>(trans)VERSÃO 1</b> – Manifestações Estético-Expressivas: Novas Competências Emancipatórias? .....	305
<b>(trans)VERSÃO 2</b> – ... pelo Jogo dos (im)Possíveis... .....	299
O corpo não-padrão e a construção de uma poética própria. A reconfiguração do aparelho perceptivo do espectador e o reposicionamento do cidadão..	315
<b>(trans)VERSÃO 3</b> – ... ainda o «Meus» (im)Possível... .....	329
Aprendizagem ‘com’ o (meu) Sul: A contribuição de certos agentes culturais angolanos para a sua emancipação social .....	329
<b>(trans)VERSÃO 4</b> - (...) .....	375
‘ainda’ teatro nas «si dades» .....	375
A cena contemporânea fora dos edifícios teatrais: entre o visível e o não visível na paisagem urbana. Dramaturgias urbanas: o corpo, a cidade e o espaço. ....	378
Da «(in)visibilidade» da cena contemporânea na cidade de Benguela partindo do exemplo do dispositivo de troca m.a.r.e.s. (múltiplos agentes residentes em sustentabilidade) .....	385
Onde ficam os corpos de Angola nesta minha triangulação entre Portugal-Angola-Brasil? .....	394
<b>(trans)VERSÃO 5</b> - Topografias Errantes do Voltar Além .....	403
<b>(trans)VERSÃO 6</b> – Construindo um Sentir Sociológico ‘com’ o Teatro e outros Saberes .....	423
Acto Epistemológico: Mudar a Mudança pelo corpo Médiu e pela nova metáfora da Sinestesia num procedimento de alerta «guerraz» .....	423

O 'ainda' teatro .....	429
<b>(trans)VERSÃO 7</b> – ... com o resto do corpo... ..	433
<b>(trans)VERSÃO 8</b> – Vénias lhe sejam feitas! .....	463
A reinvenção dos jeitos de transformar pelos SABEReseARTES como Investigação enquanto Criação nas Instituições de Sociedades de Conhecimento Contemporâneas .....	463
<b>(trans)VERSÃO 9</b> – Sistematização de Problemáticas .....	475
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	491

# INTRODUÇÃO

Investigar ‘com’ a sociologia e ‘com’ os objectos de estudo é alargar o espectro daquilo que esta área disciplinar pode aceitar como objecto, como sujeito, como modalidade e como resultado de estudo. Neste procedimento ‘com’, desejo provocando a emergência insurgente de um ‘para’ a sociologia.

É histórica a reivindicação (implícita ou explícita), por parte de certos ‘criadores’, das Artes enquanto motor de justeza-beleza e de emancipação social. Nesta tendência são incrementadas estratégias e concebidos produtos de acção, articulados (ou não) com estruturas institucionais/governamentais, que, estipulando a cultura como factor de desenvolvimento económico e de progresso civilizacional, põem em cena - destacando - agentes com competências específicas no campo da criação artística (formação, intermediação, produção e divulgação, concepção e materialização culturais). O Teatro (entre outras manifestações estético-expressivas), nas suas transmutações e transversões (de forma e de conteúdo) conjunturais, mantém-se presente e activo nessa reivindicação.

A estonteante diversidade e a abrupta intensidade dos fluxos de (in)formação, de indivíduos, produtos e capitais, tem favorecido um frenético ritmo de transformação social, quase hiper-activo, resultando amiúde em gestos ‘inacabados’ cujos múltiplos efeitos se tornam particularmente visíveis nas manifestações sócio-culturais, sobretudo as de índole estético-expressiva. As



(novas) tecnologias, a transdisciplinaridade e a transversalidade vem fomentando tanto esse fluxo, como a natureza híbrida dele e dos seus produtos/artefactos. É na intersecção desses fluxos e de certas áreas (também disciplinares), nomeadamente nas suas interferências e interrupções, que esta diligência 'com' a sociologia se situa.

A afectação metodológica principal desta investigação convocou o prévio envolvimento existente do sujeito-investigador em criações teatrais com o intento de compreender o processo criativo, nomeadamente, o de constituição colaborativa, enquanto exemplo de dinâmica de uma possível regulação comunitária e de emancipação social, ainda que partindo do individual, porém, articuladamente. O objectivo é experimentar.

Entre a Experiência e a Expectativa: A Experiência corresponde às PRÁTICAS, secção neste objecto-tese 'com' a sociologia, onde apresento os campos de acção, reconfigurando o projecto de investigação inicial, o caderno de campos e as notas de esquecimento, entre outros materiais reunidos noutros suportes. Nelas dou conta dos projectos, das inquietações, das trajectórias, das actividades teatrais, bem como dos procedimentos e instrumentos (conceptuais, metodológicos, entre outros) adoptados e adaptados para a formatação deste objecto-tese 'com' a sociologia. As suas passagens funcionam como relatos. Tais testemunhos pretendem ser expositivos, descritivos e sistematizadores, ainda que ensejando algumas das interrogações que recuperarei nas (trans)VERSÕES. Estas, sim, são as Expectativas formuladas em jeito de pensamento, tão mais crítico quanto

mais ecológico (no sentido de Boaventura de Sousa Santos em que se tenta uma prática de agregação da diversidade pela promoção de interacções sustentáveis entre entidades parciais e heterogéneas (2006: 98). As tentativas de resposta são novas aporias...

Perante estas considerações identifico, então, três alavancas que se assumiram vitais durante os processos de criação em teatro e de elaboração ulterior desta narrativa da fiabilidade que deveria ser um objecto-tese 'com' a sociologia, na sua formulação escrita:

Uma, remete para o próprio espaço-tempo-nexo da actividade teatral: onde, como e quem cria em teatro?

Outra, alerta para as possíveis (re)configurações do saber-poder em poder-dizer o saber/fazer em porosidade e (trans)versão;

E uma ulterior, reorienta o meu posicionamento na geometria da produção de conhecimentos e de suas políticas-instituições.

Estes não são, entenda-se, recortes fortaleza, prescritivos e estanques, eles funcionam em várias constelações interferentes. As suas irradiações e irrupções difractivas provocam e alimentam a intersecção das suas realidades já de si compósitas, por ventura, fantásticas.

Este objecto-tese 'com' a sociologia está formalmente organizado em nove PRÁTICAS e 9 (trans)VERSÕES que aconteceram em constelações a meu Norte e Sul. Nove e nove = 18, um + 8 dá nove... Uma tautologia, uma hibridação gráfica? Gosto de acreditar que se trata de uma escrita simbólica de um texto 'guloso', como se diz no teatro quando nos referimos ao roubo, à apropriação e à reutilização de outros textos.

Na Primeira PRÁTICA mapeio as trajectórias, do sujeito de e em estudo, não como precursos pré-determinados, mas como caminhos que se palmilharam caminhando. Na Segunda PRÁTICA apresento a investigação, o seu tema, o objecto, os seus objectivos (gerais e específicos) e a sua estratégia metodológica de modo a justificar a relevância de uma investigação com características interdisciplinares, ou seja, cruzando o Teatro e a Sociologia. É igualmente aflorada a problemática que uma tal interferência pode produzir. Pela Terceira PRÁTICA procedo a configurações, tão mais simbólicas quanto transgressivas, as quais pretendem materializar graficamente parte do que procuro sustentar. Com a Quarta PRÁTICA faço apropriações conceptuais e epistemológicas, dando-me conta das aporias em que me encontro no que diz respeito a questões disciplinares da sociologia e da produção de conhecimento em geral. Nela, esclareço ainda o leitor sobre possíveis significações de criatividade, de processo criativo e de linguagem cénica. Tais apropriações redesenham as minhas contribuições conceptuais fundadas e desenvolvidas por práticas gerais, em termos como o de Dramaturgias Interferentes e de «emoção». Na Quinta PRÁTICA, ainda que reconheça uma parte do que me é de todo impossível (conhecer o teatro contemporâneo

português), ganho coragem para escrever sobre uma Sexta PRÁTICA constelar de vários espaços-tempos de acção (a iniciativa «ó da arte»), os quais começo por concretizar na Sétima PRÁTICA pelos trabalhos ‘Parede de Segredos’ e ‘Lendas de «Celéstia»’, sempre a norte. Pela Oitava PRÁTICA rumo a sul, nomeadamente a Angola, e torno ainda mais público um trabalho que, tendo aspirações teatrais, não se resume unicamente a essa área: trata-se de apresentar o dispositivo de troca m.a.r.e.s. (múltiplos agentes residentes em sustentabilidade). A Nona PRÁTICA relata uma experiência de criação colaborativa, que aconteceu no Rio de Janeiro (Brasil), ‘com’ uma companhia de actores ‘específicos’ e exemplares.

Em trânsito, do sul para o norte e entre continentes abaixo do equador, fui encetando as (trans)VERSÕES. Com a (trans)VERSÃO 1 procuro desenvolver a problemática enunciada na (an)Tese em torno das competências efectivamente emancipatórias, das manifestações estético-expressivas, nomeadamente com o teatro colaborativo. Pela (trans)VERSÃO 2 reaprendo a construir uma poética do corpo não-linear, para muitos ‘torto’ e ‘deficiente’, porquanto, tido por ‘disfuncional’, reposicionando-me como fazedora de teatro e como cidadã. A (trans)VERSÃO 3 amplia a voz dos parceiros angolanos que co-existem e participam do já publicitado dispositivo de troca (m.a.r.e.s.). Podem estes parceiros, com a sua actividade teatral, contribuir para a sua/nossa emancipação social? Como pode um tal dispositivo de troca fomentar um desenvolvimento sustentável no âmbito das suas cidades, geografias e geopolíticas de (sobre)vivência? Existem termos de comparação que os alimentam? Estas são algumas das aporias da

(trans)VERSÃO 4. Com a (trans)VERSÃO 5 faço a topografia do errante regresso a Portugal depois da co-habitação e co-criação colaborativa com a brasileira cosmopolita Cia dos Atores. Já em terras lusas, permito-me à (trans)VERSÃO 6 pela qual tento iniciar a construção de um 'Sentir Sociológico', através do teatro e de outros saberes, ímpeto epistemológico para 'mudar a mudança'. Na (trans)VERSÃO 7 proponho como (com o que me resta do corpo para além da cabeça-visão) e na (trans)VERSÃO 8 sugiro com quem fazê-lo (as instituições de ensino superior das sociedades de conhecimento ocidentais). Com a (trans)VERSÃO 9 sistematizo as problemáticas encontradas durante tanta prática, em gerúndios inacabados, AINDA, plenos de expectativas.

# PRÁTICAS





As PRÁTICAS que aqui apresento foram configuradas para este objecto-tese 'com' e 'para' a sociologia no sentido de relatos escritos, pessoais e limitados, de episódios distintos. As PRÁTICAS procuram comunicar e apresentar tanto as acções programadas, bem como dos acontecimentos inadvertidos, que acredito poderem fornecer informação essencial para se compreender a (vivência da) investigação em si, seus pressupostos, seus instrumentos (metodológicos e conceptuais), suas surpresas, cortes, saltos, extravasamentos e reconfigurações. A escrita reelaborada, que delas resulta, tem uma função de registo, de sistematização, de questionamento e de complexificação.

Este é um inacabado gesto 'com' e 'para' a sociologia e o ulterior contacto com o seu leitor tratará de provocar outras sensações, traçar subsequentes narrativas e dramaturgias.

Com estas PRÁTICAS apresento a pré-disposição estratégica inicial e o posterior decorrer da investigação, já que a própria investigação pretende ser comunicada como uma prática em si. Por outro lado, com as PRÁTICAS e por elas dou conta dos exemplos-de-caso criando simultaneamente registo-memória dos fazeres teatrais cuja fertilidade - espero demonstrar - não se resume apenas à criação em teatro.

Assim sendo, terei oportunidade mais adiante de esclarecer a iniciativa «ó da arte», configurada pelo conjunto destas práticas - entre outras que aqui não convoco como centrais - com graus de realização distintas, as quais, ainda

que com estatutos diferentes, acredito poderem ser úteis à tese-mensagem que pretendo sustentadamente comunicar.

## **Constelações a Norte**



## Primeira PRÁTICA – Trajectórias

“Discontinuity plays an important role. Changes do not follow in continuous fashion from a given prior state or origin, nor do they follow some teleological trajectory – there are no trajectories.”<sup>1</sup>

Se a descontinuidade desempenhar um papel assim tão importante e se as trajectórias existirem apenas no sentido em que ‘o caminho se faz caminhando’ e não como percurso pré-determinado, por ventura, normativo e prescritivo, então, torna-se pertinente e necessário esclarecer o leitor sobre alguns factos que parecem convergir no ‘borrão’ da (minha) acção.

Começaria por afirmar que esta investigação surge na sequência de trabalhos anteriores, por mim realizados, nomeadamente a tese de licenciatura em sociologia, o *D.E.A* e o Mestrado em Estudos de Teatro. Em todos<sup>2</sup> tentei conhecer o Teatro, (re)vivendo e (re)pensando, tendo sempre por base uma implicação da minha pessoa nos processos de trabalho e de criação. Por

---

<sup>1</sup> Keren, Barad. *Meeting the Universe half way*, 2007:181.

<sup>2</sup> As investigações-teses revelaram uma evolução temática e analítica. Posso afirmar que acabaram por funcionar como trabalho consubstanciador do objecto-tese que agora se apresenta. Entre descontinuidades e intermitências, na tese de licenciatura procurei traçar um breve perfil sociológico do actor português (em início de carreira), nas seguintes procurei entender o treino do actor como dinâmica de troca colectiva, física e emocional. Neste objecto-tese ‘com’ e ‘para’ a sociologia, tomei como eixo alguns processos de criação colaborativa de ênfase performativa enquanto práticas co-constituintes de regulação e de emancipação social, bem como, de reinvenção epistemológica.



outras palavras, tento compreender a prática, a actividade e ocupação (profissional) que pude escolher<sup>3</sup> nesta vida.

Parecia-me, como ainda me parece, uma caminhada inevitável para uma pessoa completamente movida e apaixonada pelo teatro. Tal trajectória tem-me permitido aprofundar, também em termos analíticos, o conhecimento relativo à produção teatral, já que a prática como actriz vem sendo continuada em intermitências entre a formação, o *training* e o trabalho público. Almejo com esta atitude favorecer a descoberta, alargando assim o leque de possibilidades de entendimento. Continuo, em simultâneo, a procurar tentar desenvolver uma forma de expressão própria que também passe por uma escrita<sup>4</sup> que se alimente de e se constitua pela experiência sensível, num

---

<sup>3</sup> A exposição da elaboração de Barad tem como curioso início a peça de teatro *Copenhagen* de Michael Frayn. Quando redigo ‘peça de teatro’ refiro-me ao texto escrito, cujo argumento Barad utiliza para questionar as naturezas do conhecer e do ser, propondo um entendimento performativo. Na sua elaboração, as questões de conteúdo desse texto escrito (a saber, as intenções/escolhas de Heisenberg e Bohr) são axiais em detrimento das performativas e/ou cénicas da peça-jogo teatral em si – o que não deixa de ser revelador para alguém que se propõe entender de um modo integral os papéis dos factores humanos e não-humanos, materiais e discursivos, naturais e culturais das práticas científicas, entre outras. Porém, a sua contribuição é-me valiosa pela lembrança da necessidade/possibilidade de fundação de uma nova ontologia, epistemologia e ética incluindo um novo entendimento da qualidade das práticas científicas (2007: 25). Tratarei de recuperar, nesta materialização escrita que é este objecto-tese ‘com’ a sociologia, algumas contribuições de Barad como complemento a um pensamento, enquanto sistematização de uma (também minha) acção-prática.

Sobre as escolhas enquanto intencionalidade determinística, Barad, recuperando as contribuições de Bohr, assevera: ‘(...) intentions are not preexisting determinate mental states of individual human beings. (...). Perhaps, intentionality might better be understood as attributable to a complex network of human and nonhuman agents, including historically specific sets of material conditions that exceed the traditional notion of the individual. Or perhaps it is less that there is an assemblage of agents than there is an entangled state of agencies’ (2007: 23).

<sup>4</sup> Segundo Barad, “Language has been grated too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately everything – even materiality – is turned into a matter of language or some other form of cultural representation” (2007: 132).

“(…) Nietzsche warned against the mistake tendency to take grammar too seriously: allowing linguistic structure to shape and determine our understanding of the world, believing that the subject-and-predicate structure of language reflects a prior ontological reality of substance and attribute. The belief that grammatical categories reflect the underlying structure of the world is

combinado poroso, suficientemente compósito e constelar, de contribuições e interferências, por vezes, inusitadas.

Insisto, ainda, em não desperdiçar a minha prática de actriz e sua especificidade na elaboração académica, partindo de um pressuposto de transdisciplinaridade, de transversalidade e de performatividade<sup>5</sup>. Mais do que reproduzir as formas de tratamento vigentes e legitimadas, ainda que delas suficiente uso faça, sem grandes pretensões, apenas me lanço desprotegidamente em desafios que posso apelidar de indizíveis... Fazendo (parte d) o processo, confiando na inteligibilidade do resultado para uma complexificação e enriquecimento dos processos e de legitimação de produção de conhecimento.

Desta feita, a questão da criação teatral vem sendo objecto de interesse em todos os meus trabalhos realizados em âmbito académico: recordar, sistematizar e pensar como e o que se pode criar em teatro. Jogar criando e estudando o jogo... da criação... de sentido e de conhecimento. Um gerúndio. Esta é justamente a pertinência da investigação: Esta actividade (o teatro)

---

a continuing seductive habit of mind worth questioning. (...). (...) the representationalist belief in the power of words to mirror preexisting phenomena is the metaphysical substrate that supports social constructivist, as well as traditional realist, beliefs, perpetuating the endless recycling of untenable options. (...). A performative understanding of discursive practices challenges the representationalist belief in the power of words to represent preexisting things. Unlike representationalism, which positions us above or outside the world we allegedly merely reflect on, a performative account insists on understanding-thinking, observing, and theorizing as practices of engagement with and as part of, the world in which we have our beings" (2007: 133).

<sup>5</sup> Ainda na senda da proposta de Barad, "Performativity (...) is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words; on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.(...) performativity is properly understood as a contestation of the unexamined habits that grant language and other forms of representation more power in determining our ontologies than they deserve" (2007: 133).

pode ser pensada não só sociologicamente ('como'), mas 'com' a sociologia; ou seja, a realidade teatral pode ser pensada, partindo da maneira como é criada e jogada num apanhado e cravação sociológicos ('como' sociologia), contudo, pode ainda ser pensada em profunda interferência 'com' a sociologia. Podemos estudá-la utilizando a sua experiência e entendimento internos (que também se constituem em realidades mais externas) que, no meu sentir, podem constituir/fornecer exemplos profícuos para as questões eternamente sociológicas, como a da ordem e/ou regulação e da justiça-beleza social, a par das epistemológicas, como a da produção e da validação (institucional) de conhecimentos.

Sem nunca me ter reconhecido como cientista social - apesar da minha (de)formação em Sociologia - e, entre descontinuidades e intermitências, sempre ter trabalhado como atriz - talvez a única identidade que consigo manter - algures na minha trajetória teatral - que é rigorosamente um percurso de vida pessoal - vi-me atraída para a dimensão da encenação. Não por acaso, mas atrevidamente e sem grande experiência, pude ver a minha candidatura a um curso de formação de encenadores<sup>6</sup> aceite. Neste ambiente teatral, proclamadamente artístico, legitimado e hegemónico, pude aprender uma vital lição de economia poética da criação teatral pela mão de Eimuntas Nekrosius<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Tratava-se de uma acção de formação organizada e levada a cabo pelo Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, Portugal, no ano de 2003, curso esse com um corpo docente de referência nacional e internacional.

<sup>7</sup> O encenador dirige a companhia de teatro Meno Fortas (<http://www.menofortas.lt/en/nekrosius>) em Vilnius, Lituânia.

Os atributos publicamente reconhecidos e associados à prática deste encenador apontavam para um extremo rigor<sup>8</sup>, trabalho de investigação preparatório e concomitante, dedicação, sensibilidade poética sublime, espaço e muito, muito tempo. Nas sessões de formação<sup>9</sup> com Nekrosius, não se desenvolveram temas conceptualmente, como aconteceu noutros momentos desta acção de formação de encenadores. Porém, subjacentes a toda uma vivência e experimentação prática das propostas, podiam-se encontrar fortes ressonâncias de pareceres, de entendimentos, de lógicas e de tomadas de posições, não só estéticas, e talvez por isso mesmo radicalmente político-ideológicas no seu simbolismo.

Sobre uma dúvida inicial em torno da criação artística e da criatividade enquanto fenómeno individual ou colectivo, pareceu-me... repito, pareceu-me - pois cheguei ligeiramente atrasada à primeira sessão de estágio - ter sentido uma afirmação de ambas enquanto fenómenos individuais. Pensei de imediato: Temos encenador!. Curiosamente, pude posteriormente concluir, pela absorção atenta e por uma vivência suficientemente participativa, que se a criação artística e a criatividade pode ter muito de impulso individual, a orientação-direcção da criação em teatro pode ser, determinadamente compartilhada, pelo que assaz diluída, não apenas interaccional, mas e sobretudo transaccional, feita de trocas, de dádivas em assalto e de roubos

---

<sup>8</sup> O encenador alertava-nos constantemente sobre as desculpas para não trabalhar que derivam dos nossos medos, da falta de recursos, enfim, considerava-as gestos de auto-sabotagem. O rigor implica vigor que não é determinado por nenhuma convenção, mas por uma lógica própria de mútua constituição, das (im)posibilidades, das matérias e dos discursos emaranhados.

<sup>9</sup> Para aceder a outro testemunho sobre esta formação consulte-se <http://lilianarosa.blogspot.com/2008/02/eimuntas-nekrosius-minha-viagem-litunia.html> .

generosos – crescendo, preferentemente, em cortes, saltos e interferências entre os todos os eus (in)directamente envolvidos. Em trabalhos anteriores, nomeadamente em situação de aprendizagem de competências que serviu de exemplo-de-caso à tese do já mencionado Mestrado<sup>10</sup>, pude então enfatizar essa dimensão colectiva e plural e delinear alguns dos seus pilares, mas neste caso, estávamos ainda na primeiríssima sessão, e eu gosto de ser surpreendida...

Segundo Eimuntas Nekrosius, ao encenador cabe realizar trabalho prévio de preparação dos ensaios. Essa é a sua responsabilidade imediata. Tais trabalhos devem e só podem ser conduzidos por uma matéria e/ou um material, enfim, algo suficientemente concreto que se constitua em objecto primordial que o encenador prepara para apresentar e/ou sugerir aos actores (entre outros co-agentes) quando chega à sala de ensaios.

Com toda a antecipação e rigor, no programa do estágio podia ler-se uma passagem na qual se informavam expressamente os participantes qual o texto a preparar. Os projectos de encenação da matéria/material proposta deveriam ter alguma espécie de pré-desenvolvimento por parte dos formandos antes do primeiro contacto com Nekrosius. Havia, portanto muito trabalho para casa (TPC). Assim sendo, entreguei-me à leitura e releitura do Cântico dos Cânticos - o texto escrito proposto - acompanhada de pesquisa bibliográfica e iconográfica sobre os temas e personagens nele encontrados. Tive acesso pela internet a várias versões/interpretações formais e de

---

<sup>10</sup> Remeto o leitor para nota 2.

conteúdo do texto. Tentei situar-me histórica e socialmente e redescobri alguns dados religiosos que me pareciam importantes para a sua abordagem.

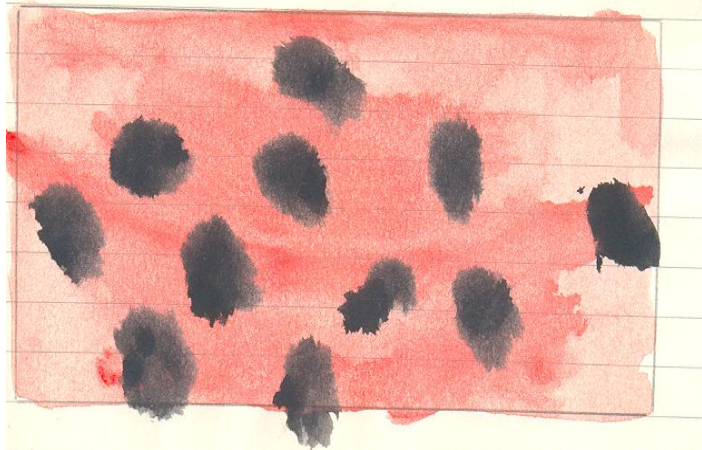
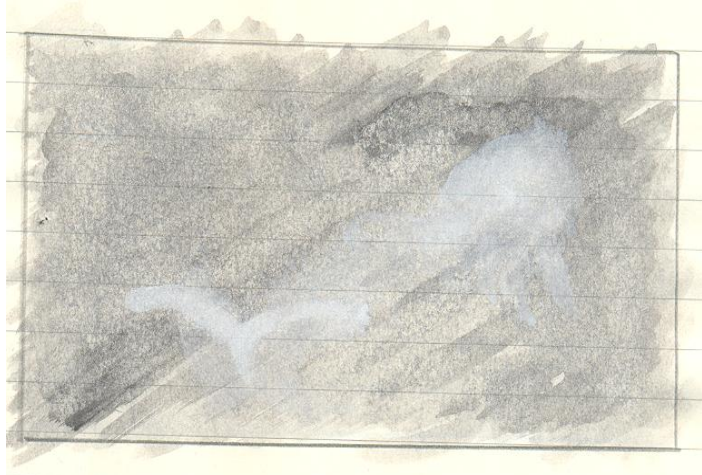
«Jiboiei»<sup>11</sup> sobre o assunto.

---

<sup>11</sup> A expressão «jiboiar» é utilizada em Angola como sinónimo de digestão, de uma (aparente) inércia. Apresento alguns testemunhos sobre a utilização-significação da mesma na (trans)VERSÃO 3.









Criei objectos plásticos (em aguarela e papel cavalinho) que funcionassem eles próprios como a materialização (tradução<sup>12</sup> material) da experiência de sensações da qual pude ter consciência e fixar memória em todo este trabalho prévio de pesquisa. Enfim, tentei preparar-me. Neste processo senti uma teimosa ocorrência: uma constante interferência textual fornecida pela inicial oração<sup>13</sup> do Cântico dos Cânticos de Salomão:

Beije-me com os beijos da sua boca  
melhores tuas carícias do que vinho  
o aroma dos teus perfumes é melhor  
tua fama é odor que se derrama  
por isso as raparigas amam-te  
arrasta-me atrás de ti corramos  
fez-me entrar o rei em sua penumbra  
folgaremos e alegrar-nos-emos contigo  
lembrar-nos-emos de teus amores mais que do vinho  
com razão as raparigas amam-te.

Do caos à ordem (tão) desejada... A emoção como 'razão', como fundamento válido: o trabalho do encenador foi-nos, pelo próprio Nekrosius, anunciado como um labor de ordenação de informação, de sensações, pensamentos e sentimentos, organização de um caos ideológico e material, enfim, organização de uma inferneira generalizada motivante e, desejavelmente, apaixonante.

---

<sup>12</sup> Sobre o trabalho de tradução em Boaventura (2006) consultar a Quarta PRÁTICA.

<sup>13</sup> Sublinhado meu. *Cântico dos Cânticos* de Salomão tradução de José Tolentino Mendonça, ED. Cotovia 1999.

Ao encenador caberia (re)encontrar algumas das possíveis ordens/organizações, questioná-las e eventualmente reformulá-las e/ou reinventá-las. O suposto mestre de saberes, muitas vezes, nem mau aluno consegue ser. Quando assim é, e com o “devido respeito, na arte de criar em teatro, talvez seja melhor interromper os trabalhos e libertar os actores do ensaio!”<sup>14</sup>.

Um encenador, segundo a sua versão, quando chega à sala de trabalhos-ensaios tem de ter uma qualquer voz que fale o seu pensamento. Pensamento cuja verbalização terá de comunicar a eventual génese consciente da sua ideia. Nesta comunhão, a economia e a escolha tanto das palavras como de outros materiais, que possam, na sua especificidade, veicular informação, deve ser criteriosa. A conjugação entre ímpeto e concretização, entre emoção e razão manifestará a sua constituição, e/ou o seu ruído, no pensamento, fazendo-se público na sua voz e/ou acção, materializando-se, ulteriormente, num discurso com lógica própria. A individualidade e experiência do encenador serão mais ou menos permeáveis ao que transmite e ao que consegue alcançar. A responsabilidade do espectáculo por parte do encenador é total, asseverou-nos. Nekrosius, na apologia da preparação prévia dos trabalhos, salientou ainda o importante papel da inscrição pela escrita e/ou por outras formas de registo e de construção plástica, sugeriu a execução dessas propostas na cena com actores específicos e, por fim, alertou para a maximização de recursos e minimização de custos de encenação.

---

<sup>14</sup> Comentário de Eimuntas Nekrosius.

A imaginação, suposto motor da criatividade, revela-se nas velocidades e ritmos e nas combinações tanto da realidade como da fantasia. As exigências e as várias possibilidades de resposta a uma proposta teatral implicam uma selecção a qual acaba por ser pouco imposta, já que ela vai emergindo em si pela acção (decorrente) entre todos intervenientes, tanto os incluídos como os excluídos, animados e inanimados. Claro que existem sempre vários imperativos e os compromissos agenciais, mas segundo este encenador, os elementos da criação, tais como a determinação, a simplicidade e a forma concreta de um trabalho consciente, são garante de uma tal exclusão orgânica.

O sujeito-encenador deve encontrar uma matéria/material subjacente a cada proposta e encontrar as palavras manifestadoras dessa ideia, lógica ou corpo. A exposição por parte do encenador aos seus actores e co-laboradores deve ser primorosa. Conjugação dos significantes com os respectivos significados (mais ou menos) compartilhados enriquece o léxico da linguagem a criar. Significar pela co-habitação, co-optação e co-constituição nas diferenças, incrementa a comunhão. Os pontos de apoio à abordagem de um texto surgem nos pormenores, nos elementos simples insuspeitados, pouco óbvios e inadvertidos, adefora gratuitos. As múltiplas concretizações de resultados - a par das várias perspectivas de escolha de uma possibilidade - começam a transpirar de ensaio para ensaio, de tentativa em tentativa. Exploram-se rotineiramente os «*frisSONS*», entre outros materiais, numa utilização extra-quotidiana e atípica (mesmo que ao típico e quotidiano se queira chegar). Dá-

se a devida, e não mais que essa, importância ao verbo. Como fazer em cena uma ideia? Fazendo...ou seja, experimentando pelo jogo.

Como (re)construir uma experiência-ideia em objecto-tese 'com' a sociologia? Vivendo a investigação com se de um movimento difractivo<sup>15</sup> se tratasse. Será que foi a experiência que deu ideias ou terão sido as ideias desenvolvidas 'com' a experiência?

Quando decidi continuar os meus estudos académicos, nomeadamente para o grau de Doutoramento, mais uma vez tentei respeitar um impulso seminal: pensar uma prática incorporada. Não será qualquer prática uma incorporação? Será que a prática em si não é já um pensamento? Acreditando que sim, e no seguimento dos anteriores empreendimentos, tive novamente vontade de pensar o processo criativo em teatro, desta vez porém, do ponto de vista da encenação, uma vez que a minha actividade teatral veio sendo transferida para o campo da direcção artística e da encenação, mais do que consolidada no labor de actriz. Apesar da

---

<sup>15</sup> Esta tese 'com' a sociologia, como objecto difractivo, recupera a proposta de difracção de Barad (na senda de Haraway), por um lado porque se tenta contrariar a metáfora da visão-reflexão como pilar de produção de conhecimento, por outro, porque, como nos explica Barad (2007: 29-30) "a diffractive methodology is respectful of the entanglement of ideias and other materials in ways that reflexive methodologies are not. In particular, what is needed is a method attuned to the entanglement of the apparatuses of production, one that enables genealogical analyses of how boundaries are produced rather than presuming sets of well-worn binaries in advance. (...) diffraction does not fix what is the object and what is the subject in advance, and so, unlike methods of reading one text or set of ideas against another where one set serves as a fixed frame of reference, diffraction involves reading insights through one another in ways that help illuminate differences as they emerge: how different differences get made, what gets excluded, and how those exclusions matter". As PRÁTICAS (relatos-sistematizações de acções e os seus contextos de produção) na sua diversidade funcionam como fenómenos interferentes em si que foram gradualmente reformulando o sujeito, o objecto e o resultado do estudo. A sua leitura também convida à interferência. (Sublinhado meu).

«descoBERTA», confesso, todavia, que este último é a minha mais entranhada paixão e sustenta muitas das minhas escolhas com encenadora acreditando na dramaturgia plástica da acção (Teixeira, 2001) do actor.

Se o meu objectivo ao desenvolver actividade em teatro é “não deixar nada humano por experimentar”<sup>16</sup> - e na noção de humano<sup>17</sup> incluo o desumano pelo atroz supostamente imoral, o animalesco, e o não-humano enquanto inanimação - acredito que tal pretensão me permita viver as ausências da(s) minha(s) materialidade(s) e existência(s). Pura ilusão? Descobrir os «meus» outros (im)possíveis de uma forma relativamente segura é o que me move quando pelo teatro me permito fazer, ser e manifestar, tanto a minha voz em corpo<sup>18</sup>, como vozes outras que, sem conhecer, venho a saber que também são parte de mim. Tudo isto com a garantia de não ferir mortalmente as susceptibilidades próprias nem as alheias, porque afinal todos aprendemos que o Teatro é pura convenção. Não é tresloucadamente maravilhoso!?

Quanto aos objectivos académicos, sempre que me envolvi ‘com’ a academia, pretendi sublimar a experiência (também teatral) tentando com ela

---

<sup>16</sup> Fonte: «Corpião» (resulta da contracção dos significantes ‘corpo’ e ‘guião’) do espectáculo Devassa que decorreu da incorporação pelos seus actores co-criadores do texto original de Frank Wedekin.

<sup>17</sup> “Os filósofos deram ênfase à racionalidade e à linguagem como a essência que distingue a espécie humana mas a incorporação humana parece também ser uma condição universal e essencial da humanidade. Tente imaginar um ser humano e não pode evitar chamar a imagem da forma de um corpo humano. Se imaginarmos criaturas com um comportamento e uma linguagem humanas que tenham, no entanto, um tipo de corpo muito diferente, pensaremos neles não como humanos mas como monstros, sereias, robôs, extraterrestres, anjos, ou pessoas às quais a humanidade foi de algum modo roubada ou diminuída, talvez por algum feitiço inumano, como acontece em fábulas como A Bela e o Monstro” (Shusterman, 2008: 101).

<sup>18</sup> Sobre a voz como prolongamento do corpo (Teixeira, 2001).



sistematizar conhecimento<sup>19</sup> reaproveitável, porquanto generativo, noutras áreas de produção de sentido.

Por este motivo, o Teatro e a Academia nunca se me apresentaram como domínios ou *aparatus*<sup>20</sup> distintos. Existo na intersecção de ambos, e sou sobretudo crente na sua transversalidade e interferência pelo que posso, desta feita, enunciar o objectivo-propósito geral de acção que a presente tese ‘com’ a sociologia pretende sistematizar: contribuir para a construção de um ‘Sentir Sociológico’<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> A noção de conhecer de Barad enquanto uma dinâmica desdobrável e performativa reforça esta minha atitude: “(...) knowing is a matter of differential responsiveness (as performatively articulated and accountable) to what matters. (...) Knowing is not about seeing from above or outside or even seeing from a prosthetically enhanced human body. Knowing is a matter of intra-acting. Knowing entails specific practices through which the world is differentially articulated and accounted for. (...) Knowing is not a bounded or closed practice but an ongoing performance of the world” (2007: 149). (Sublinhado meu).

<sup>20</sup> “Humans do not merely assemble different apparatus for satisfying particular knowledges projects; they themselves are part of the ongoing reconfiguration of the world. The particular configuration that an apparatus takes is not an arbitrary construction of “our” choosing. Which is not to say that human practices have no role to play; we just have to be clear about the nature of that role” (Barad, 2007: 171). (Sublinhado meu).

<sup>21</sup> A propósito do ‘sentir’ as contribuições provenientes da sociologia são várias. Penso, por exemplo, em Simmel (Frisby, David; Featherstone. *Simmel on Culture: selected writings*. 1997, London, SAGE). Outra possibilidade interessante seria a da teoria da actividade (transformar um objectivo em resultado), inspirada na obra de Vygotsky (Vygotsky, L. S. 1984 *A formação Social da Mente*. São Paulo, Martins Fontes/ 1987, Pensamento e Linguagem. São Paulo: Martins Fontes), que converge em muitos pontos com o pragmatismo. Uma problematização distinta do ‘sentir’, que está vinculada directamente a uma reflexão sobre o político, e que sugere algumas pistas muito importantes acerca da relação entre ‘sentir’ e ver/dividir/classificar o mundo, é a que propõe Jacques Rancière (Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/ Editora 34, 2005.) especialmente com a sua noção de ‘partilha do sensível’. Existe, ainda, toda uma outra literatura sobre temas como a incorporação, a somatização ou a aprendizagem incorporada. Aqui, a tradição pragmatista oferece importantes recursos, que têm sido ampliados e elaborados, por exemplo, por Richard Shusterman. Valia a pena explorar as diferenças, mas também as complementaridades entre essa abordagem e a que se inspira em Vygotsky, em que conceitos como o de ‘linguagem’ e de ‘mente’ (e, conseqüentemente, a psicologia) ocupam um lugar de relevo.

Por ora, e no âmbito desta empreitada, aproprio-me apenas das contribuições de Richard Shusterman com as quais o autor tentou defender “porque o corpo é uma dimensão essencial e valiosa da nossa humanidade”. O ‘praticante-autor’ entende que o corpo “deve ser reconhecido como um tópico crucial do estudo humanístico e da aprendizagem experimental. Apesar desta tese ser óbvia, vai precisamente contra o nosso entendimento tradicional das

Em bom tempo dei-me conta que as implicações sociológicas desta prática teatral colaborativa favorecem uma vivência-apetência social bem mais alargada do que se poderia considerar, implicações tais que primam por uma capacidade efectiva de regulação (organização) e de emancipação (potenciação) social, pela via da co-laboração na criação/manifestação estético-expressiva. O intra-articular de ambos trabalhos pela Investigação-Criação<sup>22</sup>, em que a criação teatral emerge em si como modo co-constituente de investigação e de produção de sentido, em suma de co-Conhecimento (reconhecimento), apresenta-se como tão legítimo e válido quanto, por exemplo, a ciência. Acredito, por isto, que a Academia pode crescer enriquecida e potenciada nesta atitude e materialização.

Se por um lado, ao nível do teatro, venho edificando e consolidando a minha prática e entendimento sobre a actividade teatral, por outro, é através de um estudo (também em sede académica) de uma prática teatral incorporada, que tento sistematizar e enfatizar exemplos de bom valor que possam construir

---

Humanidades. Um exemplo notável de tal pendor anti-somático é o próprio termo que a língua alemã usa para designar as Humanidades, *Geisteswissenschaften*, cuja tradução literal seria ciências espirituais (ou mentais), em contraste com as ciências naturais (*Naturwissenschaften*) que tratam a vida física, com a qual o corpo está claramente unido. Consequentemente, dada a oposição disseminada e actuante entre o físico e o espiritual, o corpo é substancialmente omitido ou marginalizado na nossa concepção dos estudos humanísticos” (Shusterman, 2008: 98). Remeto, assim, o leitor para a Terceira PRÁTICA na qual faço a distinção entre saber e conhecer tentando deste modo clarificar o que entendo por ‘sentir’.

<sup>22</sup> A Investigação-Criação foi vital para a concretização deste processo aqui organizado num produto-objecto-tese ‘com’ a sociologia. Os seus pressupostos serão igualmente fulcrais para o entendimento/fruição do mesmo: A investigação é concebida como um processo que ultrapassa os resultados pontuais; a investigação não se conclui na apresentação de um produto, mas antes na mobilização-aquisição de conhecimentos partindo de práticas; os formatos disciplinares não são únicos muito menos estanques (Sánchez, Royo, 2010: 10). Assim sendo, este trabalho assenta num bordado de abordagens e tratamentos que procuram dar conta de alguma da complexidade dos fenómenos, questionando as modalidades-práticas científicas consideradas válidas, tentando assumir um papel de dispositivo gerador de renovação da própria Academia e das disciplinas científicas (Sánchez. Royo, 2010: 11).

contributos sociológicos suficientemente operativos e esclarecedores no âmbito da sociologia, nomeadamente, da cultura, do conhecimento e da comunicação.

Na co-habitação e agenciamento<sup>23</sup> em ambos os campos, tento inflectir<sup>24</sup> o meu pensamento sobre o modo como o teatro, que faço e gosto de fazer/fruir, pode ser/constituir exemplos sociológicos e epistemológicos relevantes para a produção de sentido em geral, portanto, de conhecimento: Que prática é essa a de uma certa actividade e cultura teatral que pode convocar e reinventar as noções de regulação e de emancipação social? Como pode uma actividade teatral viver, criar, investigar, pensar, devolver valores vitais à sociedade? Como pode o teatro, pela suas dinâmicas, e correspondente estudo, participar (interferindo) na produção-investigação, legitimação e comunicação

---

<sup>23</sup> O conceito de agenciamento (se aceitarmos essa maneira de verter o conceito em português) pode aparecer sob várias versões. Para além da de Karen Barad (2007), inspirada na filosofia-física de Niels Bohr, há também as que são propostas pela Actor-Network Theory (e.g. Michel Callon e os seus trabalhos sobre como se constituem os dispositivos de mercado e as habilitações dos actores nesse/para esse mercado) ou o de Paul Rabinow, mais geral, e que constitui um dos conceitos centrais do que ele designa de antropologia do contemporâneo.

Gostaria, no entanto, de entender aqui o agenciamento como a articulação, negociação e colaboração produtivo-receptivas, no sentido de Howard Becker (2006). O investigador-músico, em *Art from start to finish* (2006) levanta três questões, quanto a mim essenciais, sobre a obra de arte em si: 1) Quando sabemos que a obra está acabada?; 2) Qual o papel da tecnologia nas artes?; 3) Que tipo de métodos de investigação e de compreensão são apropriados para abordar as questões anteriores?. Numa edição que reúne diversos testemunhos tanto de académicos como de artistas e até de pessoas que acumulam as duas características - que é o caso do próprio Becker - outras três ideias são partilhadas: a) que a arte não é um produto individual; b) a própria obra de arte é em si um dos actores envolvidos no seu processo de feitura; c) o que leva à necessidade de reconhecimento de que a obra não acontece de uma vez, mas à vez, ocorrendo numa série de «es passos» com múltiplas e importantes consequências. A noção de agenciamento que utilizo passa pela convocação de várias entidades como agentes numa dada acção.

<sup>24</sup> Com esta inflexão de pensamento (p)reparo as fundações para uma construção epistemológica que não assente apenas no primado da visão, no representacionalismo e na metáfora da visão-espelho, enfim, no conhecimento analógico: a proposta é a de ir construindo um tal 'sentir sociológico' também 'com' a preterição, 'num' corpo consciente e vitalizado.

do conhecimento em geral? Os exemplos de matérias são antigos, tão antigos quanto o fenómeno teatral em diferentes culturas espaciotemporais - tal como os seus temas, materiais e tecnologias.

Existe, conseqüentemente, nesta iniciativa uma ruptura e reivindicação epistemológica. Desta trajectória entrançada, entre as PRÁTICAS e as (trans)VERSÕES do teatro e da sociologia, derivou uma transmutação epistemológica, a dos «SABEReseARTES» como Investigação<sup>25</sup>, como modalidade de mudar a mudança. Resgatando os restantes sentidos, para além da visão, e uma consciência psicossomática<sup>26</sup> procuro construir um tal 'Sentir Sociológico' em que o corpo humano funcione não só como sensor-radar, mas como co-constituinte dos mais díspares fenómenos, realidades e fantasias individuais/colectivas, portanto, sociais. Este 'sentir' é um devir, é

---

<sup>25</sup> «SABEReseARTES» como Investigação é uma iniciativa que foi acolhida pelo então NECTS (Núcleo de Estudos sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade) do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Com ela proponho-me organizar uma série de eventos em torno das actividades/manifestações estético-expressivas (por ora, de ênfase cénica/performativa/visual) entre outros saberes oriundos de culturas específicas. Remeto o leitor para (trans)VERSÃO 8.

<sup>26</sup> Ou 'somaestética' como lhe chama Richard Shusterman: "A Soma-Estética, grosseiramente definida, cuida do corpo como o lugar da apreciação estético-sensorial (*aisthesis*) e da auto-formação criativa. Como uma disciplina de aperfeiçoamento, tanto da teoria como da prática, procura enriquecer não só o nosso conhecimento abstracto e discursivo do corpo, mas também a nossa performance e experiência somática; procura realçar o significado, o entendimento, a eficácia e a beleza dos nossos movimentos e dos ambientes para os quais aqueles contribuem e dos quais também eles extraem as suas energias e sentidos. Por esse motivo, a Soma-Estética envolve uma vasta amplitude de formas e disciplinas de conhecimento que estruturam tal cuidado somático ou que o podem melhorar. Reconhecendo que corpo, mente e cultura são profundamente co-dependentes, a Soma-Estética compreende um programa de pesquisa interdisciplinar. A vida mental apoia-se na experiência somática e não pode ser completamente separada de processos corporais, nem inteiramente reduzida a estes. Pensamos e sentimos com os nossos corpos, especialmente com as partes do corpo que constituem o cérebro e o sistema nervoso. Os nossos corpos são do mesmo modo afectados pela vida mental, como quando certos pensamentos nos trazem rubor ao rosto, alteram o bater do coração e o nosso ritmo de respiração. A conexão corpo-mente é tão penetrantemente íntima que me parece enganador falar de corpo e mente como duas entidades diferentes e separadas. O termo corpo-mente (*body-mind*) exprimiria de modo mais apto a sua união essencial, deixando ainda espaço para uma distinção pragmática entre os aspectos mentais e físicos do comportamento e para o projecto de aumentar a sua unidade experiencial" (Shusterman, 2008: 99,100).

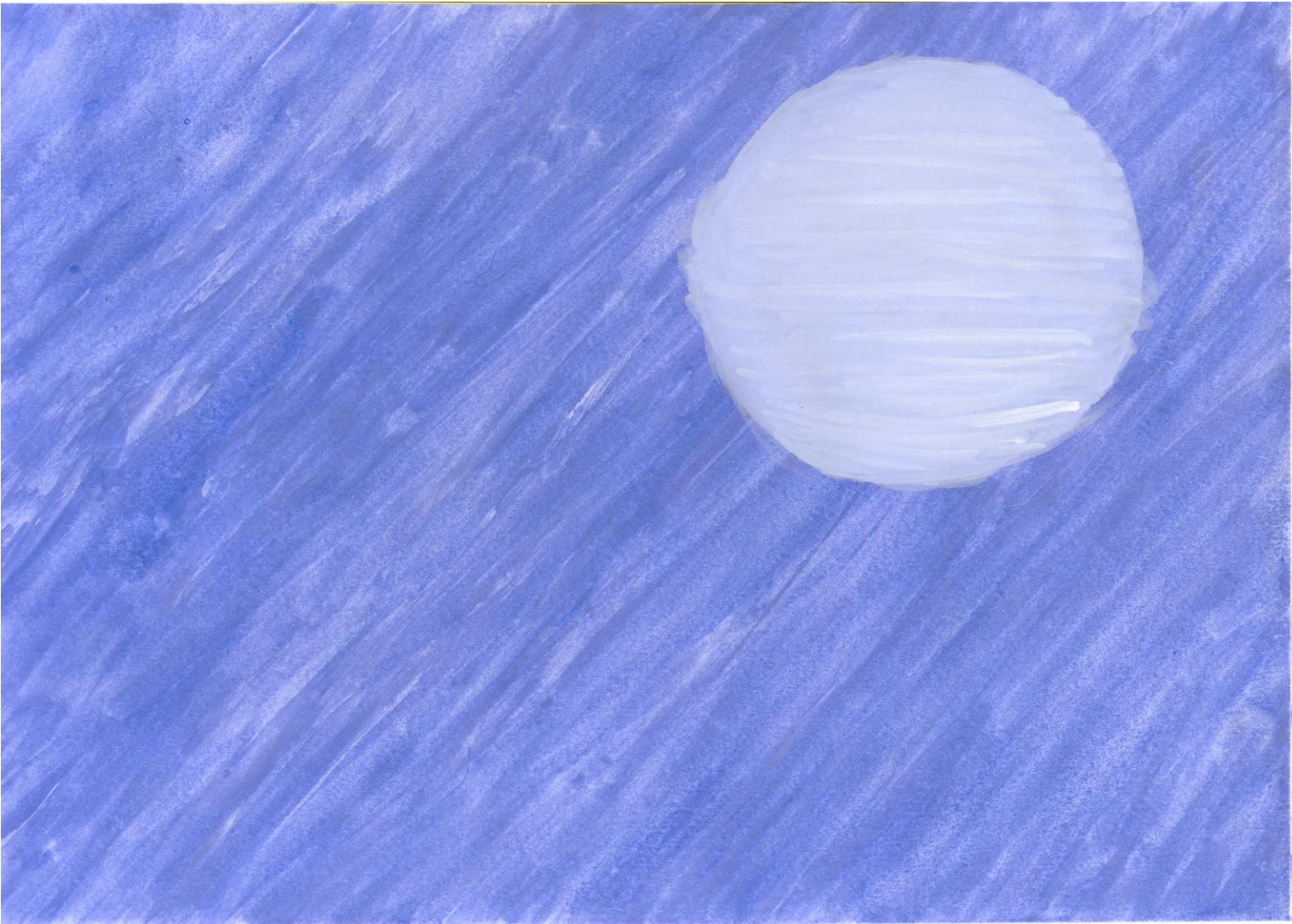
um ir, é um disponibilizar para a acção... estando sempre em acção, porém e apenas com a quantidade de energia necessária. Tratarei de o apresentar e desenvolver posteriormente na (trans)VERSÃO 6 deste objecto-tese 'com' a sociologia.

O *corpus* de estudo confirmou-se imenso já que cada prática (teatral) poderia em si constituir uma defesa de tese; porém, não querendo desaproveitar o excedente da experiência, tratarei de o convocar não na sua totalidade, mas transversalmente<sup>27</sup>, para dele retirar exemplos uterinos à minha argumentação – e a (lição de) economia continua por aqui, ou seja, pelo excedente e não pela escassez.

---

<sup>27</sup> Prodecimento por descentramento, salto e justaposição.







Em domínio de trajectórias, devo ainda salientar que a própria investigação teve várias luas e constelações as quais configuraram evoluções orgânicas e estratégicas. De dois projectos<sup>28</sup> de investigação preliminares resultou um terceiro. Um primeiro prometia centrar-se na figura do encenador enquanto motor e garante dos processos e de certas condições de criação, figura central em teatro *per se*, e um segundo que anunciava, complementarmente, procurar compreender os eixos de acção dos criadores na sociedade em geral. Entre um e outro deu-se um desalinho, um descentramento dadas as constelações inter e intra-temáticas e vivenciais em que oportunamente me encontrei. Não fiquei a meio de nenhum dos dois projectos, antes, quase que fui sugada por essas (outras) constelações como se de um BURACO negro no espaço se tratasse, pelo que se me apresentou como imperdoável e um desperdício não tomá-las em consideração. Aliás, para além de ser covarde da minha parte, não tinha como evitá-lo, e fui criando coragem... Foi a justaposição e a difracção das versões dos sujeitos-objectos que delinearam uma tal geometria pouco linear, a saber, transversal e emaranhada. Foi uma manobra crítica de certos propósitos originais e a infusão-contaminação de outros que me transportaram até aqui.

De qualquer dos modos, as premissas gerais de operatividade-trabalho (em ambos campos) mantiveram-se, o que se me apresenta sobremaneira

---

<sup>28</sup> Fazer a 'sociologia das ausências' dos projectos de investigação e sua validação para a aprovação, em contexto académico pontual (não estando inserido em nenhum programa de doutoramento em vigor, apenas numa área de investigação), e para obtenção de bolsa de estudo pela Fundação para Ciência e Tecnologia e do Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra, pode ser importante para a avaliação das Instituições e seus *modus operandis*. Este trabalho foi financiado pelo Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.



revelador ao nível estrutural. Entenda-se, as conjunturas são constituintes da suposta estrutura:

- O Teatro como fenómeno de Cultura, de Conhecimento e de Comunicação.
- O Teatro como prática dialógica, heterodoxa, heterotópica, transversal com recortes não-lineares de fronteiras. O processo criativo em teatro não só como exercício gramatical de uma linguagem cénica, mas como modalidade de produção de sentido e de conhecimento.
- O Teatro como zona de inclusão e de exclusão, de aceitação e de tensões, enfim, zona de contingência.
- O Teatro como (pós)memória que conta pela presentificação do fazer (e do conhecer) e não apenas pela representação.
- O Teatro como fenómeno e dispositivo de «ECOnomia»: a regeneração dos excedentes e a sublimação do ínfimo.
- O Teatro como (e)feito de (p)reparação social.
- O Teatro como forma de comunicação-disseminação de Conhecimento.

Se até ao momento, o objectivo dos meus trabalhos académicos vem sendo o sublimar da experiência pelo seu estudo, por outro lado, nestes processos cruzados entre a academia e a prática teatral, descobri, como antes aflorei, um tal objectivo geral de acção, relembro, a construção do 'Sentir Sociológico' pela Investigação-Criação. Tratarei de desenvolver esta questão noutras passagens deste objecto-tese 'com' a sociologia, porém e por ora, limito-me a esclarecer que para mim, a criação teatral, produzindo em si experiência e

acção sobre os mais variados temas e materiais, processa-se enquanto modo de investigação, de produção de sentido e de comunicação desse conhecimento. Este facto, talvez por ser tão óbvio, possa ter sido suficientemente produzido como inexistente e portanto desconsiderado<sup>29</sup>. Este objecto-tese pretende ser também uma chamada de atenção e um gesto suficientemente arriscado (pela subjectividade desastabilizadora que possa porventura criar) de tentativa de legitimação institucional dessa mesma postura de Investigação-Criação no seio da Academia.

Mas atentemos, então, a como concebi e decorreram as ditas investigações. Procurarei na PRÁTICA seguinte enunciar alguns momentos (evoluções; impasses; fermentações) da investigação 'com' a sociologia resultantes das evoluções na Invesigação-Criação aparentemente apenas teatral para, ulteriormente, as fundir.

---

<sup>29</sup> Talvez fosse interessante, aqui, mais do que caracterizar a criação teatral como investigação – o que levaria a caracterizá-la a partir de um referente que é a investigação enquanto processo associado à ciência - valer a pena recuperar a noção mais geral de indagação (*inquiry*), como usava John Dewey, que restabelece, de certa forma, a simetria entre formas diferentes do que ele chamava o exercício da inteligência através do envolvimento activo com o mundo (Dewey, 1938). Outra estratégia poderia ser a de designar todas as formas de *inquiry* (de questionamento) de investigação. Ainda não tenho a certeza de qual será a melhor, mas parece-me que os efeitos em termos de argumentação poderão não ser os mesmos...



## Segunda PRÁTICA – A «in(ve)stigação»

“O trabalho da sociologia é (...) um trabalho de reinvenção de uma tradição teórica no quadro de um mundo em transformação, neste aspecto apresentando uma afinidade interessante com a ficção científica e, em geral, com diferentes modos de expressão cultural que procuram representar o mundo.”<sup>30</sup>

João Arriscado Nunes

Nesta PRÁTICA tratarei de apresentar o projecto de investigação ‘com’ a sociologia tentando realizar um ‘enquadramento’ do ‘objecto-de-estudo’. O *corpus* de trabalho será enunciado à medida que o for apresentando nomeadamente, dando conta das estratégias metodológicas gerais de acção. Não será ficção científica, mas não deixa de ser uma ‘ficção’, uma narrativa, uma dramaturgia que organize a comunicação dos processos de Investigação-Criação que aqui foram resgatados.

O trabalho de investigação ‘com’ a sociologia, que agora apresento, tem como objecto geral um fenómeno, uma manifestação, uma forma de expressão e de criação, tida na nossa sociedade por artística: o Teatro.

Se para um conhecimento abrangente do Teatro é importante, por um lado, compreender as razões e factores estéticos, históricos, políticos, sociais, etc. que fundamentam uma realidade vigente, por outro lado, crucial deve ser, também, averiguar como se ergue e processa esta construção, supostamente

---

<sup>30</sup> Nunes(1996c), «Media, Práticas Culturais e Imaginação Sociológica», *Oficina do CES*, 72.

artística<sup>31</sup>, para, em jeito de acabamentos, se perceber de que forma a prática teatral cria, recupera, (re)produz, altera e interpela o que (de muito ou pouco) na sociedade se vive e aspira.

A origem e desenvolvimento do Teatro em Portugal, a forma como esta actividade alcançou, ou não, estatuto de arte (conceituada), o significado e a importância que lhe são atribuídos entre nós, não são os aspectos centrais do que pretendo pensar. Contudo, numa perspectiva atenta e transversal de trânsito, confluência e/ou distanciamento entre a sociologia e os estudos de teatro, estes serão aspectos dos quais não me poderei alhear, porque certa e inevitavelmente, com eles me cruzarei, para além de serem inevitavelmente constitutivos do próprio fenómeno teatral.

Qualquer agente minimamente atento da sociedade e cultura portuguesa pode, sem grande esforço, constatar que o estudo do teatro, mais especificamente, a análise do seu processo criativo, bem como o estudo das implicações sociais deste, é no nosso país, pouco e apenas recentemente explorado. Fruto de certas diligências mais sistémicas/sistemáticas de alguns núcleos e enquadramentos disciplinares académicos de pesquisa/formação vêm-se finalmente surgir investigações realizadas sobre um dos mais populares e característicos fenómenos da cultura ocidental. Urge, portanto, desenvolver estudos centrados neste objecto geral, que privilegiem quer a

---

<sup>31</sup> O 'Artístico' é um adjectivo e não um sunstantivo. É, como nos ensina Dewey (1934), em *Art as Experience*, uma característica que afecta porque interfere 'com' as práticas e 'com' as experiências humanas em diferentes modos, escalas e profundidades. A 'Arte' enquanto substantivo é a abstracção-conceitualização constituída e constituinte das interferências dessas qualidades 'artísticas' de diferentes artefactos, acções e atitudes.

perspectiva da história-memória social, quer da estética ou da, até então, matricial literatura, mas não se pode, sobretudo, continuar a descurar a produção de conhecimentos implicados no processo criativo que normalmente culmina na construção de uma manifestação estético-expressiva em que se constitui um evento performativo teatral.

No trilho de um tal território de investigação cruza-se uma atitude de pesquisa, a meu ver a valorizar, que seria a da posição do ‘testemunho articulado’<sup>32</sup>. O investigador quando e sobretudo porque incorpora

---

<sup>32</sup> Sobre esta forma de produção de entendimento leia-se Nunes (2001: 328, 329). Transcrevo aqui algumas linhas para melhor compreensão do uso destas palavras-conceitos-práticas: “À partida, o testemunho articulado e o *testimonio* parecem estar separados pelo modo diferente como definem e posicionam os *autores* do conhecimento e a própria natureza do conhecimento que produzem. Enquanto o testemunho articulado diz respeito a um envolvimento do pesquisador – que pode ser um cientista social, um artista, um crítico ou um activista cultural – num terreno e com outros actores, mantendo a iniciativa da produção das formas de expressão através das quais se realiza o poder interrogativo da teoria e em que se inscreve ou incorpora o conhecimento emergente desse envolvimento, já o *testimonio* é apresentado (...) como uma manifestação de uma autenticidade cultural baseada na experiência social da subalternidade, da dominação e da resistência, assumindo o pesquisador um papel de *facilitador* ou de ‘parteiro’ dessa experiência, conferindo-lhe uma forma que permita a sua publicação e partilha, mas sem que tal implique uma subordinação aos cânones culturais (...). O *testimonio* tem a particularidade de (...) articular a narrativa da experiência pessoal com as condições sociais e políticas e com os colectivos que constituem essa experiência. Como observa George Yúdice (1991:15) o *testimonialista* não fala em nome de uma comunidade nem a representa, mas ‘realiza um acto de formação de identidade que é simultaneamente pessoal e colectivo’, isto é, que contrariamente às formas convencionais da narrativa biográfica ou autobiográfica, só adquire sentido através da vinculação explícita do narrador a colectivos sociais e contextos de luta e prática social, a ‘pertencas e pertinências’ (Richard, 1995), podendo ser associado a uma estética da solidariedade (Yúdice, 1991) que torna visível e explícita a vinculação preferencial entre o princípio da comunidade e a racionalidade estético-expressiva.”

“Tanto o *testimonio* (...) como o testemunho articulado são formas de produção dialógica e multivocal de conhecimento, que, se não eliminam as condições de desigualdade que, à partida, enformam toda a relação entre intelectuais e ‘subalternos’ (Beverley, 1991), deslocam e dispersam os efeitos da dominação, criando espaços intersticiais, espaços de enunciação de um novo território em que ‘a diferença liga’. Encontramos, aqui, uma modificação sensível da tradicional relação pesquisador-informante, na medida em que há uma preocupação em manter o carácter heterogéneo, multivocal e dialógico dessa relação, colocando, ao mesmo tempo, sob interrogação permanente as condições que geram a autoridade do pesquisador/facilitador.

O uso selectivo e instrumental das tradições, que caracteriza a subjectividade de fronteira (Santos, 1995), aparece como uma característica do *testimonio* (...), mas também do testemunho articulado, na medida em que este é marcado por uma mobilização e articulação

conhecimentos anteriores/paralelos - a partir dos quais produz inevitavelmente um conhecimento outro, mas particular sobre o fenómeno teatral - pode, nesta mobilização articulada de várias competências, criar uma mais-valia académica, tão legítima quanto outras; ou, se se preferir, é importante devolver à sociologia e aos estudos sobre e de teatro a sua dimensão essencial performativa/ontológica, nomeadamente, seria desejável fazerem-se reavivar os sentidos «*frisSONS*» dos corpos<sup>33</sup> actantes na criação teatral...

*... En schématisant à peine, on peut résumer la discussion qui s'ouvre à partir de là dans toute l'Europe en deux propositions qui ne s'excluent pas obligatoirement : pour les uns, le salut du théâtre implique la restauration des pouvoirs de l'écriture ; pour les autres, il requiert la suprématie d'un nouveau personnage, le metteur en scène, dont le rôle se cantonnait presque toujours jusqu'alors à assurer la régie du spectacle. Dans l'une et l'autre hypothèse, il s'agit bien de réévaluer la place de l'acteur dans la représentation : cela ne va pas sans*

---

selectiva de procedimentos e recursos cognitivos e expressivos, uma espécie de extensão da transgressão metodológica, para além das fronteiras convencionais das teorias e dos métodos, incorporando recursos literários e figurativos e modos de envolvimento com o 'terreno' exteriores ao repertório canónico dos cientistas sociais, tanto no modo da 'cabotagem' (*coasting*), 'navegando' livremente entre os limites conhecidos e reconhecidos, entre procedimentos, teorias e formas de expressão incomensuráveis, como no modo da hibridação (Santos, 1995:497). Finalmente, tanto o *testimonio* como o testemunho articulado criam um espaço em que se torna possível a *reversibilidade* das posições de sujeito e de objecto, sem eliminar as diferenças entre os participantes nesse espaço, sem obliterar as suas diferenças nem os fixar definitivamente numa identidade essencial e invariável, mas acentuando o carácter intersubjectivo do seu encontro e a possibilidade de construção mútua de um conhecimento diferente, baseado na capacidade de 'responder', de quebrar o silêncio imposto pelas formas hegemónicas de produção do saber e de levar ao reconhecimento de outros modos de conhecer e de partilhar esse conhecimento (Hooks, 1990; Santos, 1996)."

<sup>33</sup> Shusterman defende a "tese paradoxal de que o corpo tem sido rejeitado nas Humanidades precisamente porque expressa de um modo tão poderoso a ambiguidade fundamental do ser humano, e por causa da sua profunda e indispensável intervenção nas nossas vidas. Lutando por uma visão mais nobre, menos vulnerável e por isso mais unilateral do ser humano, a nossa tradição de investigação humanística evita tacitamente o corpo, do mesmo modo que o nosso foco humanístico em objectivos morais e intelectuais tende a obscurecer ou a marginalizar o estudo dos meios somáticos necessários para atingir esses objectivos e outros meritórios fins de acção" (2008: 100).

*de difficiles questions, qui ne cesseront pas d'êtres agitées une à une de 1890 à nous jours. Ici commencent l'histoire du théâtre moderne et la définition de l'acteur au XX ème siècle.*  
(Abirached, 1980: 159).<sup>34</sup>

A criação pode ser entendida e abordada, no âmbito teatral, pela escrita, pela autoria de um projecto, pelo processo colectivo que esse projecto implica, pela construção plástica e sonora, bem como pela sua recepção por parte de um público, por muito específico que seja. Neste sentido, o 'ensaio' de teatro, independentemente do seu protocolo, apresenta-se-me como viveiro inestimável de experiência (de investigação) mais ou menos criativa e, por isto, constituinte de matéria insubstável para qualquer análise, seja ela centrada ou não no texto, nas *démarches* de um encenador, nas dinâmicas de sociabilidade internas e/ou externas a ele (ao ensaio) e na edificação material de um evento-espectáculo. Existem tantos sistemas (Mitter, 1995) de ensaio quantos encenadores. As filiações metódicas e as orientações artísticas constroem-se ou fazem-se revelar nele.

A literatura sociológica sobre música, dança, enfim, sobre actividades artísticas, a sociologia das actividades profissionais, a sociologia do conhecimento e a do quotidiano podem albergar uma entrada de análise, em jeito de interrogação: O ensaio é o lugar do fazer-criação? A criação é lugar do novo? No ensaio de teatro, supostamente rotineiro, como pode surgir o novo? Ou será: No teatro, como surge o novo? Apenas no ensaio? Sendo o

---

<sup>34</sup> (Sublinhado meu)



novo uma criação, será por si só o novo criativo? Afinal o que pode ser o ensaio e como ele redefine as modalidades da encenação-criação? Quem são os agentes do ensaio e como se estipulam as autorias de uma encenação-criação? Será que num jovem Séc.XXI já podemos assinalar certas tendências, novas realidades e práticas até, que reconfiguram a posição-função do actor no seio da encenação-criação? Haverá uma ética particular que sustente tais reconfigurações? E far-se-á essa ética pública, esteticamente?

### **Tema geral: A criação nas artes performativas de ênfase teatral**

A temática inicial desta investigação é justamente: Que criação? Quem cria em teatro? Quem são os seus agentes, quais as redes e que caminhada se faz em tal criação? Como se cria em teatro? O que se cria? Onde e com que matérias-recursos? Porquê e por quem é considerada criação? Criar será fazer algo, que cada vez que se faça, se apresente como novo? A criação tem por resultado um fenómeno fiel às (enunciações das) suas condições (iniciais/ulteriores) de sua produção? Implicará a criação generativas/fractais criações? O ensaio é lugar onde se resolve o emergente? O que torna um espectáculo o mesmo? O que o faz diferente? Ver uma peça ou uma manifestação estético-expressiva (teatral) é ir (uma vez) ao teatro ou sair dele? Na eventualidade de várias fruições encontraremos várias versões? Que aspectos podem atribuir autenticidade/verosimilhança/eficácia à presentificação/desempenho dos seus participantes? Qual é a especificidade

da prática teatral que permite uma comunicabilidade ímpar, alargada e, por ventura, cosmopolitamente universal?

Tentarei atentar a estas interrogações, não para lhes dar resposta total, mas para «in(ve)stigar» diluidamente o meu pensamento à medida que for apresentando os exemplos-de-caso que materializam o *corpus* de trabalho.

**Objecto-de-estudo: O processo criativo nas artes  
performativas (Teatro)**

A curiosidade e invenção sócio-cultural do fenómeno teatral, nomeadamente a avaliar pelas representações-considerações sociais, também profissionais, em torno dos 'artistas', é um fenómeno generalizado e do senso comum. Quem nunca suspirou por uma fantástica actriz em *Julieta* (Shakespeare, 1980) de morrer, ou já rejeitou a possibilidade de ter uma mãe como *Bernarda Alba* (Lorca, 1955)? A atipicidade atribuída à profissão e à sociabilidade em geral destes profissionais, pelos 'não-artistas' leva a que o mistério e o fascínio espreite. Tais constructos sociais são ainda potenciados, muitas vezes, pelos *media* de cada contemporaneidade e, em alguns casos, estrategicamente reaproveitadas pelos próprios trabalhadores deste ofício.

O estudo da génese e desenvolvimento de um processo criativo que pode culminar e, em geral, culmina na construção de um evento-espectáculo, o próprio estudo da carreira desse mesmo evento, ou seja, a sua recepção por parte de um público (especializado ou não, numeroso ou singular) deve, por

certo, veicular importantes informações sobre as dinâmicas e sociabilidades (Simmel, 1949) de um colectivo produtor particular, cujos valores, crenças, normas e práticas sociais (Banu, 2000), são, amiúde, fonte de reacção vária. Por outro lado, um quotidiano (Berger, Luckman: 1987) que também é normal, esse quotidiano, real e constantemente actualizado, pode revelar e reinventar as dinâmicas rotineiras do(s) criador(es).

### **Objectivos Gerais**

Promover e sustentar o conhecimento de uma prática teatral incorporada, dela retirando exemplos significantes e significativos que possam contribuir para a construção de um 'Sentir Sociológico':

- Ao nível teatral, procuro edificar e consolidar a minha prática e entendimento sobre a actividade teatral.
- Na articulação de ambos os campos (teatral/sociológico), tento pensar o modo como o teatro pode fornecer exemplos de ordem/regulação e de emancipação individual e social<sup>35</sup>.
- Com estas práticas, nas suas transmutações e nas suas transversões, pretendo ainda chegar a uma postura epistemológica que me permita relembrar este modo de fazer (teatral) como investigação, a (re)validar entre certos (im) pares, bem como contribuir para a ampliação do fazer

---

<sup>35</sup> É imprescindível, aqui, especificar o que se entende por regulação e por emancipação e, em particular, como tais expressões adquirem sentido quando se fala de um domínio como o do teatro. Assim sendo, entendo a regulação enquanto dinâmica de organização, e a emancipação enquanto mecanismo de auto-determinação. Tais expressões fazem sentido em Teatro já que toda a acção teatral tem uma organização e regras próprias que concorrem para a auto-determinação de quem o faz e de quem o frui, ainda que em conjunto e em agregados, por ventura, específicos e diferenciáveis.

sociológico pela construção de um ‘sentir’ alargado em que o corpo exista não só como sensor-radar<sup>36</sup>, mas como mediador-mediado, para além do primado da visão, e num criativo exercício de sinestesia.

## **Dos Objectivos Gerais aos Objectivos Específicos**

Alguns mitos da criação apresentam-se-nos normalmente como incompatíveis com uma criação em colectivo, distribuída, repartida, emergente e insurgente no seio das (trans)acções ocorridas num certo espaço e tempo. Tais mitos são frequentemente personificados e ajustados a categorias de classificação estética. Também na prática e criação teatral (Banu, 1998) o mito da criação tendeu e tende a ser perpetuado, legitimado até, pela figura do encenador<sup>37</sup>. Porém, facto é que, pelo menos numa criação teatral, o encenador amiúde

---

<sup>36</sup> Será a figura do sensor-radar suficiente para dar conta do que se pretende defender acerca do corpo, da incorporação e da relação com o mundo, que não passa apenas pelos sentidos, mas por fenómenos que mobilizam todo o corpo ou partes específicas deste? Mais uma vez, parece-me pertinente remeter para o que a este respeito nos ensina Richard Shusterman: “Em muita da minha experiência, o meu corpo é simplesmente uma fonte transparente de percepção ou acção e não um objecto de consciência (*awareness*). É aquilo a partir e através do qual percebo ou manipulo os objectos do mundo onde estou concentrado. No entanto, eu não o compreendo como um objecto de consciência explícito e externo, mesmo se por vezes ele é, de forma obscura, sentido como uma condição de percepção de segundo plano. Muitas vezes também entendo o meu corpo como uma coisa que tenho em lugar de uma coisa que sou: qualquer coisa que tenho de arrastar para fora da cama para fazer aquilo que desejo fazer; algo que devo comandar para realizar o que tenho vontade mas que por vezes falha na realização; qualquer coisa que inclui membros pesados, rolos de gordura, às vezes uma dor de costas, e muito frequentemente, uma cara por barbear e um aspecto cansado. Tudo isto reconheço como meu mas não identifico com quem eu realmente sou” (2008: 101).

<sup>37</sup> “A disposição dos elementos desta matriz [de criação, pelo Teatro de Arte de Moscovo] obrigaria, ela própria, a uma economia de funções, bem como de aptidões, num estatuto de suposta equidade, sem protagonismos caprichosos, levando à supressão de toda e qualquer unidade do desnecessário e de não-excepção. Esta relação equi-estatutal de pertença viria, por ironia do implícito, a ser afagada pelo *metteur en scène*. Ela funcionaria como condição *sine qua non* e como pré-requisito de filiação à referida ‘democracia’ inaugural, a qual, atravessada por ressonâncias de um ‘totalitarismo’ dócil e integrador, alegadamente não exacerbado, seria legitimada e reclamada sob a, então, nova égide da autoria-criação; ou numa outra postura, a da coordenação e da interpretação de uma, anterior, essa sim, obra primária e/ou prima, bem entendido, o texto.(...)”(Teixeira, 2003b).

trabalha sozinho, em isolamento. Ainda que exista muito trabalho individual preparatório e/ou paralelo, uma vontade expressa de afirmação de qualquer leitura, uma responsabilidade pela suposta autoria e orientação estético-expressiva dos trabalhos, o encenador trabalha em interferência<sup>38</sup> irrefutável com os demais participantes que (pre)fazem e interferem no processo (que dirige ou é dirigido?!), formando, por este e por outros motivos, agregados (Becker, McMcCall, Morris:1989b) mais ou menos povoados e estáveis.

Assim sendo, a criação em teatro pode ser erguida e entendida sobre fundamentos sociológicos, ou seja, pode ser entendida como uma acção plural, tanto aquela que é coordenada por significados mais ou menos partilhados, como aquela que colide pelas suas diferenças. Ela pode ainda fornecer exemplos, quanto a mim a não desaproveitar, para a análise sociológica em geral de outros fenómenos que não propriamente o Teatro. A metáfora dramática em sociologia não é recente e não se esgotará seguramente neste estudo<sup>39</sup>. Por outro prisma, certos processos criativos em teatro podem favorecer uma abordagem sociológica que vá para além do primado da visão e da metáfora da representação, resgatando toda uma consciência-alerta somatosensorial que pode devolver à produção de sentido e de conhecimento uma dimensão ontológica e performativa, em que o corpo e o fazer tentam presentificar manifestando os fenómenos mais invisíveis e certas realidades inacessíveis pelo olhar de tão esquivas que são pelos seus

---

<sup>38</sup> As interferências podem ter várias especificidades tais como intersecções, alinhamentos e/ou articulações, exclusões e aniquilamentos, entre outras.

<sup>39</sup> Aqui, as referências fundamentais são Kenneth Burke (Mitchell, 1978) e Goffman (1959, 1974).

espaços-tempos inoportáveis. A realidade teatral (ou outra) pode ser pensada 'com' e não só 'como'.

Se o processo criativo em teatro envolve dinâmicas e processos sociais relevantes tais como a troca, a negociação e a mediação (Teixeira, 2002), pode-se complementarmente estabelecer como **premissa de investigação** uma acção criativa enquanto acção de troca (Teixeira, 2002), relacionante, enfim uma acção interdependente, física, emocional, e (i)materialmente, entre os agentes constitutivos da criação. Pode-se subsequentemente, afirmar (acreditando) que nessa mesma criação teatral as dinâmicas podem ser tão integrais, integrantes, como parciais, exclusivas emancipatórias e/ou segregadoras. Assim sendo, e a breve título de exemplo, uma acção ou uma escolha criativa aparentemente individual pode ser produto e produtora de uma dada acção colectiva (Becker, 1986) e plural, que emerge no e do decorrer do processo criativo. A esta dinâmica chamaria de **(trans)acção**.

Nesta investigação/procura/articulação 'com' o processo criativo de ênfase teatral, e através de uma análise dos exemplos-de-caso, pretende-se especificamente:

- Compreender (reconstruindo e fixando alguma memória) a modalidade co-laborativa, por ventura transversal e (trans)activa, de certos processos criativos de ênfase teatral.
- Identificar os vários intervenientes/agentes neste tipo de trabalho de Investigação-Criação teatral, suas concepções de entendimento e/ou confronto, suas funções e objectivos. Em suma, fazer uma

topografia de cena e/ou uma cartografia dos bastidores da criação co-laborativa.

- Verificar a importância das condições estruturais, das dinâmicas conjunturais, das situações de (com)participação pontuais, das sociabilidades quotidianas, bem como, das opções estéticas de certos processos criativos co-laborativos.
- Situar os exemplos escolhidos na conjuntura e dinâmica da produção cultural nacional/internacional, local/global. Averiguar o eventual trânsito existente entre estes lugares.
- Encetar um pensamento de uma prática incorporada 'com' o processo criativo co-laborativo nas suas implicações estéticas, políticas, sociológicas e epistemológicas.

Estudar 'com' o processo criativo 'para' a sociologia é fazer uma praxiologia da criação. Como? Jamais desaproveitando a experiência (Santos, 2000) prévia e concomitante da investigadora e dos demais envolvidos. Por que meios? Activando a dimensão implicada, incorporada<sup>40</sup> e (trans)activa do seu trabalho teatral; adquirindo em continuidade competências como investigadora, bem como, enquanto criadora (actriz-encenadora); mobilizando as faculdades cognitivas fazendo nelas interferir as faculdades próprias somatosensoriais enquanto legítimos recursos de produção de conhecimento; nutrindo e reproduzindo relações com um universo social específico (Becker, 1982) – relações essas inevitáveis porque se constituem elas próprias no

---

<sup>40</sup> Richard Shusterman afirma que "(...) o corpo não é só uma dimensão essencial da nossa humanidade, é também o instrumento básico de toda a performance humana, o utensílio dos utensílios, uma necessidade para toda a nossa percepção, acção e mesmo para o pensamento" (Shusterman, 2008: 98).

processo de incorporação, de aprendizagem, de apropriação e de desenvolvimento de uma prática: a da criação teatral.

A praxiologia da criação afasta-se da concepção da criação como o resultado de um dom inato ou de uma inspiração divina<sup>41</sup>. Para uma pragmática da criação, no caso proposto para estudo, pragmática da encenação - enquanto criação co-laborativa, transversal e interferente - é impreterível que se tenha como premissa a pluridimensionalidade distributiva de funções do colectivo e a dinâmica constelada em vários eixos, profundidades e escalas pela qual emergem, se materializam e consolidam os resultados desejavelmente criativos e eventualmente inovadores.

Pensar qualquer processo criativo co-laborativo ('com' ou 'sem' a sociologia) implica verificar quem funciona, implícita e explicitamente, como criador. Um projecto de investigação 'em' sociologia teria de, inevitavelmente, aludir aos anunciados e enunciados dos criadores, no âmbito das estéticas e das políticas culturais vigentes (hegemónicas e contra-hegemónicas), nomeadamente, no que diz respeito às estratégias de presença, de sustentabilidade, de enquadramento e de subvenção governamental e/ou de outras naturezas. No entanto, importa-me sobretudo neste trabalho de 'co-investigação' averiguar da possibilidade de existência e emergência de criadores outros que possam co-habitar, participar e marcar o processo

---

<sup>41</sup> Sobre os 'mitos da criatividade' consulte-se Sawyer (2006).



criativo em teatro. São justamente estes ‘outros’ pelas suas práticas, intervenções e interferências que reconfiguram a co-laboração<sup>42</sup>.

A actividade de criação destes elementos será pensada a **três dimensões**:

- Serão considerados os contextos e os processos que propiciam o aparecimento (e a profissionalização ou não) destes elementos;
- Serão abordados os universos (socioculturais/profissionais) em que se movem, as competências de que dispõem, os modelos que servem de referência ao trabalho que executam e a natureza e o alcance das iniciativas que levam a cabo;
- Pretende-se pela trajectória<sup>43</sup> destes agentes dar conta da maneira como constituem sentido à actividade que desenvolvem.

A **estratégia metodológica** desta co-investigação assenta em procedimentos de natureza qualitativa e baseia-se nos seguintes requisitos e instrumentos metodológicos:

- (i) a implicação do sujeito pensante numa prática teatral anterior e concomitante à análise e sistematização ‘com’ a sociologia;

---

<sup>42</sup> Seria interessante propor, aqui, um conceito como o de ‘criação distribuída’, análogo ao de ‘cognição distribuída’, desenvolvido no âmbito da antropologia cognitiva, por exemplo, por Edward Hutchins (1995), mas também abordagens próximas desta, como as da teoria da actividade, inspirada em Vigostky. A vantagem destas abordagens é que elas estão associadas a sólidas ancoragens empíricas, que podem ajudar a elaborar *road maps* para a investigação. Independentemente destas ancoragens, a minha própria experiência de ‘criação’ ensina-me que ela é co-criação, é compartilhada, é expandida, é estilizada, é difractiva e dispersiva.

<sup>43</sup> O sujeito não tem trajectórias, ele constitu-se em trajectórias.

- (ii) a realização/envolvimento em encontros e projectos de criação de longa/curta duração, formais e informais;
- (iii) a elaboração de cadernos de práticas (pessoais e indecorosos, porquanto, intransmissíveis): a escrita íntima e a sua reformulação como metodologia e configuração final;
- (iv) a análise documental e constituição de um repertório de iniciativas de fruição/difusão de criações e/ou actividades complementares à criação;
- (v) a produção e inscrição de discursos (escrito-outro) em artigos-ensaios-comunicações sobre esta e/ou outras realidades satélites-transversais;
- (vi) a problematização, a (re)invenção das práticas e dos documentos<sup>44</sup>.

Com esta predisposição e orientação de operatividade e através dos sentidos (cinco ou seis – o sexto seria a própriocepção-consciência<sup>45</sup>) tratarei de enunciar tanto as condições de produção deste trabalho como as relações do qual decorre e estabelece à medida que vai sendo materializado.

---

<sup>44</sup> Um exemplo de Investigação-Criação incontornável é o de Orson Welles em F for Fake (<http://www.youtube.com/watch?v=NYjRQrSKBdl>). Raad Walid (Atlas Group <http://www.theatlasgroup.org/>) reconstrói a história do seu país reinventando os documentos. Lola Arias (<http://www.lolaarias.com.ar/>) é outra menção incontornável de Investigação-Criação, num suporte e dispositivo teatral. A encenadora no seu projecto Mi Vida Después (2009) reconstrói uma memória do que teria sido a Argentina nas suas versões múltiplas. O projecto foi realizado tendo também o Chile como país. Nestes trabalhos as histórias de vida e a autobiografia como componente de investigação funcionam como fonte insubstituível da reconstrução de uma memória social e colectiva em jeito de criação artística.

<sup>45</sup> Eimuntas Nekrosius, referiu o sexto sentido como a consciência do criador responsável (Formação para encenação no Teatro Nacional D. Maria II em Dezembro de 2003). Nesta elaboração para além das contribuições de Shurterman (2008; 2012), utilizo ainda as contribuições de António Damásio, O Livro da Consciência (2010) e o Sentimento de Si (2004).

Anseio enfatizar e legitimar determinados traços de certas dinâmicas teatrais, partindo do país que me deu língua e investimento de lugar e, por último, tentarei viajar por algumas artérias de produção teatral internacional, associadas a tendências sociais, culturais, políticas e económicas que configuram os «*meus*» «*sentIRes*» e voltares além.

As questões que foram sendo levantadas anteriormente não se pretendem que sejam respondidas exaustivamente com todos os exemplos do *corpus*. Ou seja, a diversidade do *corpus* de trabalho servirá pontualmente para dar respostas às diversas perguntas.

Aqui não só não comprovarei perfeitos casos, porque os casos nunca são perfeitos, nem acabados - o que justifica o carácter transversal e difractivo, também na escolha das acções/práticas - como, por outro lado, também não existem teorias, nem correspondentes hipóteses, que tentarei a todo o custo testar. Existem, outrossim, vivências rentabilizadas, «APrOpRIAçõeS» (de enquadramentos teóricos) e mais do que existir um problema, existe uma problemática que remete, justamente, para a histórica reivindicação (implícita ou explícita), por parte de certos criadores e pensadores, da Arte (manifestações estético-expressivas) enquanto motor de indignação-alerta e de justeza (justiça-beleza) sociais.

Nesta tendência, sobressaem estratégias e produtos de acção, articulados (ou não) com estruturas institucionais/governamentais, que estipulando a cultura como factor de regulação, emancipação e progresso (nomeadamente

económico e civilizacional), põem em cena agentes com competências específicas no campo da criação artística (formação, concepção e materialização, produção, intermediação e divulgação culturais).

O Teatro (a par de outras manifestações estético-expressivas), nas suas transmutações e transversões (de matéria, forma e de conteúdo) conjunturais, mantém-se presente e activo nessa reivindicação. A questão da criação colaborativa e suas implicações estéticas e éticas, em suma, também sociológicas e epistemológicas propiciam, quanto a mim, algumas alternativas de actuação nos tempos que habitamos. Pelo menos, os tempos em que eu pernoito e os espaços onde acordo.

### **Relevância e Justificação da Investigação**

Se me perguntassem qual a pertinência deste trabalho de investigação, eu começaria por reafirmar com vigor a sua característica interdisciplinar<sup>46</sup> e a sua transversalidade emaranhada. Este trabalho não é muito mais do que um entrançado de contribuições disciplinares ou de campos-posturas, nomeadamente das ciências sociais e humanas e dos estudos de teatro e da própria prática teatral, pelo que resulta em práticas-discursos transdisciplinares.

---

<sup>46</sup> Este trabalho foi subvencionado pelo Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

Se a sociologia, por exemplo, se faz valer da metáfora dramaturgica (Goffman 1959, 1974) para reordenar sentidos e entendimentos sobre a realidade social, também o teatro, na e para a sua «indefinição»<sup>47</sup> (Giacché, 1991) - ou seja na sua definição partindo do seu interior - pode, sem pudores, desejar e desfrutar uma lógica, que toma o seu drama por empréstimo, (refiro-me à prima sociologia), para se pensar, para entender aquilo que operacionaliza: ideias, formas, corpos, textos, espaços, tempos, (i)materiais, sons, etc.

Se estudarmos um teatro que se propõe, pelas Dramaturgias Interferentes<sup>48</sup>, ir além da representação, criando corpos pelo fazer no jogo, talvez a hegemónica metáfora dramaturgica<sup>49</sup> da sociologia possa ser expandida e, quem sabe se assim, poderemos entrar na cadência da criação - acredito que sempre em curso - de uma agência de acção interseccional sem centro (Augé, 1994), esse entre-lugar, essa fissura que pode ser o Teatro, que não obstante tudo, nunca perderá o seu lugar-território, tão necessário a alguns leões, porque recupera, na sua leveza calviniana (Calvino, 1993), ou seja, recupera determinadamente, o não-lugar da vida (Stanislavski, 1980) selvagem, pela sua multiplicidade de seres, terras e céus.

---

<sup>47</sup> A forma inscrita «(in)definir foi utilizada por Teixeira, Berta (2002) *Voz anónima – Reflexão e reconstrução de um procedimento de treino em teatro* Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Policopiado, 179, numa tentativa de delimitação de uma geografia e movimentos do fenómeno teatral. Originariamente a expressão foi encontrada em (Giacché, 1999: 111) e tenta expressar uma definição que parte do interior do objecto a definir, ainda que tal movimento resulte em alguma indefinição.

<sup>48</sup> Remeto o leitor para a Quarta PRÁTICA e para a (trans)VERSÃO 6.

<sup>49</sup> Será essa metáfora, de facto, hegemónica? Pode até não ser, mas pelo menos é sobejamente utilizada e validada sociologicamente.

A outra dimensão que justifica uma investigação de criação de vida com vontade indómita<sup>50</sup> e o modo como poderá ser vivida remete para a índole auto-etnográfica, a saber, para a mobilização da experiência pessoal na elaboração de uma outra inflexão. Mais do que se fazer etnografia do terreno, tentarei continuar uma etnografia no e **com** o terreno. Aqui não será necessário entrar no papel do observado, pois a investigadora, enquanto sujeito pensante, por ironia dos «seus» implícitos já (con)funde em si algumas das competências e funções do actor-criador que por tal investiga, dando a conhecer que pensa, tanto mais quanto produzir discurso sobre a sua prática.

Esta afirmação pode parecer duvidosa pelo que tratarei de a complementar pela ideia de que o processo de fazer também pode ser pensar sem produzir discurso nomeadamente escrito sobre o que se faz. De qualquer dos modos, e como nos adverte Sánchez e Royo (2010: 12) a prática (artística) é em si mesma um discurso, pelo que não será necessário inventar alternativas a ela – muito menos traduções e/ou fixá-las a todo custo em produtos analisáveis - para propor a sua integração no âmbito universitário: “El teatro o la danza, como cualquier otra práctica artística, representan indudablemente formas de conocimiento que dialogan tanto con la tradición como con su contemporaneidad, con las ciencias y con el resto de artes, con el saber cotidiano como con el técnico; asimismo, las prácticas artísticas pueden localizarse, se pueden desglosar en herramientas, métodos, fórmulas y costumbres de trabajo. Todo ello genera un contexto que permite la discusión

---

<sup>50</sup> Título em português do filme *The Fountainhead* de King Vidor (<http://www.imdb.com/title/tt0041386/>) do Livro de Ayn Rand (1993).

en el seno de una comunidad y que legitima la validez de una investigación. El artista, de hecho, raramente está solo. El artista en soledad no produce arte, produce un anticipo formal de una experiencia estética, que, para tener lugar, precisa de múltiples colaboraciones productivo-receptivas. La práctica artística, incluso la del artista 'solitario', ocurre en primer lugar en el ámbito de una institución, determinada por una tradición y enmarcada por un circuito, ambos discutibles, confrontables, permeables, pero en ningún caso invisibles o despreciables. En segundo lugar, se inscribe en una red (cultural, intelectual, artística, científica) que ofrece una amplia gama de intercâmbios y colaboraciones, aunque también debates, polémicas e antagonismos: la relación positiva y la negativa son dos modos igualmente válidos e inevitables de situarse en esa red. Finalmente, la práctica artística se sitúa en un contexto histórico, social y político determinado, o transita de un contexto a otro, explorando y alimentándose de las contradicciones, las problemáticas y las invenciones que constantemente encuentra.” (2010: 8,9).

Mais do que realizar um enquadramento sociológico Goffmiano (Goffman, 1986 em Nunes, 1993), realizar-se-á um trânsito, também linguístico e de linguagens, entre o *in* e o *out*. Acredito profundamente que (o discurso sobre) a consciência<sup>51</sup> da experiência pessoal/colectiva, pelo que inevitavelmente, corpórea pode ser, em si, um modo de produzir um conhecimento amplificante. Mais do que estar *in* ou *out*, somos «*inout*», ou seja, quando

---

<sup>51</sup> Credo sustentado pelo O Livro da Consciência (2010) e O Sentimento de Si (2004) de António Damásio.

muito somos em vai-e-vem, por outra «rein(ter)venção»: é-se no terreno em descontínua interferência, em obliterada «presençausência».

Se, por um lado, com este trabalho acabarei por tentar registar, ainda que precariamente, uma memória do que por essência é efémero e esquivo, por outro, tratarei de conhecer esta minha realidade pelo modo de saber-fazer fazendo. Se o ‘como’ da investigação e o ‘porquê’ desse ‘como’ não são suficientes para justificarem a relevância deste tipo de actividade/investigação numa co-constituição sociológica, resta-me então, dela retirar exemplos de funcionamento social regulado(r) emancipatório que mereçam ser tornados ainda mais públicos e partilhados.

Nestas direcções (aparentemente distintas) cruza-se um ponto de sobeja importância que é aquele em que exercito uma transmutação epistemológica, transversal e, quanto a mim, insubstimável e prometedora: o **‘Sentir Sociológico’** pelos **«SABEReseARTES»** como **Investigação** numa atitude de **Investigação-Criação**<sup>52</sup> que lhe é intrínseca.

---

<sup>52</sup> Segundo Royo (2010) uma orientação de investigação, numa atitude de Investigação-Criação, dará maior ênfase aos processos do que aos resultados, sendo que os processos são entendidos como o caminho pelo qual se gera conhecimento novo. A exploração de tais caminhos desconhecidos não são pré-determinados e a aquisição-mobilização de conhecimento processa-se em constante diálogo com os demais parceiros, tutores e conselheiros colaboradores os quais asseguram que uma investigação seja meditada e consciente. Ao entender o conhecimento como um campo heterogéneo, o investigador avança criando um caminho individual no qual adquire e mobiliza conhecimentos que não se aplicam de fora, mas os quais são incorporados de forma activa. As tecnologias e procedimentos de auto-aprendizagem são relevantes na Investigação-Criação. A articulação da teoria e da prática favorece a emergência de uma Investigação-Criação de potencial interesse para a comunidade, bem como o aparecimento de figuras-agentes híbridos como o encenador (eu acrescentaria o ‘actor-criador’) capaz de integrar a sua actividade teatral com um pensamento mais alargado, expandido a outras esferas da vida social com impactos irrefutáveis. Na senda desta postura de Investigação-Criação emergem ‘novos alunos’ e ‘novos professores’ e ‘novas dinâmicas de aprendizagem’, em que à trajetória individual é concedida uma importância grande, porém ela será validada numa negociação comum e num debate continuado o que assegura, por uma lado, uma responsabilidade - sob a égide da



Convocar certas as actividades como por exemplo o teatro (entre outros saberes-práticas até aqui fortemente conotadas com um património social e cultural material/imaterial), pode funcionar como um bom mecanismo de construção de conhecimento e, por consequência, de cidadanias cognitivas<sup>53</sup>. Tais cidadanias, sendo cada vez mais globalizadas, podem crescer vigorosamente cosmopolitas, porque activadas pelas várias artes e saberes, numa atitude de ruptura epistemológica em que não basta mudar, mas urge **mudar a mudança**, resgatando a dimensão ontológica e performativa de qualquer modo de produção de sentido. O emergente reconhecimento/afirmação/integração da dimensão cultural e artística em projectos para a qualidade de vida do ser humano<sup>54</sup>, enquanto quarto<sup>55</sup> pilar de desenvolvimento sustentável, favorece os gestos, que se constroem fazendo, de reinventar o(s) jeito(s) de transformar, não só alterando as metáforas como recrutando outros interferentes.

«SABEReseARTES» como Investigação, apresentando-se-me como uma possibilidade de reinventar o(s) jeito(s) de transformar, é uma iniciativa que vem organizando uma série de eventos em torno das

---

liberdade de expressão - sobre o próprio trabalho e, por outro, permite integrar pensamento e metaprática à própria actividade artística.

<sup>53</sup> Sánchez e Royo (2010: 9) defendem que é precisamente por um esforço colectivo que se consegue um entorno crítico, um confronto comunitário entre diferentes indivíduos, entre investigações e grupos de trabalho, em que os centros de investigação e de formação superior deveriam ser 'facilitadores' de materiais, poderiam funcionar como arquivo de tradição, como portas de acesso a redes produtivas e colaborativas, bem como, constituir-se em contextos-ambientes de trabalho de crítica social e política.

<sup>54</sup> Ver Agenda 21 para a Cultura e as deliberações da UNESCO para a Década da Educação para o Desenvolvimento Sustentável 2005-2014.

<sup>55</sup> Sendo os anteriores o económico, o social e o ambiental [www.desenvolvimentosustentavel.pt](http://www.desenvolvimentosustentavel.pt).

actividades/manifestações estético-expressivas entre outros saberes oriundos de culturas específicas. A iniciativa enquadrou-se, oportunamente, na diversidade dos debates instigados pelo CES sobre as questões da cidadania cognitiva e das concepções transversais, interfaciais e interferentes de produção e legitimação de conhecimento. Esta acção tem por objectivo principal aprofundar e diversificar tais discussões, partindo de experiências incorporadas e implicadas, de modo a tornar menos tensa a adequação da formulação dos resultados de certas investigações das Ciências Sociais e Humanas e a sua expressão/comunicação; ela procura promover a horizontalidade possível entre a experiência, a transformação social e sua análise; pretende, ainda, fomentar as condições de base para criação de círculos de intermediação, articulação e colaboração entre domínios de Conhecimentos, de Culturas e das suas plurais modalidades de Comunicação, mobilizando as várias Ciências, Saberes (tradicionais/modernos e tecnológicos/artesanais), Artes e Sociedades enquanto projecto educacional, de cidadania estético-expressiva criativa e de transformação e justiça-beleza social.

«SABEReseARTES» como Investigação é uma postura alimentada por uma outra predisposição, a da Investigação-Criação, a qual remete para o que em cima formulei como conhecer pelo modo de saber-fazer fazendo.

## **A (an)Tese e a sua Problemática**

A modernidade ocidental (paradigma sócio-cultural que se inicia no século XVI, consolida-se entre finais do Século XVIII e meados do Século XIX), segundo Boaventura de Sousa Santos (2006: 28-30) assenta em dois pilares em tensão dialéctica, a saber, o da regulamentação e o da emancipação<sup>56</sup> aos quais correspondem respectivamente o conhecimento-regulação e o conhecimento-emancipação, adequados, claro está, às realidades europeias tomando como exemplos os seus países mais avançados, deixando de fora as “sociedades extra-europeias para onde se expandiu a europa” já que, por exemplo no caso da “(des)regulação colonial” e seu princípio do Estado ele é “estrangeiro, o mercado inclui pessoas entre as mercadorias (os escravos) e as comunidades são arrasadas em nome do capitalismo e da missão civilizadora e substituídas por uma minúscula sociedade civil racializada, criada pelo Estado e constituída por colonos, pelos seus descendentes e por minúsculas minorias de assimilados. Por sua vez, a emancipação social é concebida como processo histórico da crescente racionalização da vida social, das instituições, da política e da cultura e do conhecimento com um sentido e uma direcção unilineares precisos, condensados no conceito de progresso”. Santos esclarece que nesta tensão não tematiza “especificamente a emancipação dos povos coloniais e muito menos as racionalidades alternativas de que eles eram portadores e que foram aniquiladas” (2006: 28, 29).

---

<sup>56</sup> Boaventura Sousa Santos diferenciou um do outro como o primeiro (regulação social) sendo constituído pelo princípio do Estado, princípio da comunidade e pelo princípio do mercado, e o segundo (emancipação) consistindo em três lógicas da racionalidade, a saber, a racionalidade estético-expressivas das artes e das literaturas, a racionalidade instrumental-cognitiva da ciência e da tecnologia e a racionalidade moral-prática da ética e do direito (1995).

Estes dois tipos de pilares/conhecimentos ao serem caucionados pela modernidade ocidental, quer seja na tradição do liberalismo político ou na do marxismo, acabam por marginalizar duas concepções que sendo ainda hoje modernas, segundo Santos, nela não se vislumbram acções modernistas. A avaliar pelos problemas delas decorrentes, ao nível do estado, do mercado e da comunidade (pilar da regulamentação) é pelo princípio da comunidade e de uma racionalidade estético-expressiva (pilar da emancipação), que o mesmo autor reafirma uma transição de paradigma (societal e epistemológico) numa voz cosmopolita e ampla que ao amplificar uma vontade de voltar a pensar a transformação social emancipatória tenta igualmente recrutar consensos sobre a impossibilidade de uma teoria geral da emancipação social. Em substituição desta propõe “um procedimento de tradução entre os diferentes projectos parciais da emancipação social. O trabalho de tradução visa transformar a incomensurabilidade em diferença, uma diferença que torne possível a inteligibilidade recíproca entre os diferentes projectos de emancipação social sem que nenhum possa subordinar em geral ou absorver qualquer outro” (2006: 38).

Transitando, esclarece Santos, “o sentido das transformações é ambíguo, se não mesmo opaco. No entanto, apesar disso vale a pena falar de transição para salientar a necessidade de experimentação e interpelar o sentido das transformações, por mais fugidio que ele seja. As ruínas geram o impulso da reconstrução e permitem-nos imaginar reconstruções muito distintas, mesmo se os materiais para elas não são senão as ruínas e a imaginação” (2006: 30, 31). No meu entender, se o sentido das transformações continua opaco, vale

a pena in(ve)stigiar a transição resgatando os demais sentidos que a experiência individual/colectiva comporta. Aliás, mesmo quando a visão é cristalina, acredito que a imaginação da reconstrução deva ter como material e matéria todo o tipo de informação que os vários corpos podem constituir e fornecer - tanto porque são biologicamente diferenciados ou porque são aculturados distintamente.

Do pós-moderno ao pós-colonial e justamente porque para além de um e outro surgem os desafios do eus, individual e colectivamente, Boaventura de Sousa Santos, que assumindo a possibilidade de uma inadequabilidade de uma teoria geral da emancipação social, avança como ideia reguladora da emancipação, o igual peso a atribuir à incompletude, passo o joguete «com plenitude», ou seja, uma plenitude actualizada porém inconsumada e/ou invertida para a qual concorrem indispensavelmente alternâncias e diálogos plurais de conceitos oriundos e vigentes noutras culturas. Em resumo, para o sociólogo (2006: 38, 39) o primeiro desafio seria “pensar a emancipação social sem uma teoria geral da emancipação social”, o segundo “consiste em determinar em que medida a cultura e a filosofia política ocidentais são hoje indispensáveis” e inadequadas para reinventar a emancipação social - o que leva a uma eventual “busca de articulação com culturas e filosofias políticas não ocidentais” - e “o terceiro desafio consiste em saber como maximizar a interculturalidade sem subscrever o relativismo cultural e epistemológico. Por outras palavras, trata-se de construir uma posição ética e política sem fundá-la em nenhum princípio absoluto, seja ele a natureza humana ou o progresso”. Boaventura questiona se serão hoje certos elementos da cultura

política europeia como os “direitos humanos, secularismo, cidadania, Estado, sociedade civil, esfera pública, igualdade perante a lei, o indivíduo, a distinção entre o público e o privado, democracia, justiça social, racionalidade científica, soberania popular” património cultural e político mundial, já que tendo sido “proclamados em teoria e muitas vezes negados na prática (...), foram aplicados para destruir culturas políticas alternativas” (2006: 39).

No caso específico de Portugal, o autor refere que “qualquer que seja o tema de investigação social sobre que nos debrucemos, estudamo-lo a partir de quadros teóricos e analíticos que foram construídos pelas ciências sociais hegemónicas noutros espaços geopolíticos que não o nosso” pelo que outra questão se levanta: “quem somos nós neste espaço de língua oficial portuguesa, nas nossas diferenças e cumplicidades integrados num mundo crescentemente globalizado, segundo uma lógica em cujo desenho temos, quando muito, uma participação subordinada, uma lógica que ou trivializa ou, pelo contrário, dramatiza as nossas diferenças, mas, em qualquer caso, bloqueia a construção das cumplicidades”. Assim sendo, Boaventura afirma que estamos “postos na contingência de começarmos por viver a nossa experiência no reverso da experiência dos outros” numa “vigilância epistemológica” que fundará “um novo cosmopolitismo cordial (...) que pode ser construído como tarefa eminentemente política e cultural” (2006: 42, 43).

O meu objecto/corpus de acção-estudo (certo teatro de dinâmicas colaborativas) enquadra-se neste espaço geo-político, a saber numa triangulação entre Portugal, Angola, Brasil, em condições históricas e

sociológicas que não me sendo completamente “próprias” me são “propícias” (2006: 43). Porém, eu também sou afrodescendente! Estou em constante 'retorno' a um país que nunca foi meu e sempre será (Portugal), e sou 'retornada' de um país (Angola) que nunca foi meu e sempre será... e entre Portugal e Angola, eu construo o meu 'Brasil'...Redundâncias identitárias ou reversos propícios a um cosmopolitismo cordial?!

Por outro lado, sem deslumbramentos teóricos nem militâncias tópicas, insiro o meu objecto/*corpus* de estudo nas duas ideias “marginalizadas pelas concepções dominantes da modernidade” (Santos, 2006: 25). Refiro-me aos já mencionados princípios da comunidade no pilar da regulação social moderna e à racionalidade estético-expressiva no pilar da emancipação moderna. De qualquer dos modos e prestando atenção à advertência de Santos sobre a inadequação desta diferenciação para certas realidades-países e como os dois casos de prática remetem para uma condição histórica de colonialismo (Angola, Brasil) tentarei complexificar a análise com as contribuições do mesmo autor em torno do que ele denomina por Epistemologias do Sul (2009). Em bom rigor, o que o autor propõe nas suas Epistemologias do Sul é a violência e apropriação.

Posso ainda informar que nem toda a (minha) acção teatral foi repensada neste estudo-sistematização, mas concentrando-me em alguns espaços-tempos da iniciativa «ó da arte»<sup>57</sup>, nomeadamente em alguns de formação e de criação como os que as PRÁTICAS deste objecto-tese 'com' a sociologia

---

<sup>57</sup> Sobre esta iniciativa consultar a Sexta PRÁTICA.

tentam dar conta<sup>58</sup>, pretendo ainda assim - e não desconsiderando a advertência de Santos - afirmar uma profunda implicação dos princípios de comunidade e de racionalidade estético-expressiva nos mesmos. A forma e a dinâmica dos processos de regulação destes casos são, no meu entender significativos e reveladores de uma prometedora e efectiva acção potenciadora e conduzente à emancipação social. Por outro lado, a particularidade que apresentam diz respeito à sua dimensão co-laborativa e à possibilidade hermenêutica heterotópica da Investigação-Criação pelo 'Sentir Sociológico'. Ou seja, se todos eles, de uma ou de outra forma, se me apresentam como exemplos vitais de processos comunitários potencialmente emancipatórios, por outro, a sua especificidade introduz a noções de co-laboração e de fruição, reinventando conseqüentemente, as dinâmicas de regulação, de investigação, de criação e até - mais diluidamente - de economia e de institucionalização.

As PRÁTICAS e correspondentes (trans)VERSÕES deste objecto-tese procurarão dar exemplos concretos desta afirmação. Com elas pretendo (dar a) conhecer o processo criativo pelo modo como foi vivido e jogado, podendo com esta forma de produção de conhecimento, não desaproveitar a experiência própria incorporada, bastante excedentária, e por elas reconfigurar propostas epistemológicas com impactos sociais, que considero, apetecíveis.

---

<sup>58</sup> Refiro-me à prática de formação ao nível básico e superior; à actividade ocupacional pelo teatro; à co-criação colaborativa 'Lendas de Celéstia', 'Parede de Segredos' e 'Devassa'; bem como, ao dispositivo de troca com fins meta-artísticos (m.a.r.e.s.).



Não estando bem certa se numa atitude pós-moderna de oposição ou se numa celebração *over time* e *in space* da modernidade, sentindo-me apenas em trânsito pessoal<sup>59</sup>, académico e artístico, porquanto social e político, avanço – espero - em qualidade e quantidade numa acção «acústica» (Teixeira, 1977) que mais não será do que uma sociologia que desassocia e associa singularidades em fluxos e meios já de si complexos. O transporte e a transversalidade são condição da existência destes exemplos em estudo, aqui agregados em *corpus* de estudo. De fenómeno(s) e evento(s) o(s) objecto(o) actualiza(m)-se em acontecimento(s) e manifestações. Existem, neste conhecimento-em-regulação, escalas e naturezas tão emancipatórias quanto confinatórias, tão reais quanto virtuais forem os seus mo(vi)mentos.

---

<sup>59</sup> “A transcendência, como a urgência de atingirmos para além de nós próprios, é efectivamente básica à existência humana, mas não precisa de ser interpretada em termos sobrenaturais. A essência do nosso ser é um fluxo de se tornar outra coisa, que pode ser construtivamente erigido em termos morais de progresso pessoal. Tal como outros aspectos da nossa humanidade, a transcendência tem uma expressão corporal distintiva na urgência básica da soma para a locomoção; na sua aproximação ao mundo da nutrição, reprodução, e de um campo de acção; e na sua normatividade do desenvolvimento do crescimento e auto-transformação dos sistemas fisiológicos” (Shusterman, 2008: 106,107).

## Terceira PRÁTICA – Configurações

### Procedimentos e Instrumentos Metodológicos.

Oriundas da sociologia e dos estudos de teatro entre outros (neurologia) as contribuições instrumentais que agora apresento e sistematizo podem ser consideradas como apropriações directas e/ou menos ortodoxas. Elas não existiam *a priori* como agora e aqui são anunciadas. Elas foram crescendo em função da própria acção-investigação integral (teatral 'com' a sociologia). O seu modo de enunciação consubstancia igualmente as vicissitudes do seu crescimento, em concomitâncias e justaposições, em saltos, descentramentos, desfazamentos e (des)entendimentos que potenciam tanto o abraço como a exclusão. Certas já existiam como antese, como fluorescência, mas em bom rigor, elas foram sendo consolidados em função das carências e de certas exigências que a prática teatral impunha e a que os protocolos e convenções da análise (sociológica) obrigava. Imposição e obrigação vital, nem mais nem menos, apenas um obséquo.

A constante conjugação da acção pensante reclamava mecanismos operatórios e até modalidades um tanto transgressivas de inscrição. A transgressão não acontece 'por que sim', mas porque não consigo e/ou não sei pensar certas realidades em certos enquadramentos. Porém, não me furto ao diálogo e arrisco fazer sentir a minha voz. Quando qualifico as modalidades (seja de inscrição ou de outras) de transgressivas, não o faço

apenas pelo capricho de ser desalinhada. Acreditem que reconhecer que sou incapaz de me alinhar (e.g. num discurso ou narrativa sociológico), já fez derreter meus olhos o suficiente para rogar a todos os Deuses e Diabos que me coloquem num caminho onde a escuta e eventual consideração-aceitação não me seja tão olheirenta. Pois, vem sendo com o corpo e com a coragem que, todavia, ainda não desisti desta tramada trilha. Venho construindo o caminho palmilhando-o, desbravando-o e a sustentação consolida-se ao convocar os novos «es passos»... e o meu corpo não diz que não!

“Tenho, com o meu corpo, que salvar a minha cabeça”

Lulu de Frank Wedekin

“Na composição da figura de Lulu, o importante para mim foi desenhar o corpo de uma mulher através das suas próprias palavras.”

Frank Wedekind

“Eu gostava de ser os meus «fa(c)tos»”

boneca100pestanas

### **A distinção entre Saber e Conhecer e a fixação/arquivo da experiência na Sebenta de Práticas «à berta» e no Reservatório do Esquecimento.**

A reinvenção contemporânea das práticas-saberes, dos seus ambientes, instituições e *modus operandi* pode lograr pela refamiliarização com o que a modernidade científica subalternizou e surpreender-se ao cruzar improváveis linguagens com rigorosos protocolos discursivos fertilizando a produção cognitiva, na qual emoção e razão são indissociáveis e (re)tomam corpo.

Com a *apresentação* (Maffesoli, 2006) na oitava sessão Processos e Saberes, pela interpelação dos interlocutores numa das salas do Primeiro Colóquio de Estudantes de Doutoramento do CES, e através do recurso a certos contributos incontornáveis exemplos de investigação (Nunes, 1996a, 1996b, 1996c, 2003, 2008; Becker, 1995, 1996, 1998; Becker, McCall, Morris, 1990) nas Ciências Sociais e Humanas - que aceitam as subjectividades ([http://slb.cf.ac.uk/socsi/research/researchgroups/cultureimaginationpractice/s](http://slb.cf.ac.uk/socsi/research/researchgroups/cultureimaginationpractice/subjectivityeditorial.pdf)  
[ubjectivityeditorial.pdf](http://slb.cf.ac.uk/socsi/research/researchgroups/cultureimaginationpractice/subjectivityeditorial.pdf)) individuais e colectivas, bem como, as experiências, os

tempos e as matérias fragmentadas, as imagens tão visíveis quanto opacas - tentei esboçar possibilidades para um enquadramento epistémico-metodológico que sustente o estatuto do praticante na sua condição de sujeito implicado (Becker, Faulkner, 2008) que exerce funções de investigação partindo da sua própria acção - o que inevitavelmente produz uma outra forma de comunicar o conhecimento que se consegue sistematizar, recuperando dimensões políticas, éticas e estéticas da linguagem.

Não podendo nunca sair de mim, o objectivo, na altura, foi angariar contributos para a construção de um argumento (traduzível pela escrita, a fixar por grafias ainda convencionais, para que pudesse produzir prova académica) em que a tensão entre o que generalizadamente se entende por quantitativo/qualitativo, por objectivo/subjectivo, por académico/não-académico, por científico/não-científico e por racional/emotivo se apresente como fértil uma vez reinventada. Ter retorno sobre esta postura foi outro dos propósitos. Ao relatar, agora nesta PRÁTICA, o que então (me) aconteceu, pretendo tão somente apresentar alguns desses instrumentos e o modo como servem o presente trabalho de investigação 'com' a sociologia.

Para construir uma tal argumentação que contemple ainda, aquilo que no sentir de Boaventura de Sousa Santos, se deseja como a razão apaixonada e a paixão razoável (2009) vi-me empurrada para o «avis(s)o» da «raizão». Esta «raizão» deveria ser operada por instrumentos conceptuais e metodológicos experimentais, portanto potencialmente falíveis - que lograssem no desgaste e resgate da tradição e correspondente tradução.

O «corpião» (guião da alma em corpo) é o instrumento caligráfico-operatório, em si uma manobra de recriação metodológica transgressiva, que tentou funcionar como guião à *apresentação* de algumas inquietações metodológicas derivadas e instigadas pela investigação em curso, cujo objecto geral de estudo, recorde, são os processos criativos nas artes performativas, em particular os de índole co-laborativa. Constitui-se, também aqui, tal instrumento em fio condutor do texto de síntese dessa vivência.

[sugestão de «mo(vi)mento» de leitura da nota única<sup>60</sup>]

---

<sup>60</sup> Nota única à leitura deste «corpião»: Atrevendo-me ao risco de confusão, tome-se esta manobra como opção por um mecanismo de construção de outras geometrias estratégicas e simbólicas para relacionar conhecimentos mais ou menos concomitantes. Ela é em si outra tentativa de materialização gráfica do que tento defender.

Enuncio, pois, as obras que sustentaram o pensamento em transgressão. Partindo do pensamento de Santos (2000, 2006, 2008) pude convocar a incessante experiência incorporada da vivência, proporcionada pela minha própria prática teatral, para partilhar alternativas de instrumentos operatórios (conceptuais e metodológicos) na investigação dos processos criativos co-laborativos. A leitura de Ramalho e Ribeiro (2002), bem com de Damásio (2006) em que o autor versa sobre a educação artística na perspectiva da ciência cognitiva, foram vitais para a sustentação de noções e práticas de negociação e intersubjectividade, nomeadamente cultural e emocional, na produção de qualquer tipo de conhecimento-identidade.

Para revalorizar os números e exercitar um raciocínio que a minha preguiçosa modernidade subalternizou, achando-o incompatível com o teatro, vou contando com os ensinamentos de Balmond (2000, 2002, 2008), de Lakoff (2003) etc. entre certos escritos sobre outras economias como os de Bataille (1976), de Reis (2007) e de Cattani (2009). A hibridação, a impureza, a ecologia e a transgressão que os textos de Nunes (2001) «(con)sentem», fizeram-me resgatar a origem das palavras teoria e teatro, sendo que na Sala Preta nº3 da USP (2003) também se desvenda essa insistente cegueira.

Relembro: a transição paradigmática, defendida por Boaventura de Sousa Santos, é dupla porque epistemológica e societal. Segundo o autor, reinventar a emancipação social passa por resgatar algumas concepções marginalizadas da e pela modernidade ocidental, nomeadamente, o princípio da comunidade na regulação social e o da racionalidade estético-expressiva na emancipação social.

Nesta reinvenção, acredita Santos, deve ser possível reconstruir uma indignação criadora de imagens e de subjectividades suficientemente desestabilizadoras para promover uma racionalidade cosmopolita, porquanto, pós-colonial que abranja a diversidade epistemológica do mundo.

A racionalidade, tão cosmopolita quanto plural e democrática, que propõe Santos implica a validação contra-hegemónica dos diversos processos de produção de conhecimento, bem como a revisão das suas instituições – e por ora eu acrescentaria: revisão das modalidades de inscrição, de expressão, de transmissão e de disseminação desse conhecimento.

Acredito que, em qualquer processo de produção de conhecimento e de sentido sobre o mundo, exista uma dinâmica relativa às manifestações estético-expressivas (para as quais pode ser profícuo saber artes) e que a reinvenção dos espaços, sobremaneira associados a instituições com *modus operandis* específicos, pode lograr na construção do que se deseja um mundo humanizante, por quanto, emancipado.

---

Quando procuramos dar credibilidade à construção cognitiva do mundo - onde não se pode deixar de fazer intervir (assumindo e trabalhando a partir d) o emocional, o corpóreo e o plástico, não só numa formulação estética - devemos e podemos estar atentos procurando outros conhecimentos/procedimentos combinando-os, tanto quanto possível, com uma intervenção política-(est)ética no mundo.

Entre saber e compreender o mundo fica a experiência, a vivência, a incorporação e o agenciamento constituintes.

A teoria descanonizada, e por isto, potencialmente transgressiva, pode igualmente entrar neste interstício, aqui complexificada pela fluidez das fronteiras e pela permeabilidade e articulação-interferência dos diferentes modos de conhecimento e de práticas de posicionamento no terreno. Ou seja, qualquer impulso de (re)invenção da teoria apoiado em representações e regulações inacabadas, porque menos colonizadas e por isto contra-hegemónicas, serve um projecto incorporado numa experiência articulada/situada (Nunes, 2001) de produção de conhecimento, envolvimento activo, de constituição de novas subjectividades e de resgate dos demais sentidos para além do olhar, tal como no Teatro. A teoria teatral (Fernandes, 2009; Ramos, 2009), para além da sua aparente redundância, dada a origem quase comum associada ao acto de ver entre Teoria e Teatro, nunca poderá ser um meio de normalização e de contenção da complexidade sensível. A teoria sociológica muito menos. É que apesar do texto em que fatal e modernamente se inscreve(u), fixa, transporta, acumula e acciona conhecimento - sem o fazer depender da percepção local e incorporada - crescendo críticas, elas florescem numa apropriação heterotópica de linguagens e de narrativas marginais ao centro desincorporado, do olhar objectivo e desapaixonado do teórico moderno.

Na teoria 'com' ou 'sem' teatro e 'com' ou 'sem' a sociologia a diferença pode ligar. Podem, interna e entre si, não unir totalmente - o que não é de todo um requisito - porém, podem estabelecer relações entre esquecimentos, silenciamentos, omissões e lacunas muitas vezes locais sobremaneira ancorados em pressões e opressões globais dos sistemas dominantes de linguagem, de produção e validação de conhecimento. O teatro obriga a uma gestão das colisões, das aporias, do não-dito, das traduções, leva a uma hipoteca do explícito, do apodíctico e do indubitável. O teatro é a barganha entre o valor o desvalor, é o investimento no nada, para retrabalhar o tudo, produzindo e rentabilizando os excedentes incomensuráveis.

O uso selectivo das tradições que caracteriza a subjectividade de fronteira de Santos (1995) - a sua tradução no caso de realidades sem equivalentes funcionais, nomeadamente culturais - personificado no testemunho articulado, encoraja-me para a possibilidade de **mudar a mudança** procurando contribuir para a construção de um '**Sentir Sociológico**' num agenciamento de «**SABEReseARTES**» como **Investigação** pela **Criação**. Com a **Investigação-Criação** criam-se «es passos» em que se torna possível e visível a reversibilidade das posições do certo e do errado, do sujeito e de objecto, de texto e sub-texto, de arte-cultura e de ciências-saberes, de convergência de medias, sem obliterar as suas diferenças nem os fixar numa identidade essencial e invariável, acentuando, outrossim, o carácter intersubjectivo e (trans)activo do seu encontro e a possibilidade de construção, validação e comunicação mútua de conhecimentos.

As distintas naturezas e hierarquias dos conhecimentos ao se articularem estabelecem relações não-contingentes, quanto a mim promissoras, na constituição e proliferação de entendimentos multivocais como, por exemplo, procurar outras grafias como esta nota única que co-habita e se justapõe ao texto supostamente central, como os 0123456789 no e do «teaTro» (Teixeira, 2002), nas suas evidências, opacidades e charadas, interrogando com estes instrumentos o predomínio do ó na «emoção» (Teixeira, 2002) ou do i na «raizão». As respostas-considerações desta teoria são constituídas por constelações que mobilizam díspares racionalidades e saberes, enquanto experiências e formas de (expressão do) ser, numa nova relação do local e do global, de especificidade e de generalidade.

A realização prática deste intento passa pela admissão e tolerância de uma pluralidade de formas também textuais, de dinâmicas apresentação, de expressão e de disseminação (Becker, McCall, Morris, 1989). O autor, também criador de objectos impuros (Nunes, 2009), não menos ecológicos, actua num ensaio parcialmente cego que permite cheirar, tocar, escutar e saborear. Todo o corpo é sensor-radar e a **sinestesia** pode, na produção de teorias, ser metáfora outra, não só um meio de transporte (significado da palavra metáfora em

Partindo da minha actividade-saber teatral ('eu só estudo/conheço o que me passa pelo corpo' afirmação de base à condução da referida *apresentação*) procurei, com esta investigação, compreender uma recorrência e/ou elemento comum dos processos criativos em que venho estando implicada. Em que medida estes processos criativos, sendo mais ou menos colectivos, se desenrolam de uma forma co-laborativa, em dinâmicas não só horizontais, mas em constelações pluridimensionais, concomitantes e em que territórios se recortam os seus «mo(vi)mentos»? Como pode esta co-laboração (re)formar reinventado as figuras do Encenador, do Investigador e em consequência da Criação e da Investigação? As dinâmicas co-laborativas serão terreno fértil à descolonização dos pensamentos em práticas, nomeadamente, nas suas fundações de regulação e de emancipação? Estava e estou em acreditar que esta medida é uma quantidade que se apreende pela «qual idade»; um quanto que se figura em como.

Pressenti, desde cedo, que as formas de produção artística em causa - o teatro - podem ser produto e produtoras de sistemas sociais (Becker, 1982, 1986, 2007; Becker, Faulkner, Kirshenblatt-Gimbett, 2006) mais abrangentes,

---

grego), mas um exercício de tomada de consciência, suficientemente entrecruzado, como ser também a própria zona de uma saudável atitude de ruptura epistemológica:

**mudar a mudança.**

Esta atitude convoca não só uma consciência psicossomática ampliada bem como um reposicionamento do eus não no mundo, mas **em** mundo, sendo que um não existe sem o outro e, portanto, o seu estudo convida a uma construção simultânea, com consequências mais ou menos difractivas e/ou em desfazamento, fractais, de geometrias pouco lineares. Esta pode ser uma boa contribuição do(s) estudos no e sobre o) teatro - porque em alguns casos já o realiza internamente no seu campo de acção - para a teorização em geral no sistema global de produção de conhecimento nas nossas academias e sociedades.

[Assumindo que o leitor aceitou e tolerou a sugestão de prioridade-espacialidade-cenificação de leitura, agilizemos o «es pa sso» seguinte: recuar/avançar no texto para seguir suposto raciocínio central.]



em que o princípio de comunidade e as manifestações estético-espessivas favorecem modalidades plurais de regulação (organização) e de emancipação (potenciação) social. Por outro lado, estou inclinada a defender que a articulação desse princípio de comunidade e das manifestações estético-espessivas pode criar dispositivos para renovadas competências sócio-individuais, a saber, emancipatórias e supostamente mais justas.

O sujeito de investigação, (o meu eus), como agente que tenta compreender o que sabe - aquilo que vive da minha prática artística - parte, portanto, da distinção entre **saber** e **compreender**. Ao primeiro verbo atribuo a condição incorporada: sentir é saber. Ao segundo, a condição de consciência como incontornável fundamento de análise dos saberes experienciados – análise essa materializada nos mais variados suportes, discursos e narrativas. Se sentir é saber - e eu só sei porque sou biologicamente consciente, logo essa consciência constitui o meu saber - conhecer é analisar um saber em consciência, produzindo uma qualquer elaboração, sistematização e testemunho.

Quando procuro o que não conheço estou ao nível da procura de uma auto e/ou alter compreensão sempre fundada num corpo que funciona como alicerce da mente consciente (Damásio, 2010: 39). Eu posso ainda não saber muita coisa, simplesmente porque não tenho algum tipo de consciência das emoções em mim. Porém, o meu corpo produz emoções continuamente e a partir daí regula o meu valor biológico (Damásio 2010), ou seja, gere e protege a minha vida tentando garantir um bem-estar - diria emancipatório. Do

produzir as emoções ao senti-las (pelos sentimentos de emoção, sentimentos de conhecimento) é convocada a consciência cuja função não é fabricar imagens (não só visuais), mas torná-las nossas (Damásio, 2010: 26, 40, 28, 35). Portanto, quando afirmo que sentir é saber assevero que 'sei' a partir do momento em que tomo como minhas as tais imagens somatosensoriais pelo seu testemunho. Ao tomá-las como minhas crio subjectividade, isto é, junto um 'eu' a uma mente inconsciente resultando num cérebro consciente (Damásio, 2010: 27). É justamente este cérebro consciente com os seus sentimentos primordiais, impulsionado para a acção e autobiográfico - incorporando as dimensões sociais e espirituais (Damásio, 2010: 28) - que vai produzir compreensão na asserção que aqui lhe atribuo de análise.

Conhecer é compreender, analisar e problematizar o valor da (nossa) vida. Se entendermos a consciência humana e as funções que ela torna possível como a linguagem, a memória expandida, o raciocínio, a criatividade, enfim, todo o edifício cultural, como curadora desse valor (Damásio, 2010: 46), talvez tenhamos um bom instrumento para nos transportarmos do saber ao conhecer... e eventualmente voltar além...

Eu posso saber sem nunca conhecer - ou pelo menos saber sem ter consciência que conheci porque de alguma forma não produzi sentido/testemunho/análise e correspondente discurso (escrito-oral) -, posso ainda compreender apenas o que sei e/ou tentar compreender aquilo que outros sabem sem disso ter experiência incorporada. Enfim, o que proponho é compreender sabendo; É fazer justiça à matricial dimensão corpórea da

produção de conhecimento e lembrar a sua vitalidade em domínios sofisticadamente hegemônicos da, mal-entendida e abusivamente apropriada, razão e teoria. Procuo, neste âmbito, em contexto universitário e sobretudo pela presença-palavra-fala, criar entendimento discursivo e escrito correspondendo, tanto quanto me impedem, a uma expectativa protocolar da formulação académica. Nesta e noutras investigações, em contexto e formato académico (sociologia e estudos teatrais), pude experimentar alguns instrumentos caligráfico-operatórios - para certos, absurdos e rizíveis - concebidos e cunhados em função do objecto específico de estudo. Fazer pesquisa teórica sobre teatro - seja sociológica ou noutra enquadramento disciplinar - é quase uma redundância dado a correlação da origem das palavras teoria e teatro... A pesquisa teórica nos processos criativos entendendo-a como pesquisa teórica, parte integrante e complementar dos mesmos processos, que na sua quase esquizofrenia resgatam múltiplas procuras-identidades. Fazer pesquisa sobre os processos criativos em contexto académico e sociológico implica aceder acrescidamente, entre outras, às acepções-práticas de criatividade, às tradições e escolas da sociologia da cultura, da arte, do conhecimento e da comunicação, etc.. Não me propunha fazê-lo *apresentação* em relato, nem tão pouco, procurarei desenvolver essa dimensão tão totalizante neste objecto-tese.

O que fiz, então: tentei, pelo colóquio e pela interpelação dos interlocutores na sala, rastrear sucintamente os seus entendimentos e versões em torno dos significantes e significados das palavras Teoria, Objectividade, Subjectividade, Investigador, Teatro e perguntei ulteriormente, pela sua

(ident)idade e pela qualidade dos seus anos de «VIDA». Pelas suas respostas tactei encorajada o caminho a seguir e/ou a arriscar nesta investigação 'com' a sociologia. Ainda que alguns dos presentes não tenham aceite entrar no jogo proposto – o que é legítimo - gostaria, pela fertilidade dos testemunhos recolhidos, de os transcrever:

Teoria: pensamento, conceitos, ler e escrever, estrutura, falível, cultura/contra-cultura, reflexão, organização de ideias, comprovação, aplicação prática, desenvolvimento, cruzamento disciplinar, crítica, mudança, tentativa, criação, registo, filosofia, vida, referência, incompletude.

Objectividade: concretude, clareza, meta, comunicação, inter-pessoal, objecto, razão, Descartes, real, sinceridade, bom senso, honestidade, directo, pontual, alvo, impossível, mito fundador da cultura ocidental, império(s), as coisas, o mundo, descobrir o 'real' naquilo que é descrito como 'natural'.

Subjectividade: sentimento, pensamento, finitude, para-a-morte, tudo (pólo positivo da matéria), nada (pólo negativo da matéria), essencial, análise, tradução, erro, pessoal, pequena verdade, mente, irreal, íntimo, arbitrário, relativo ao sujeito.

Investigador: tradutor, cautela, ética, desalinho, crise, inquieto, instigador, prazer, sofrimento, solidão, sonhador, insistência no trabalho, multidisciplinaridade, curiosidade, questionador, bisbilhotar, insatisfeito, obsessivo, reflectir, perceber, seleccionar.

Teatro: representação (do texto/do outro), ser outros, palavra em acção, comunhão, luxúria, lazer, arte, vida, experiência, ensinamento, ocupação, hermético, cenário, máscaras, história/estória, plateia, palco, acção, aprendizagem.

(Ident)idade e «qual idade»:

Investigador / educador / gente (45 anos);

Homem / Sem / Qualidades;

Não sei-Hoje / Feliz-Amanhã / Vontade-Ontem;

Desconfiança e dúvida / Vinho e loucura / Susbsitência-existência;

Riqueza única / Insubstituível / Sempre infância;

Amor/Leituras/Família;

Infância / Vida pré-rupturas / Vida pós-rupturas;

32-40-Depressão e criatividade / 40-50-busca e sofrimento com 'tranquilidade'/ 50-58- pensar sobre a minha 'condição'.

Ao perguntar pela (ident)idade e pela «qual idade?», muito provavelmente receberíamos uma resposta quantificada. Se remetermos para as respostas dos meus interlocutores, poucos foram os que quantificaram – vou acreditar que a sua formulação foi instigada pela reconfiguração gráfica da palavra idade nos significantes de identidade e de qualidade. Assim sendo e de qualquer dos modos, uns 30 anos, podem ser 30 Primaveras, 29 Invernos, 30 Outonos, em Coimbra A, B, ou C. Tem-se futuro porque não se tem passado, ou temos futuro porque temos passado? Se esta é a questão profundamente epistemológica do CES, os seus estudantes podem querer aprender fazer

perguntas imprevisíveis – ou será que estas não se aprendem?! É o corpo que as dá, porque sabe, porque sente?!... Pois, as respostas dos gentis corpos presentes na sessão foram absolutamente esclarecedoras pela sua transitoriedade entre o verbo, o substantivo, o adjectivo, os nomes pessoais e as expressões compostas. Esta porosa mescla e o desalinho que comportam, faz-me acreditar que posso estar num bom caminho - considerando a sua voz, também em escrita, como o prolongamento (Teixeira, 2001a, 2002) dos seus (afinal inquietos!) corpos e como anti-matéria de um discurso hegemónico - sendo que este é um, porém existem sempre vários.

Dos comentadores, para além das surpresas, interessou-me sentir como abordam os seus objectos de estudo-interesse-acção-desejo e como accionam a visão e os demais sentidos uma vez no terreno, na cena ou nas ideias a teclar. Que antevisões e revisões? Que transmutações e tranversões ocorrem? Que qualidade tem a cifra da sua teoria? Que festas, risos e prantos os movem?

A *apresentação* ora relatada vem no seguimento de uma iniciativa exemplar, por parte da comissão de organização do Primeiro Colóquio de Estudantes de Doutoramento do CES com o nome 'Coimbra C – Escalas e Transbordos', na qual enquanto membro dela, me debati por uma chamada à participação, suficientemente aberta de modo a que não excluísse modalidades de intervenção como a performance e a instalação, demonstrações, exposições, etc., tentando não reproduzir a diferenciação entre espaço-tempo de conhecimento e espaço-tempo de socialização, via manifestações estético-

expressivas, tão apreciada aos congressos e eventos do género. A possibilidade de apresentação de um *poster* já é uma evolução protocolar legitimada nestes contextos, sobretudo porque tem que ver com a necessidade, domínio e utilização das artes gráficas para veicular de um modo sucinto muita informação. De facto, os ideogramas são exemplares para este efeito.

Contudo, a resposta à chamada de participação por parte dos estudantes configurou-se, grosso modo, na comunicação/artigo formalização de conteúdos legitimadora pelos e nos contextos académicos - ainda que em alguns casos com recurso a projecção de imagens. Apesar das deliberações iniciais - o que obrigou a decisões particulares - ulteriormente foi difícil rejeitar a associação de eventos outros ao Colóquio em si como, por exemplo, o lançamento de um livro. Havíamos tomado a decisão de não incluir uma exposição fotográfica porque o seu autor não a quis apresentar-formular como a sua modalidade de participação, não abdicando da comum comunicação, e acabou-se, como referi, por se fazer o lançamento de um livro que veio anular um princípio por todos anterior e favoravelmente votado. Confirmei ainda que a maioria dos estudantes se sente mais confortável em campos protocolares perfeitamente delimitados e resiste aos espaços alternativos de acção-exposição e, sobretudo, que queria ouvir/validar os seus trabalhos (escritos) pelos comentários dos especialistas convidados, o que é perfeitamente legítimo e oportuno.

A questão que se coloca aqui não é a de mudar a todo o custo as formas de fazer, mas antes a de permitir que outras formas de fazer possam acontecer com um assertivo grau de validade, e para tal é necessário regulamentar de modo a contrariar divisões-demarkações anteriores de campo de acção-prática. Ou seja, se o objectivo acordado foi o de tentar não reproduzir a diferenciação entre espaço-tempo de conhecimento e espaço-tempo de socialização, via manifestações estético-expressivas, não faz sentido que se faça o lançamento de um livro ou uma exposição de fotografia nos moldes habituais como *intermezzo à intelligenza*. O que esta proposta potenciava era a reinvenção do dispositivo-metodologia, enfim o *aparatus* geral de conhecer e do acto de tornar público esse conhecimento e seu modo de conhecer.

Mas não será já (e desde a sua origem) um livro e uma exposição fotográfica uma forma e uma modalidade em si de tornar público o conhecimento que os seus conteúdos e formas veiculam? Sem dúvida que sim, talvez mais o livro do que a exposição fotográfica - porque ainda assim esta última não vem sendo equiparável à comunicação-artigo pelos centros de produção de poder que podem ser as academias, desviando e sobremaneira subalternizando, para outros campos de actuação, a sua informação simbólica, insubstituível - no meu parecer - na produção de sentido em geral. Normalmente a fotografia mostra-se como ilustração, como complemento ou até como instigadora, mas nunca, em si, é considerada com uma investigação-questionamento que, em bom rigor e para quem disso sabe, pode obrigar a uma construção criteriosa do olhar documental. Por outro lado, este tipo de exposição é atribuído um



outro espaço-tempo de apresentação que não o da apresentação das comunicações. Nessa diferenciação reside também a distinção categórica.

Pois muito bem, esclarecida, em parte, a questão das formas e modalidades de conhecer, o que agora gostaria de enfatizar é que, pela primeira vez, tivemos a oportunidade em instituições académicas, pelo menos no contexto do CES-UC, de encetar uma atitude-plataforma de embarque para a prática ‘como’ investigação desenvolvida, sobretudo, em ambientes de formação/pesquisa de estudos artísticos. A grande inovação é, em contextos de estudos superiores não-artísticos, como no caso do CES, existir uma abertura (conceptual) à Investigação-Criação mesmo que os objectos-de-estudo não remetam para a arte. Essa possibilidade encontra terreno fértil sobretudo nas produções teóricas de Boaventura Sousa Santos, nomeadamente pela Sociologia das Ausências e das Emergências operadas pela Ecologia dos Saberes, contruindo assim um Pensamento Pós-Abissal (Santos, 2009).

Na Sessão 8, Processos e Saberes, onde a minha *apresentação* foi integrada, os temas eram variados e os comentadores convidados, João arriscado Nunes e Fernando Nobre, sobejamente polivalentes. Nobre, perante uma inicial perplexidade derivada do que considerou ser uma desadequação do convite para comentar a dita sessão, acabou entusiasticamente por nos dar uma lição de ontológico humanismo sem precedentes que, quanto a mim, deve permear qualquer processo de produção de conhecimento e de sentido

sobre a vida - devo confessar que fui eu quem insistiu neste aparente despropósito de escolha de comentador e a restante comissão, seja porque confiou, seja porque vislumbrou o que estava subjacente a esta e outras escolhas acabou por aceitar o meu simulado 'capricho'. Tendo a sua prática de médico e de estratégia em situações-limite de catástrofe como fundamento, Nobre lembrou-nos da fragilidade da vida humana. Apenas águas correm tanto no nascimento como na morte. O Corpo humano é o seu contentor. As que saem não voltam a entrar. Arriscado Nunes, ágil interlocutor, bordou a partir da escuta atenta das demais participações dos estudantes uma fina e sensível rede de constelações temáticas e metodológicas logrando na validação de algumas das propostas explícitas e implícitas, nomeadamente, as que prometiam a construção de uma epistemologia que resgatasse a dimensão ontológica da produção de conhecimento que a certa modernidade científica eurocêntrica tanto sub-alternizou.

Ao pesquisar os processos criativos da cena contemporânea (neste caso numa triangulação histórica, tentando ser vigilante aos meus atavismos, entre Portugal/Angola/Brasil, fruto da minha própria trajectória pessoal e teatral) recorrendo a alternativas metodológicas na pesquisa académica (resgate da complementaridade original entre teoria e prática) dos processos colectivos, nomeadamente tendo com entradas/saídas do pensamento os processos autorais colaborativos (Cordeiro. Diaz, 2006; Fernandes, 2000), os territórios co-habitados e a «*indefinição*» (Giacché, 1991; Teixeira, 2001) das fronteiras (Ribeiro 2001), sabemos que não é fácil, nem obrigatório mudar atitudes, mas só o facto de termos a oportunidade e possibilidade de experimentar

modalidades outras, já é uma viagem inaugural. O singelo acto epistemológico que esta predisposição enceta é, como já referi, o de tentar mudar a mudança, permitindo-me sentir as perguntas da carne na sua alma indómita e imprevisível. Dar-lhes entrada para a festa das considerações. Se a festa que tão associada ao teatro pode ser entendida como a transgressão consentida, o riso, não menos familiar à exaltação, ao despropósito e à ansiedade fundadora do medo, entendo-o como a transgressão não consentida, porque mais abrupta e incontrolável – não será inadvertido o facto da comédia ter sido subalternizada pela modernidade relativamente ao drama. Daí que os meus instrumentos operatórios, interdependentes e relacionais, sejam risíveis - até para mim por vezes embaraçantes - tendo eles vida própria, divertida e irreverente, porque nem toda a produção de sentido tem de navegar sempre em obtusa seriedade, pelo sofrimento e pelo pavor. Se assim for, tal como aprendi no teatro, eu reconheço os meus múltiplos medos, todavia, procuro não ter medo de ter medos – e de facto o palco seja, talvez, o lugar da extrema segurança.

As narrativas da fiabilidade – a teoria – em que eu confio convocam a habilidade, o erro, o aparente disparate, o disfarce (Nietzsche, 1983), a sombra (Stoichita, 2000) e o rumor. O desafio não só é conhecer, como conhecer vários objectos (estimulando e validando a sua co-habitação e a das diferentes formas de conhecer sabendo fazer, descolonizando as práticas inerentes a certos pensamentos); é dar a conhecer ao outro o conhecimento próprio (seja em redes ou individualmente) - e aqui a tradução (Santos, 2006) pode ser importante; é sobretudo construir conhecimento com o outro; é

aceitar a produção de conhecimento como produção fractal de dados-factos-hipóteses, e sem pudor viver a incorporação e a performatividade inevitável em que qualquer tipo de saber se funda, permitindo-nos à difracção, em suma, aos conhecimentos que reorganizam uma série múltipla de vivências-interferências, referências e procedimentos, encarando as investigações enquanto data/memorando, constituindo-se, assim, os nossos objectos-de-estudo num fim e não num princípio absoluto.

Conhecer é permitirmo-nos aceitar que fazemos parte do processo sem forjar nem impor resultados, porque eles por si e no agenciamento dos seus *aparatus* configurarão conclusões. Dar a conhecer (a si e ao outro), tornar público, o que aprendemos nesta passagem do saber ao conhecer é enunciar as suas condições e relações de procura-investigação, deixando margem para que o suposto interferente se sinta atraído e perplexo ao ponto de querer ele próprio, com os materiais fornecidos-existentes, construir os seus próprios canais de travessias de entendimento e convocando até outros materiais à sua escolha. Mas recorde-se, ninguém fornece nada enquanto entidade estanque e absoluta. O acto de 'fornecer' já é em si uma dinâmica de co-constituição do que se disponibiliza.

Este tipo de envolvimento obriga a uma ética particular das dinâmicas de conhecer já para não dizer de uma estética - e.g. *practice as research* (Piccini, 2002; Melrose, 2002) e *art as research* ([http://www.bampfa.berkeley.edu/bca/conf\\_04.html](http://www.bampfa.berkeley.edu/bca/conf_04.html)).

“... the question surely must be is that practice AS research, or simple the undertaking of practice to provide material for research within established modes? If the latter, then the concept of practice as research allies itself with science practices whereby the practice base, while important cannot stand on its own as a valid mode of inquiry. The real challenges that PARIP continues to face circulate around how we meaningfully embrace practices of all kinds as ‘worthy’... (Melrose 2002)”.

Para construir um ‘Sentir Sociológico’, continuo a acreditar no princípio da comunidade e no da racionalidade (?!) estético-expressiva como os ós desta ponte entre a regulação e a emancipação social, sustentadas por constelações cosmopolitas de conhecimentos derivados de saberes. Recordo: o ó da ponte é a zona onde os diferentes sentidos, que se (des)encontram nas travessias entre margens, se alternam nas suas prioridades. O propósito não é alcançar obstinadamente a outra margem, mas construir e alcançar esse ó num movimento de comparticipada aceleração ou espera.

Retomo, neste (con)texto, outros basilares instrumentos operatórios, a sebenta de práticas ‘à Berta’ e o ‘reservatório do esquecimento’ - instrumentos pessoais, suficientemente indecorosos, porquanto, intrasmissíveis - tentando desenvolver o que na altura da *apresentação* na Sessão 8 Processos e Saberes do referido Colóquio, pôde parecer um fugaz atrevimento em inoportuna ligeireza.

A sebenta de práticas ‘à Berta’: trata-se de um caderno que aberto tenha uma página da esquerda e outra da direita, em alinhamento contínuo e/ou

quadriculado, constituindo um formato A4 na horizontal. Esse caderno serve de superfície de registo dos mais variados eventos e programas da investigação. Enquanto ortodoxo diário de campo, a sebenta de práticas 'à Berta' deve seguir a cronologia do processo de investigação, mesmo que a natureza dos registos tenha diferenças categóricas (e.g. seminário, entrevista, ficha de leitura, situação no terreno, etc.). O aparente sincretismo das temáticas das anotações das acções ganha pelo registo mais fiél aos tempos-espacos dos acontecimentos no próprio processo de pesquisa. A releitura e manuseamento da sebenta de práticas 'à Berta' configura inevitavelmente as descontinuidades e trajectórias de torna-viagem em que a investigação, num só documento, (re)produz. Os transtornos e constrangimentos de assuntos e matérias, etc., sustentam formas que essa obra final que será a tese ainda não previu – uma antese.

Um tal instrumento é pessoal e privado, pelo que ao fazer-se público pode ferir susceptibilidades e promover as ininteligibilidades. A particularidade deste instrumento operatório reside numa regra de fixação: na página da direita, devo inscrever aquilo que me é dado a ver e ouvir – o que pressupõe um ou mais interlocutores avisados ou não – uma autoria outra que não a do investigador, ficando a página da esquerda confinada às demais sensações/sentidos/*frissons*, aos pensamentos, dissociações e associações de ideias, factos, matérias e pessoas do próprio sujeito de investigação. O tipo de ocorrência nas páginas da direita e da esquerda dependem do seu emissor, sendo que reservo a da direita ao objecto de absorção (observação, escuta, fruição), de leitura, etc. e a da esquerda ao sujeito de investigação,

seus sentimentos em sensação e pensamento, suas lembranças e esquecimentos. É importante explicar em que é que este documento se distingue de uma forma de juntar, num mesmo objecto (como um caderno) o diário de campo e as notas de campo? Não será ele, simplesmente, uma forma pessoal de organizar internamente um tipo de documento usado por todos os investigadores de campo? Talvez sim, todavia eu sou o campo, a experiência e a trajectória nas suas interferências com os demais participantes, pelo que a divisão/justaposição que encontrei (pelo registo dos sentidos/sensações) permite-me uma mais discernida construção de um 'sentir' sociológico com uma consciência psicossomática assertiva.

[antes de avançar para o terceiro instrumento que aqui vos apresento, o 'reservatório-prontuário do esquecimento', gostaria apenas de fazer uma ressalva: quando, por ventura, o sujeito de estudo é e/ou está implicado no objecto de estudo (não estará ele sempre?!), como é o meu caso, não poucas vezes recorro aos parênteses rectos para na mesma página da direita - recorde a que é destinada ao objecto-de-estudo - incluir comentários, ligações, sensações e registos de natureza indómita sobejamente indiscreta, indecorosa quanto baste, que me ocorrem no momento. Os parêntesis rectos salvam-me da quase impossibilidade de percepção/reprodução gráfica da concomitância]

Lembrei-me que esqueci que este é apenas um «corpião». A escrita e o vício do pensamento bajulam os argumentos. Então: o 'reservatório-prontuário do esquecimento' deriva de um ensinamento de Cecil Balmond. No seu

manifesto *Informal* (2002) de saber pensar o construir, o engenheiro-pensador enfatiza que ao contrário da atitude comum de manter um diário, ele apenas regista o que se lembra ter esquecido.

Como complemento à inevitável sebenta de práticas 'à Berta', utilizo um outro instrumento, sem logos nem cronos, um documento no qual registro o que me lembrei que havia esquecido, partindo da visceral crença que essa omissão inicial virá a dar frutos e fazer sentidos que o presente da ocorrência não lograria construir. Ou seja, tenho um topos-contentor de papéis residuais, de materiais inusitados, enfim, de coisas... Com a acumulação e resgate destas coisas, opero simplesmente pela, aleatória e/ou associativa lembrança, sem comando prévio. Obrigo-me, entretanto, a registar dados e guardar objectos, entretanto impuros, porque me lembro que os havia produzido, eu mesma, como inclassificáveis, irrelevantes, acidentais e, portanto, inexistentes. Esta pode ser outra forma de fazer a ecologia interna ao ser «in(ve)stigador», dos seus saberes (Santos, 2006) e esqueceres. Assuntos e materiais tais, que a experiência no tempo vem provando não serem tão estéreis quanto isso.

Entre as constelações do diário de campos em jeito de sebenta de práticas 'à Berta' e do 'reservatório-prontuário do esquecimento' brotam elementos mulatos promissores. Este último instrumento, apelidei-o de prontuário porque se quer de rápido e fácil manuseamento e consulta. Serve de documento de listagem dos materiais e das matérias que deposito no lugar-contentor onde arrecado memórias, a seu tempo, vitais. Enquanto que o diário de campos em formato de sebenta de práticas 'à Berta' resulta num documento



absolutamente «trans tudo»: transdisciplinar, translocal, transmodal e transtemporal.

## **Quarta PRÁTICA – «APrOpRIAções» Conceptuais e Epistemológicas**

### **Uma Tese ‘com’ a Sociologia: Os Interferentes e os (trans)Referentes**

#### **O Resgate da Epistemologia ‘com’ João Arriscado Nunes**

‘O resgate da Epistemologia’ do autor João Arriscado Nunes é absolutamente matricial a toda uma organização conceptual e formal ‘com’ a sociologia do objecto-tese que venho tentando construir. Trata-se de um texto da obra ‘Epistemologias do Sul’ que tenta pensar a modernidade das tradições, nomeadamente as do ocidente europeu hegemónico, na construção de emergentes modalidades do pensar. As entradas de leitura e de problematização do artigo de Nunes quase que poderiam ser os meus tópicos fundadores e absolutos de questionamento – as minhas aporias... Só assim não o é porque, pelo caminho fui sendo interceptada e fui interferindo ‘com’ outras possibilidades conceptuais-teóricas que a experiência já em si comportava, e claro, porque nada é absoluto e estanque.

João Arriscado Nunes revisita criticamente o projecto da epistemologia ocidental, dando conta das suas mais significativas transformações para

dialogar esclarecendo o pensamento de Boaventura de Sousa Santos em torno do que o próprio denominou como a Epistemologia do Sul. Da modernidade da tradição implícita que este pensamento corpora, Nunes destaca o pragmatismo, “explicitamente, um *pragmatismo epistemológico*, que apresenta continuidades, mas também importantes elementos de inovação em relação ao pragmatismo clássico e à sua descendência” (2009: 216).

Em resumo introdutório Nunes ensina que a “proposta de Santos assenta numa afirmação positiva da diversidade dos saberes existentes no mundo. A caracterização dos diferentes saberes e modos de conhecer e a definição das condições da sua validação passam, nesta concepção, por um caminho que recusa a ambição legislativa da epistemologia e a possibilidade de qualquer forma de soberania epistémica. A dupla referência à epistemologia e ao pragmatismo e a sua associação às experiências dos oprimidos no mundo em que vivem constitui, simultaneamente, uma ponte possível com a crítica da epistemologia enquanto projecto filosófico e uma ruptura com os pressupostos e condições dessa crítica. Torna-se possível, assim, uma dupla operação de ‘resgate’ da epistemologia. Por um lado, esta deixa de estar confinada à reflexão sobre os saberes científicos ou centrada nela” passando “a abranger explicitamente todos os saberes – deixando de os tratar apenas através da sua relação com os saberes científicos – e procura estabelecer as condições da sua produção e validação, indissociáveis de uma hierarquização incompatível com qualquer forma de soberania epistémica, mas também com um relativismo que, em nome da afirmação da igual dignidade e valor de

todos os saberes, acaba por ignorar as consequências e as implicações desses saberes, os seus efeitos sobre o mundo. A epistemologia do Sul, enquanto projecto, significa, ao mesmo tempo, uma descontinuidade radical com o projecto moderno da epistemologia e uma reconstrução da reflexão sobre os saberes que, como veremos, torna reconhecíveis os limites das críticas da epistemologia tal como elas têm emergido um quadro ainda condicionado pela ciência moderna como referência para a crítica de todos os saberes” (2009: 217).

Nunes sintetiza brevemente alguns aspectos centrais da filosofia pragmatista no que concerne ao conhecimento, começando pela máxima pragmática que postula que um objecto (ou entidade) pode ser definido pelo conjunto dos seus efeitos sendo “que a sua definição pode transformar-se à medida que vão sendo conhecidos novos efeitos” (2009: 225).

Se, explica Nunes na senda de Dewey, “uma coisa é aquilo que ela faz, o conhecimento resulta de um procedimento experimental (...) baseado no que acontece quando interagimos com objectos e entidades no mundo”. Um tal processo de produção de conhecimento (*inquiry*) “ocorre através de actividades colectivas de diferentes tipos, que configuram” conjuntamente as “maneiras de investigar” ou o “conjunto de estratégias inteligentes para resolver problemas” (2009: 225). Se as consequências funcionarem como testes de validação das proposições iniciais, se elas forem instituídas operacionalmente e se resolverem o problema específico, então, podemos adjectivar o pensamento de ‘pragmático’ (2009: 225), por outro lado, a noção

de verdade é um enunciado ou afirmação justificada sempre susceptível de revisão” (2009: 226).

No caso do pragmatismo de Boaventura de Sousa Santos, Nunes entende todo o seu projecto como uma “reconstrução radical de um pragmatismo que procura emancipar-se dos últimos resquícios do projecto da epistemologia convencional – nomeadamente da soberania epistémica -, simetrizando o saberes existentes no mundo e, ao mesmo tempo, ancorando a reflexão sobre eles no seu carácter situado e nas condições locais e situadas da validade de cada um deles, aferidas a partir das sua consequências” (2009: 226).

De qualquer dos modos, mesmo que a avaliação seja feita partindo das consequências, Nunes alerta para a necessidade de existir algum tipo de critério a partir do qual essa avaliação possa ser realizada evitando o relativismo, e que no caso de Santos “consiste em tomar como ponto de partida da sua concepção de conhecimento a experiência e o mundo dos oprimidos. Esta posição difere da dos pragmatistas clássicos, na medida em que toma deliberadamente o partido de previlgiar critérios de avaliação dos conhecimentos assentes na defesa e promoção da vida e da dignidade dos oprimidos” (2009: 227).

Em suma, Nunes, situa Santos numa “constelação da libertação” em que “a epistemologia do Sul, ao mesmo tempo que explora o legado do pragmatismo, como o qual partilha a ideia de indissociabilidade da produção

de conhecimento e da intervenção transformadora no mundo, apresenta, contudo, a diferença em relação a ele de se situar explícita e inequivocamente do lado dos subalternos e dos oprimidos, conferindo às noções de comunidade ou de público um conteúdo mais preciso do que o fizeram os pragmatistas como Dewey e acentuando os aspectos conflictuais ou agonísticos do envolvimento activo com o mundo, que decorrem de uma diversidade de formas de desigualdade e de opressão e de resistência a elas” (2009: 227).

Uma perspectiva do pragmatismo que contemple uma concepção do conhecimento e da sua produção assente em princípios como a interacção, o pluralismo, a comunidade e o crescimento, apresenta-se a Nunes como “uma das formas (...) mais radicais de crítica do pensamento abissal e, em particular, do projecto da epistemologia, e como um recurso para o resgate da epistemologia, para a contrução radical como epistemologia do Sul e como parte da emergência de um pensamento pós-abissal” (2009: 230) proposto por Boaventura de Sousa Santos.

A interacção em cima enunciada “está na base de toda a concepção pragmatista dos objectos, entidades e processos existentes no mundo, cuja caracterização adequada passa por conhecer as suas relações ou interacções com outros”, sendo este envolvimento mútuo sempre “no quadro de uma comunidade que permita definir o sentido desse envolvimento” e de seus processos plurais. Uma comunidade cresce em função das modalidades avaliação do seu envolvimento e dos seus membros, “entendendo-se

crescimento como a extensão das suas relações, a ampliação das suas capacidades ou o aumento de bem-estar” (2009: 129) numa perspectiva individual, porém, relacional.

Mesmo que partindo de processos de dúvidas e de inquirição (Pierce), de subjectividades localizadas socialmente (James), condicionadas material e fisiologicamente, confirmada por hábitos e pelas visões dos demais outros e ainda que assente num pressuposto experimental e ontológico (Dewey), a questão que permanece é aquela que João Arriscado Nunes formula sem pruridos: “Se a epistemologia é um projecto filosófico indissociável da ciência moderna e que teve sempre no seu centro a justificação e legitimação da autoridade epistémica desta, será possível conceber uma epistemologia que não se orna em torno da ciência enquanto padrão de todo o conhecimento?” (2009: 231). Perante tal aporia, Nunes resgata novamente o crescimento do pensamento de Santos e explica que o sociólogo começa por fazer uma crítica à epistemologia fazendo de seguida a passagem para a epistemologia do Sul a qual ancora “na oposição entre pensamento abissal e pensamento pós-abissal. Nesta perspectiva, a ciência e a epistemologia não desaparecem no quadro de um pensamento pós-abissal, mas passam a existir numa configuração distinta de saberes, que Santos designa por ecologias de saberes” (2009: 231).

A citação que farei de seguida pode parecer abusiva, até preguiçosa, mas não só não tenho alternativa como devo fazer justiça ao que Nunes sintetizou exemplarmente. Parafrasear é insistir numa inverdade. O que me importa

reter (e problematizar<sup>61</sup>) sobre o envolvido pensamento de Santos, Nunes formula em poucos parágrafos:

“O projecto de uma epistemologia do Sul é indissociável de um contexto histórico em que emergem com particular visibilidade e vigor novos actores históricos no Sul global, sujeitos colectivos de outras formas de saber e de conhecimento que, a partir do cânone epistemológico ocidental, foram ignorados, silenciados, marginalizados, desqualificados ou simplesmente eliminados, vítimas de epistemicídios tantas vezes perpetrados em nome da Razão, das Luzes e do Progresso. Nesta perspectiva, o que conta como conhecimento é muito mais do que a epistemologia convencional – e a sua crítica, mesmo a ‘naturalista’ – admite. O reconhecimento da diversidade das formas de conhecer – uma diversidade cujos limites são impossíveis de estabelecer previamente ao envolvimento activo com essas formas – obriga a redefinir as condições de emergência, de desenvolvimento e de validade de cada uma dessas formas, incluindo a ciência moderna, que passa assim a ser objecto de uma avaliação situada que obriga à ‘simetriação’ radical de todos os saberes. Os critérios que permitem determinar a validade desses diferentes saberes deixam de se aferir a um padrão único – o do conhecimento científico – e passam a ser indissociáveis da avaliação das consequências desses diferentes saberes na sua relação com as situações

---

<sup>61</sup> Aqui faço as propostas dos saberes e artes como investigação (*inquiry*), de envolvimento com, de questionamento, de aporia e de suspensão, portanto de incerteza, como prática e experiência com consequências e expectativas, do resgate da consciência corpórea balançando com o primado da soberania do olhar na metáfora do conhecimento, chegando ao ‘sentir sociológico’ pela Investigação-Criação. Este é o meu enxerto, a minha proposta compósita que decorre da minha (relacional) experiência teatral em vários contextos, nomeadamente e também, em situações de aprendizagem ‘com’ o Sul histórico ex-colonial da minha condição situada. O meu testemunho, se por um lado, abre possibilidades de entendimento ao nível epistemológico e sociológico (regulação/emancipação social), não o faz sem deixar de estar em constante movimento e superação dos momentos em que uma certa regidez e fixação (os pontos ‘vi’) convocam outros ritmos e respirações: mo(vi)mento.



em que são produzidos, apropriados ou mobilizados. A diferença que esta posição apresenta em relação às epistemologias ‘naturalistas’ está na ampliação e transformação da ideia de que, se só podemos compreender e avaliar saberes quando os abordamos como práticas, não se compreende por que certas práticas poderão ser excluídas dessa compreensão e avaliação por postularem o recurso a explicações ou interpretações que invocam entidades ou processos que uma forma particular de saber – a ciência moderna – rejeita ou caracteriza como inexistentes. É o caso, por exemplo, da referência a entidades sobrenaturais ou a forças que não podem ser descritas ou explicadas no quadro da cosmologia racionalista que enquadra a ciência moderna, mas são cruciais para as explicações do mundo, das coisas e dos seres que foram elaboradas no quadro de outras cosmologias e formas de envolvimento activo com o mundo. Se a demonstração da verdade de um enunciado ou da eficácia de uma acção está nas suas consequências, não fará sentido postular a exclusão *ex ante* de certas formas de descrição ou de explicação como falsas ou irracionais.

A emergência do próprio projecto de uma epistemologia do Sul deve ser compreendida como parte de uma história, de um percurso que parte de um envolvimento crítico com as epistemologias dominantes associadas às ciências modernas, com suas tensões, dinâmicas de debate e propostas de inovação, convergindo no que Santos designou de crítica interna da ciência. Num segundo momento, a crítica das ciências passou a outro patamar, o da crítica a partir de saberes, conhecimentos e práticas que a epistemologia dominante caracterizava como não-científicos ou aos quais, sumariamente nega qualquer valor cognitivo” (2009: 233, 234).

A epistemologia do Sul de Santos é-nos apresentada como projecto alternativo à soberania epistémica, ainda que resgatando a noção de epistemologia soberana, projecto este que é alegadamente sustentado pelo argumento de ser uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral.

A proposta de Santos é a de que ao formular um programa de investigação temos de, por um lado, “reexaminar a epistemologia dominante a partir de olhares novos ancorados nas experiências históricas e emergentes do Sul”, e por outro, “procurar um envolvimento crítico com as versões da epistemologia do Norte que mais avançaram na crítica à epistemologia dominante, e que melhor poderão protagonizar um diálogo que tenha como horizonte a descolonização da reflexão epistemológica” (2009: 235). É que, como nos alerta Nunes, “é a própria atribuição da qualidade de ‘conhecimento’ a um modo de envolvimento ou de relação com o mundo que constitui o objectivo último da epistemologia”, e se os demais modos de envolvimento/relação, suas condições, apropriações e validações permanecem sobre a alçada da epistemologia enquanto tal (mesmo a mais crítica e radical) talvez seja necessário fazer acompanhar o novo uso da palavra ‘epistemologia’ por uma nova forma estenográfica – questão minha.

Afinal, mesmo sendo reclamado como mais do que “um programa filosófico alternativo”, ou seja, como um “programa alternativo de alternativas, opondo a todas as formas de soberania epistémica a noção de ecologia de saberes” (2009: 238), existe uma cautela imperativa que é a de formular interrogações

novas que partam do que Santos designa e entende por pensamento pós-abissal, tendo como referência explícita o mundo e as experiências dos oprimidos como “lugar de partida e de chegada de uma outra concepção do que conta como conhecimento ou como saber” (2009: 239). O pragmatismo que Nunes reconhece em Santos não só ‘dá corpo’ e ‘faz trabalhar’, como potencia e cria a expectativa de um crescimento individual relacional, porquanto, social - no quadro de comunidades mais ou menos alargadas, sempre situadas e com subjectividades específicas – que permita a resignificação da dignidade da vida humana-animal, enfim, ‘com’ o cosmos. Entre a experiência e as suas consequências ficam as expectativas de uma reinvenção da emancipação social.

## **Um pensamento Pós-Abissal ‘com’ a Sociologia das Ausências e das Emergências de Boaventura de Sousa Santos**

No seu projecto de investigação sociológica *A Reinvenção da Emancipação Social*, e tendo sobretudo em conta os factores e circunstâncias em que o mesmo se desenvolveu, Boaventura de Sousa Santos, chega a três conclusões que não são mais do que pontos de partida:

“Em primeiro lugar, a experiência social em todo mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. Em segundo lugar, esta riqueza social está a ser desperdiçada. É deste desperdício que se nutrem as ideias que proclamam que não há alternativa, que a história chegou ao fim e outras semelhantes. Em terceiro lugar, para combater o desperdício da experiência, para tornar visíveis as iniciativas e os movimentos alternativos e para lhes dar credibilidade, de pouco serve recorrer à ciência social tal como a conhecemos. No fim das contas, essa ciência é responsável por esconder ou desacreditar as alternativas. Para combater o desperdício da experiência social, não basta propor um outro tipo de ciência social (...), mais do que isso é necessário propor um modelo diferente de racionalidade. Sem uma crítica do modelo de racionalidade ocidental dominante pelo menos durante os últimos duzentos anos, todas as propostas apresentadas pela nova análise social, por mais alternativas que se julguem, tenderão a reproduzir o mesmo efeito de ocultação e descrédito” (2006: 88).

São justamente estas considerações que alimentam a proposta de um modelo de razão que o autor denomina por ‘cosmopolita’ a qual procura fundar em “três procedimentos meta-sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução” (2006: 88).

Ao considerar a compreensão do mundo ocidental sobre si e sobre os demais mundos “tão importante quanto parcial e inadequada”, compreensão essa que “cria e legitima o poder social” em concepções de tempo que insistem em “contrair o presente” e em “expandir o futuro” (2006: 88), Santos, propõe uma racionalidade cosmopolita que “terá de seguir uma trajetória inversa: expandir o presente e contrair o futuro” (2006: 89). Para o primeiro movimento propõe a sociologia das ausências, para o segundo a das emergências e, alertando para os bifurcados e diversamente imensos processos da experiência social das sociedades contemporâneas, em vez de uma teoria geral explicativa de tais fenômenos, o autor opta por um trabalho de tradução que acima de tudo tente “criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade” - e a razão que inviabiliza esta integibilidade é, como o autor denomina, “indolente” porque impotente, arrogante, metonímica e proléptica (2006: 89).

Fazendo a crítica da razão metonímica, “que se reivindica como a única forma de racionalidade e, por conseguinte, não se aplica a descobrir outros tipos de racionalidade ou, se o faz, fá-lo apenas para as tornar em matéria-prima” (2006: 89) tomando assim a sua parte pelo todo, Boaventura de Sousa Santos, esclarece que esta razão “apesar de desacreditada, é ainda

dominante” pelo que “a ampliação do mundo e a dilatação do presente têm de começar por um procedimento”, que designa por sociologia das ausências, através do qual se investiga e tenta demonstrar “que o que não existe é, na verdade, activamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe. O seu objecto empírico é considerado impossível à luz das ciências sociais convencionais, pelo que a sua simples formulação representa já uma ruptura com elas. O objectivo da sociologia das ausências é transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças. Fá-lo, centrando-se nos fragmentos da experiência social não socializados pela totalidade metonímica” (2006: 95).

Desta feita, o sociólogo distingue cinco lógicas-modos de produção de não-existência: a monocultura do saber e do rigor do saber em que a ciência moderna e a alta cultura funcionam como critérios únicos de verdade e de qualidade estética e se arrogam ser, cada uma no seu campo, os cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística; a monocultura do tempo linear em que os sentidos e direcção da história apontam para uma frente de progresso protagonizada pelos países centrais do sistema mundial ficando declarado atrasado, portanto, não-existente, tudo o que não for simétrico à lógica do avançado, do moderno, do contemporâneo unívoco; a monocultura da naturalização das diferenças (pela lógica da classificação social entre raças, géneros, capital/trabalho); a monocultura da escala dominante, cuja lógica determina a irrelevância das demais escalas (tomando duas formas, o universalismo e a globalização) consideradas, particulares e locais; a monocultura dos critérios de produtividade capitalista

que assenta numa lógica produtivista em que o crescimento económico é o objectivo racional inquestionável, sendo igualmente inquestionáveis os critérios utilizados para servir tal objectivo, tanto na sua relação com a natureza como com o trabalho humano (2006: 95-96).

A produção de não-existência, ou a produção da ausência resulta, segundo o mesmo autor, na “subtracção do mundo e na contracção do presente e, portanto, no desperdício da experiência” (2006: 97) pelo que “a sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa subtracção e dessa contracção de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção e, por essa via, se tornem presentes”, ou seja, “serem consideradas alternativas às experiências hegemónicas” e “a sua credibilidade poder ser discutida e argumentada” constituindo-se em eventual “disputa política” confrontando certas supermacias de critérios singulares e inquestionáveis (2006: 97). A sociologia das ausências ao criar “as condições para ampliar o campo das experiências credíveis neste mundo e neste tempo (...) contribui para ampliar o mundo e dilatar o presente” (2006: 97). Com esta ampliação “aumentam as possibilidades de experimentação social no futuro” (2006: 98) e a contemporaneidade torna-se mais efectiva entre todas as experiência e práticas simultâneas.

Por que razão obteve tal primazia uma concepção estranha e excludente da totalidade? Como podemos confrontar e superar essa concepção de totalidade na sua razão metonímica? Estas são, segundo Santos as indagações da sociologia das ausências e com o intuito de responder à

segunda, o autor propõe a substituição das monoculturas pelas cinco ecologias correspondentes: a ecologia dos saberes (pela qual se identificam outros saberes e outros critérios de rigor que operem credivelmente nas práticas sociais); A ecologia das temporalidades (tomando em consideração outras concepções de tempo); A ecologia dos reconhecimentos (operada pela reciprocidade em reconhecer); A ecologia das trans-escalas (resgatando as aspirações ocultas tanto universais como as que locais/globais alternativas não decorrentes da globalização económica); A ecologia das produtividades (pela qual se recuperam e valorizam sistemas alternativos de produção e de organização-regulação que certa “ortodoxia produtivista capitalista ocultou ou descredibilizou”) (2006: 98-107).

Sendo a sociologia das ausências de Boaventura Sousa Santos “contrafactual” e tendo “lugar através da confrontação com o senso comum científico tradicional”, o sociólogo distingue dois tipos de imaginação, a epistemológica (diversificação dos saberes, perspectivas e escalas de identificação, análise e avaliação das práticas) e a democrática (reconhecimento das diferentes práticas e seus agentes), ambas detentoras de dimensões desconstrutivas e reconstrutivas. As cinco ecologias, em cima mencionadas, pretendem garantir a reconstrução, enquanto que a desconstrução “assume cinco formas, correspondentes à crítica das cinco lógicas da razão metonímica, ou seja, *despensar*, *desrisidular*, *desracializar*, *deslocalizar*, e *desproduzir*” (2006: 107).



Da sociologia das ausências à sociologia das emergências vai um movimento entre uma concepção espacial e uma temporal da acção-pensamento. Ou seja, está-se ausente num espaço (que também tem um tempo) e emerge-se num dado momento (que se pode situar algures). Assim sendo, parece-me que a tónica da sociologia das emergências é acentuada nas concepções e modalidades temporais – ainda que a sociologia das ausências já as tenha contemplado na sua ecologia das temporalidades. Curar o tempo, “contrair o futuro”, tê-lo como “objecto de cuidado” é o objectivo da crítica da razão proléptica que Boaventura de Sousa Santos faz. Sociedade e indivíduos não vivem a contra-tempo, os seus futuros são os mesmos, apesar da concepção hegemónica de duração de indivíduo fundada no nascimento e na sua morte. Como nos alerta o autor “é no presente que se cuida do futuro” sendo que a “contração do futuro contribui para a dilatação do presente” e é nesse presente que podemos operar uma sociologia das emergências, uma modalidade de cura/cultivo, uma “actividade de cuidado” (p)reparando “um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas” (2006: 107,108). Em suma, o(s) sentido(s) e as direcções dos futuros residem e decorrem da(s) cura(s) do(s) presente(s). Eis a multitemporalidade.

A emergência é característica de um tal “novo espaço-tempo” (2006: 94) em que se pensam “os termos das dicotomias fora das articulações e relações de poder que os unem, como primeiro passo para os libertar dessas relações, e revelar outras relações alternativas que têm sido ofuscadas pelas docotomias hegemónicas” (2006: 94). Se o tempo é poder, na medida em que este último

é pensado pelas sociedades a partir das suas concepções de temporalidade, torna-se imperativa uma nova “literacia temporal” que dê espaço à emergência tanto pela sua pertinência, validade e legitimidade como pela sua urgência em se (des)silenciar (2006: 102). A sociologia das emergências de Boaventura de Sousa Santos resgatou a concepção de Ainda-Não de Ernest Bloch, sendo que as emergências e os sentidos que anunciam podem ser detectados “nas mais diferentes tradições culturais e filosóficas” (2006:108). Este Ainda-Não de Bloch resgatado por Santos “exprime o que existe apenas como tendência, um movimento latente no processo de se manifestar. O Ainda-Não é o modo como o futuro se inscreve no presente e o dilata. Não é futuro indeterminado nem infinito. É uma possibilidade e uma capacidade concretas que nem existem no vácuo, nem estão completamente determinadas” (2006: 108). Tais possibilidades e capacidades fortalecem o questionamento de certas determinações dadas como constitutivas de uma condição ou momento.

Mais do que ao nível das experiências sociais, com a sociologia das emergências, estamos ao nível das expectativas sociais, e fazer este tipo de sociologia convoca averiguar se estamos perante uma tendência ou possibilidade futura. Convém ainda e sobretudo fazer uma “vigilância ética constante sobre o desenrolar das possibilidades, servida por emoções básicas como o espanto negativo que suscita a ansiedade e o espanto positivo que alimenta a esperança” (2006: 111). Temos, pois, uma vigilância operada pelas emoções adequadas, pelo que, razoáveis? A razão é tanto mais cosmopolita quanto mais se faz valer das emoções adequadas? Se a

razão para ser válida e meritória tiver de ser cosmopolita, pelo seu diferencial cultural, não poderá ela ser substituída pela emoção que é valor vital independentemente da cultura onde acontece? Substituição e alternâncias, ou colaboração? Deixo estas aporias para uma problematização futura.

As capacidades são efectivas e/ou existem em potencia? Santos adverte que “na sociologia das emergências a ausência é de uma possibilidade futura ainda por identificar e de uma capacidade ainda não plenamente formada para levar a cabo”, tratando-se de “uma investigação prospectiva que opera através de dois procedimentos: tornar menos parcial o nosso conhecimento das condições do possível; tornar menos parciais as condições do possível. O primeiro procedimento visa conhecer melhor o que nas realidades investigadas faz delas pistas ou sinais; o segundo visa fortalecer essas pistas ou sinais. Tal como o conhecimento que subjaz à sociologia das ausências, trata-se de um conhecimento argumentativo que, em vez de demonstrar, convence, que, em vez de se querer racional, se quer razoável. É um conhecimento que avança na medida em que identifica credivelmente saberes emergentes, ou práticas emergentes” (2006: 111). A emoção convence e pode ser trabalhada razoavelmente, só Ainda-Não fomos educados<sup>62</sup> para

---

<sup>62</sup> Para Shusterman “a recusa Kantiana-Jamesiana da introspecção somática é (...) pouco judiciosa (e mantém-se largamente o produto dos seus medos hipocondríacos confessos). Mas os seus argumentos repousam sobre uma verdade significativa. Na maior parte das nossas actividades habituais a atenção é, e precisa de ser, dirigida sobretudo não para os sentimentos interiores do nosso eu incarnado mas para os objectos do nosso ambiente em relação aos quais devemos agir e reagir a fim de sobreviver e prosperar. Deste modo, devido a excelentes razões evolucionárias, a natureza posicionou os nossos olhos de modo a poderem olhar para o exterior mais do que para o interior. O erro de Kant e de James está em confundir uma primazia ordinária com um factor de importância exclusiva. Se bem que a atenção deva ser dirigida principalmente em direcção ao exterior é, no entanto, frequentemente muito útil examinarmo-nos a nós próprios e às nossas sensações. A consciência da respiração pode-nos informar de que estamos ansiosos ou zangados quando podemos de outro modo permanecer despercebidos dessas emoções e ficar assim mais

isso porque AINDA continuamos a erguer o pensamento apenas pela ‘cabeça’ esquecendo que o cérebro comanda e é comandado pelo resto do corpo...em (trans)acção.

Entre o disponível e o possível situam-se, respectivamente, as sociologias das ausências e das emergências. Para Boaventura de Sousa Santos, na sociologia das ausências, a multiplicação e diversificação das experiências sociais “ocorre pela via da ecologia dos saberes, dos tempos, das diferenças, das escalas e das produções”, já na sociologia das emergências tais experiências são reveladas “por via da amplificação simbólica das pistas ou sinais” sendo os seus campos mais férteis o da Experiência do conhecimento; o da Experiência de desenvolvimento trabalho e produção; o da Experiência de reconhecimento; o da Experiência de democracia; e o da Experiência de comunicação e de informação (2006: 112,113).

O terceiro fundamento meta-sociológico em que se funda a razão cosmopolita que preside à construção de um novo modelo de racionalidade defendido por Santos é o do trabalho de tradução. Tal trabalho, funcionaria como resposta às perguntas “como dar conta teoricamente da diversidade inesgotável do mundo?” e “qual é a alternativa à teoria geral?”; afinal, com esta proposta da

---

vulneráveis à sua má orientação. A tomada de consciência (*awareness*) proprioceptiva de uma tensão muscular pode dizer-nos quando é que a nossa linguagem corporal está a expressar uma timidez ou uma agressão que desejaríamos não exhibir, tal como nos pode ajudar a evitar contracções musculares indesejadas, parasíticas, que restringem o movimento, exacerbam a tenção e, eventualmente, causam dor. De facto, a dor em si – uma consciência somática que nos informa de feridas e nos impele à procura de um remédio – fornece uma clara evidência do valor da atenção que cada um dá ao seu estado somático e às sensações. O cuidado de si melhora quando uma consciência (*awareness*) somática mais aguda nos alerta para os problemas e para os remédios mesmo antes que os desgastes da dor tenham começado” (2008: 110, 111).

razão cosmopolita o sociólogo procura novas formas de pensar as totalidades disponíveis e seus sentidos, bem como os “novos processos de realizar convergências éticas e políticas” (2006: 114) - a minha inquietação em jeito de interrogação permanece: por que motivo pensar continua a ser um acto teórico? Por que motivo continuamos a querer pensar ‘as totalidades’ totalitariamente?

O autor acredita no trabalho de tradução. Esta operação incide tanto nos saberes (pela hermenêutica diatópica que consiste no trabalho de interpretação entre duas ou mais culturas com vista a identificar preocupações isomórficas entre elas e as diferentes respostas por elas fornecidas, bem como na tradução entre várias concepções de sabedoria e as diferentes visões do mundo), como nas práticas e nos seus agentes (tentando criar uma forma de inteligibilidade recíproca entre formas de organização e entre objectivos de acção): “A tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis, reveladas pela sociologia das ausências e a sociologia das emergências. Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogénea. As experiências do mundo são vistas em momentos diferentes do trabalho de tradução como totalidades ou partes e como realidades que se não esgotam nessas totalidades ou partes” (2006: 114,115).

Santos, especifica ainda que o trabalho de tradução entre práticas e os seus agentes envolve igualmente as práticas de saber (hegemónicas e não-hegemónicas), “enquanto saberes aplicados, transformados em práticas e materialidades” e que se torna “mais evidente nas situações em que os saberes que informam diferentes práticas são menos distintos do que as práticas em si mesmas”, sobretudo dentro de um mesmo universo cultural (2006: 115).

Ao se tentar esclarecer o que une e separa talvez se consiga determinar as possibilidades e limites da articulação e agregação de diferentes movimentos e diferentes práticas. Este procedimento meta-sociológico da razão cosmopolita é complementar aos enunciados anteriormente, a saber, a sociologia das ausências e a sociologia das emergências. Este trabalho sendo “intelectual” e “político” é inevitavelmente um trabalho “emocional porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do carácter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática”; porém, Santos adverte que não só as ciências sociais convencionais lhe são de pouca utilidade, como um tal trabalho tem de ser “recíproco ou de dois sentidos” salvaguardando, assim, a possibilidade de se transformar “num instrumento de apropriação e de canibalização” (2006: 119). Outras perguntas se levantam: O que traduzir?; Entre quê traduzir? Quando traduzir?; Quem traduz?; Como traduzir?; Para quê traduzir? (2006: 120-125).

O que é passível de ser tornar objecto de tradução, pela argumentação de Santos, remete para o que ele denomina como zonas de contacto

epistemológicas e coloniais: “É a partir destas duas zonas e por contraposição com elas que se devem construir as zonas de contacto reclamadas pela razão cosmopolita. A zona de contacto cosmopolita parte do princípio de que cabe a cada saber ou prática decidir o que é posto em contacto e com quem é posto em contacto”. Sendo, no entender do autor, as zonas de contacto “selectivas, porque os saberes e as práticas excedem o que de uns e outras é posto em contacto”, elas funcionam inicialmente como “zonas de fronteira” em que “só o aprofundamento do trabalho de tradução permite ir trazendo para a zona de contacto os aspectos que cada saber ou cada prática consideram mais centrais ou relevantes” (2006: 121).

No entanto, para além desta “selectividade activa” existe o que o autor denomina por “selectividade passiva” que “consiste naquilo que numa dada cultura se tornou impornunciável devido à opressão extrema de que foi vítima durante longos períodos. Tratam-se de ausências profundas, de vazios sem possibilidades de preenchimento, vazios que dão forma à identidade imprescrutável dos saberes e práticas em questão. No caso de ausências de longa duração, é provável que nem a sociologia das ausências as possa tornar presentes. Os silêncios que produzem são demasiado insondáveis para serem objecto de trabalho de tradução” (2006: 121). Por outro lado, quanto mais inclusivas, sendo maior a reciprocidade, mais promissoras e adequadas serão as zonas de contacto que favorecem o aprofundamento do “trabalho de tradução e a hermenêutica diatópica” (2006: 121).

Para Boaventura de Sousa Santos “as formas de pensamento não ocidental têm sido tratadas de um modo abissal pelo pensamento moderno ocidental”. Este, segundo o autor, não sendo provavelmente o único, comporta em si algumas versões “marginalizadas ou suprimidas por se oporem às versões hegemónicas”. Assim sendo, Santos ao afirmar que o pensamento moderno ocidental hegemónico é abissal sublinha, sobretudo, o facto que este consistir “num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as visíveis fundamentam as invisíveis”. Quanto às distinções invisíveis, o autor esclarece que “são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’ ”. São linhas tão radicais quanto a sua capacidade de fazer desaparecer enquanto realidade ‘o outro lado da linha’ produzindo-o inexistente, na medida em que o torna irrelevante e incompreensível (Santos, 2009: 23).

Se “a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade de co-presença dos dois lados da linha”, questiono-me seriamente sobre o que acontece às e nas zonas de contacto e se estas apenas funcionam como espaço-tempo de aniquilação. O lado que prevalece, segundo Santos, “esgota o campo da realidade relevante” sendo que para além desse lado temos “apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialéctica”. Ao considerar a modernidade ocidental um paradigma fundado na tensão entre a regulação e a emancipação social e servindo esta tensão como distinção visível fundadora de “todos os conflitos modernos, tanto no relativo a factos substantivos como no plano dos procedimentos”, Boaventura de Sousa



Santos afirma outra distinção, a invisível (subjacente à visível), entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais. Aos primeiros, o autor atribui a dicotomia entre a regulação/emancipação, aos segundos a dicotomia apropriação/violência, inaplicáveis cada uma delas no 'outro' lado da sua linha. Santos torna radical o seu pensamento ao asseverar que ambas distinções "têm em comum o facto de pertencerem a este lado da linha e de se combinarem para tornar visível a linha abissal na qual estão fundadas. As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha" (2009: 24). O lado da linha de Boaventura de Sousa Santos é o do paradigma moderno ocidental. Eu confesso que estou perdida, recortada em zigzag e não sei bem se a metáfora da linha me preenche e satisfaz, porém, reconheço bem as tensões para as quais nos alerta o autor.

A tensão do lado da linha de Santos (regulação/emancipação) convoca no pilar da regulação social o princípio de Estado, de comunidade e de mercado, e no pilar da emancipação três lógicas da racionalidade, nomeadamente, a racionalidade estético-expressiva das artes e da literatura, a racionalidade instrumental-cognitiva da ciência e tecnologia e a racionalidade moral-prática da ética e do direito. Assim sendo, para o autor "o conhecimento e o direito modernos representam as manifestações mais bem conseguidas do pensamento abissal" que "embora distintas e operando de forma diferenciada, são mutuamente interdependentes" (2009:24). A transição paradigmática, 'do seu lado da linha' passa por resgatar, como o autor já defendeu, a racionalidade estético-expressiva, todavia, no meu sentir, não

chega 'mudar', mas torna-se necessário 'mudar a mudança' o que pode convocar iniciativas que não se fortaleçam apenas nas 'racionalidades'. Terá a prática estético-expressiva de ser considerada uma 'racionalidade' para ser tomada em consideração como experiência válida? Existe algum ludíbrio nesta formulação? Onde pode residir a falácia?

Os dois grandes domínios da ciência e do direito, na sua localização 'deste lado da linha' do autor, "eliminam definitivamente quaisquer realidades que se encontrem do outro lado da linha. Esta negação radical de co-presença fundamenta a afirmação da diferença radical que, deste lado da linha, separa o verdadeiro do falso, o legal do ilegal. O outro lado da linha compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, tais como os seus autores, e sem uma localização territorial fixa" e quando "existiu uma localização territorial" ela "coincidiu historicamente com um território social específico: a zona colonial" (2009: 26).

Acredito que a formulação das várias 'racionalidades' faz parte dos subsistemas de distinções visíveis fundadas nas invisíveis: "No campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia. O carácter exclusivo deste monopólio está no cerne da disputa epistemológica moderna entre as formas científicas e não-científicas de verdade". Como se relaciona, então, a validade universal da verdade científica "com outras verdades possíveis que podem inclusivamente reclamar estatuto superior,

mas não podem ser estabelecidas de acordo com o método científico, como é o caso da razão como verdade filosófica e da fé como verdade religiosa? Estas tensões entre ciência, a filosofia e a teologia têm sido sempre altamente visíveis, mas como defendo, todas elas têm lugar deste lado da linha. A sua visibilidade assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam em nenhuma destas formas de conhecer. Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas do outro lado da linha. Eles desaparecem como conhecimento relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. É inimaginável aplicar-lhes não só a distinção científica entre verdadeiro e falso, mas também as verdades inverificáveis da filosofia e da teologia que constituem o outro conhecimento aceitável deste lado da linha. Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjectivos, ou, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objectos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência dos seus 'outros' modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia” (Santos, 2009: 25).

Outra questão me inquieta: de que lado da linha fica o Teatro, se o entendermos na sua origem clássica ocidental grega? O Teatro é Filosofia? Se é Filosofia, opera pela Razão? É conhecimento incomensurável por ter

transbordado da fronteira da Filosofia? Não poderá ter sempre sido o Teatro uma possível zona de contacto dos plurais conhecimentos, aqueles que Santos afirma estarem divididos por mecanismos de supremacia? Que contrafacção existe nesta prática? Não poderá ser a sua classificação de prática 'artística' um contrabando em si decorrente de um agenciamento-policimento disciplinar e de investidores astutos? Afinal o que é vital sempre foi fonte inesgotável de negócio e o ser humano, até morte contrária, tal como o sol não pára de produzir energias em emoções várias.

As concepções abissais de epistemologia e de legalidade levam a que “a universalidade da tensão entre regulação e a emancipação, aplicada deste lado da linha, não entra em contradição com a tensão entre apropriação e violência aplicada do outro lado da linha”, já que “a apropriação e a violência tomam diferentes formas na linha abissal jurídica e na linha abissal epistemológica. Mas, em geral, a apropriação envolve incorporação, cooptação e assimilação, enquanto a violência implica destruição física, material, cultural e humana. Na prática, é profunda a interligação entre apropriação e a violência” (Santos, 2009: 29).

Tal interligação entre a apropriação e a violência, perpetuada também por agentes 'deste lado da linha' com um “pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. (...). Hoje, como então, a criação e ao mesmo tempo a negação do outro lado da linha fazem parte integrante de princípios e

práticas hegemónicas” (Santos, 2009: 31). “A luta pela justiça social global deve (...) ser também uma luta pela justiça cognitiva global. Para ser bem sucedida, esta luta exige um novo pensamento, um pensamento pós-abissal” (Santos, 2009: 32). Na senda desta sua crença, o autor propõe um movimento e um contra-movimento colectivo para desenvolver uma epistemologia do sul: o regresso do colonial (o terrorista, o imigrante indocumentado, o refugiado) e do colonizador (governo indirecto), e a emergência do cosmopolita subalterno (Santos, 2009: 33-37).

A novidade do Cosmopolitismo Subalterno reside no seu “profundo sentido de incompletude, sem contudo ambicionar a completude” e por defender que a “compreensão do mundo excede largamente a compreensão ocidental do mundo” pelo que a “nossa compreensão da globalização é muito menos global que a própria globalização. Por outro lado, Boaventura de Sousa Santos, defende que quanto mais compreensões não-ocidentais forem identificadas mais evidente se tornará o facto de que muitas outras continuam por identificar e que as compreensões híbridas, que misturam componentes ocidentais e não-ocidentais, são virtualmente infinitas. O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir” (2009: 43).

Acredito que a diversidade epistemológica nunca estará construída, concluída, pois ela é um gesto inacabado e entrancado de criação, de

negação e de impasses. A construção da validação da diversidade epistemológica é um gerúndio e, como tal, a experiência é sempre experimental e provisória. Quando me proponho contribuir para a construção de um ‘sentir sociológico’ também ‘com’ a minha experimentação teatral não deixo de estar em queda num campo da verdade e do conhecimento hegemónico (o da sociologia enquanto ciência social), já que o Teatro ainda permanece como subjectividade aleatória desconfiável aos olhos do pensamento científico que se faz ‘deste lado da linha’... É que certas práticas teatrais reeducam os corpos ao sentir integrado, ainda que por partes; elas promovem e desenvolvem a consciência corpórea criando uma inteligência emocional razoável pelo movimento e pela capacidade de reposicionamento. No teatro eu sou metropolitano, colonial e cosmopolita em consciência e opção, sem mágoa, nem perdão, não obstante, sou inofensiva por muito violenta que se torne a *apresentação* da realidade-fantasia.

O (meu) teatro colaborativo, tal como o pensamento pós-abissal que Boaventura de Sousa Santos vai experimentando, tem a co-presença radical como condição, pelo que as práticas e os agentes “de ambos lados da linha são contemporâneos em termos igualitários. A co-presença radical implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear do tempo” (encontro é simultâneo e tem lugar entre dois indivíduos contemporâneos) e do espaço. A “co-presença radical pressupõe ainda a abolição da guerra, que, juntamente com a intolerância, constitui a negação mais radical da co-presença” (Santos, 2009: 45,46). Eu não acredito na abolição da guerra. Acredito na

consciencialização corpórea, num só indivíduo, para ambas competências, a da guerra e a da paz.

Se é necessário reconhecer a persistência do pensamento abissal para ir além dele; se o pensamento pós-abissal é não-derivativo (pensa a partir do outro lado da linha, esse domínio do impensável na modernidade ocidental) e envolve uma ruptura radical com as formas ocidentais modernas de pensamento e de acção; se aprender 'com' o Sul usando uma epistemologia do Sul, confrontando a monocultura da ciência moderna com uma ecologia dos saberes, então: eu só posso conhecer 'com' a sociologia não negando a sua interferência no meu modo de produzir sentido-conhecimento, mas sobretudo, eu conheço 'com' o meu corpo desnordeado. Quanto mais em mim se faz sul, mais norte em mim reconheço. Num contexto em que o reconhecimento da diversidade cultural do mundo não signifique necessariamente o reconhecimento da diversidade epistemológica do mundo, a ecologia dos saberes é uma “contra-epistemologia” (Santos, 2009: 47). A contra-epistemologia que gosto de experimentar vem-me do corpo e volta além dele: uma sabedoria implícita que tem boas 'razões' para não ser subalternizada e produzida como inexistente, portanto, tem fundamentos válidos para ser tornada mais explícita.

## A Criatividade, o Processo Criativo e a Linguagem Cénica

“A criatividade não é só a obra, mas a Vida de uma pessoa”.

João dos Santos

A **criatividade** é frequentemente referenciada como a capacidade de imaginação, de invenção e de criação. A imaginação, faculdade de produção de imagens (Cournarie, 2006:16), enquanto disposição criadora, constitui-se, ao mesmo tempo, no conjunto das imagens que forma (Brunn, 2006:XVII). A imaginação acontece inevitavelmente na construção do saber, sendo ainda capaz de subverter todas as hierarquias e de se alienar às outras faculdades do espírito (Cournarie, 2006:17). António Damásio (2004: 361), entendendo por imagem ou padrão (mental) uma estrutura construída pelas modalidades sensoriais, visual, auditiva, olfactiva, gustativa e somatossensorial, ensina-nos que as imagens se tornam nossas pela sua consciência e que a “capacidade de transformar e combinar imagens de acções é fonte de toda a criatividade” (2004:44).

As abordagens da criatividade podem partir de um foco no indivíduo (e.g. psicologia da personalidade; psicologia cognitiva; biologia; abordagem computacional) e/ou serem mais ou menos contextualistas (e.g. sociologia; antropologia; estudos culturais e históricos). A criatividade, entendida pela psicologia cognitiva, envolve processos cognitivos quotidianos; resulta de uma combinação complexa de outras capacidades mentais básicas; emerge no seguimento de relativamente longos processos de trabalho cujas inspirações



se organizam e combinam pela mente consciente do criador; tem sempre um domínio específico, ou seja, não existe criatividade sem que sejam interiorizados símbolos, convenções e abordagens (até da própria criatividade) (Sawyer, 2006:74). A sociologia ensina-nos que os produtos criativos, são fundamentalmente colaborativos (Becker, 1982), os estudos culturais enfatizam a cultura e as entre-culturas na qual a criatividade ocorre distinguindo, tanto quanto possível, as suas concepções de artistas e de trabalhos artísticos, bem como, as noções e as práticas artísticas (Sawyer, 2006:153), a história, por seu turno, sistematiza no tempo e no espaço tais materializações ou apenas tendências. O pensamento criativo, norma nos seres humanos, é observável, em quase todas as actividades mentais (Kraft, 2005:18).

A par de uma dificuldade em uniformizar as explicações sobre a criatividade, corre uma ideologia global da criatividade que alimenta mitos e correspondentes práticas. Nunca houve uma definição historicamente contínua, nem universal, de criatividade. As suas concepções dinâmicas não são aleatórias, resultam, outrossim, de características particulares de cada sociedade-civilização, bem como dos seus conceitos de Arte-Craft resultantes dos estilos e técnicas específicos, da organização social do trabalho e da própria função que a Arte-Craft ocupa num determinado contexto sócio-cultural (Sawyer, 2006: 11, 32). A criatividade como competência de produzir obra nova, porque original e inesperada, bem como apropriada, porque útil e adaptável aos constrangimentos de uma dada tarefa, surge como uma

competência com importância individual, social e económica (Stenberg e Lubart, 1999: 3).

A criatividade, abrangentemente entendida, pode ser a emergência de algo novo<sup>63</sup> e/ou apropriado a determinado organismo, pessoa e sociedade, sendo que o novo possa resultar de uma combinação sem precedentes.

### **O Processo Criativo**

Cecília Almeida Salles (2009) discute em *O Gesto Inacabado* o acto criador enquanto um processo denso e múltiplo cuja análise convoca também a “teoria fornecida pelos próprios criadores em seus documentos de processo, em seus depoimentos, entrevistas e ensaios críticos e em suas obras” (2009:164). Conclui que perante um tal fenómeno “a proposta de compreender o ato criador nos leva, certamente, à constatação de que uma possível morfologia do gesto criador precisa falar da beleza da precaridade de formas inacabadas e da complexidade de sua metaforose” (2009:164).

---

<sup>63</sup> Para Stanford Kinter “to approach the problem of the ‘new’ (...) one must complete the following four requirements: redefine the traditional concept of the object; reintroduce and radicalize the theory of time; conceive of ‘movement’ as a first principle and not merely a special, dismissable case; and embed these latter three within an all-encompassing theory and politics of the ‘event’. This presents us with five areas of interrogation: novelty, the object, time, movement, and event. We can consider the problem of novelty only by confronting the question of determinations or causes: What makes something new emerge? Where does that which did not exist before come from? How does it continue to persist in being? and especially, What is its relation to matter?:- for clearly the ‘new’ is significant only to the degree that it is concrete, And finally, how does that which is just a pure difference take on a body? These questions apply with their own urgency and specificity to the social and perceptual field – the realm in which objects and architectures of all types are assembled and circulated” (2001: 11).

Na senda de tamanha complexidade, a autora entende e propõe-se igualmente pensar “a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (2008:17). Alargar a possibilidade de “compreensão da plasticidade do pensamento em criação, que se dá justamente nesse seu potencial de estabelecer nexos” é favorecer e viabilizar “leituras não lineares e libertas das dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo, e movimento prospectivo e retropectivo” (2008:17).

As noções de rede constituem conteúdos e eixos explicativos incontornáveis em teorias, nomeadamente, nas ciências sociais. Salles, valorizando um “pensamento das relações” relativamente ao “pensamento das essências”, afirma incorporar o conceito de rede porque o mesmo se lhe apresenta como “indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de acções, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com o seu entorno” (2008: 17,18) ainda que a própria rede em si se constitua numa força inestimável.

Sendo, segundo a autora, a criação artística “marcada por sua dinamicidade”, em ambientes que se podem caracterizar pela “flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”, ambientes esses repletos de “inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos” (2008:19), convoca não só “conceito de inacabamento” (2008:20) (para além daquele que é provocado por restrições externas, ou seja, como opção estética) como o conceito de “transitoriedade” o qual acarreta a inacessibilidade: “A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude. O artista lida com a sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção da obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras” (2008: 21). Da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento derivam gestos de sobrevivência e de relação com os ‘outros’ da criação. Entre certezas e acasos as conexões e os nexos vão sendo estabelecidos pelas escolhas feitas direccionando rumos e modificações imprevistas, sendo que não “há segurança de que as alterações levem sempre à melhora dos objectos em construção, daí as idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações, reaproveitamentos e novas rejeições” (2008: 23).

Que as redes sejam ou construam dinâmicas relacionais (mais ou menos lineares) não parecem existir dúvidas, o enriquecedor é que se pense o gesto

criador enquanto processo e em rede em construção contínua e que, segundo Salles, “o modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede” (2008: 23). Ao se adotar “o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções” (2008: 24) pensando deste modo a “obra em criação como um sistema aberto que troca informações com o seu meio ambiente” (2008:31), em tempos instáveis, nos quais a estrutura da rede de criação é a sua dinâmica cuja definição depende do “seu próprio processo de expansão” (2008:33). Mais do que instáveis os tempos e os espaços dos gestos de criação não operam pela sucessão qualitativa de partes, não se trata de uma soma de partes, mas antes de elaborações “de entidades particulares” actuando dialecticamente em “interferências, modificações, restrições e compensações” conduzentes de forma gradual à “complexidade do todo da composição” (2008:33).

Um tal processo de “apropriações, transformações e ajustes” vai “ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” sendo que “podemos falar no processo de criação artística como uma rede dinâmica guiada pela tendencialidade”, pelo viver dos rumos e pelo confiar nos desejos. A autora refere que este desejo é “vago” e que o artista “é fiel a essa vagueza” não havendo “tendências fixas”, porém, Salles adverte que a criação é resultado de um trabalho que “abarca o raciocínio responsável pelas introdução de ideias novas” (2008: 36) envolvendo a transformação e “que há criação em um espectro maior dos processos de produção, sejam

eles concretizados nas artes ou em qualquer outro meio de comunicação. O que difere, entre muitos aspectos, é a tendência do processo, a natureza dos elementos conectados e os recursos utilizados para tais associações” (2008: 36). As transformações acontecem por ações recíprocas, diria mesmo interferentes cujo (não) envolvimento configura o comportamento e as características dos elementos interferentes. Os sujeitos, entre outros agentes, em ação informam e constituem autorias, tão transformadas quanto transformadoras, ao nível da percepção, das estratégias de memória, dos procedimentos, das matérias e dos materiais reelaborados pela (força da) imaginação.

Se o tempo dos processos é o gerúndio, o espaço da criação são as “brechas”, as fissuras da e na normalização. Podemos criar em pleno respeito de certas normas delas fazendo nova composição/ordenação, bem como criar com regras outras, objectos outros, culturas que não as nossas, sempre numa tendência (mais ou menos explícita) de movimento e trânsito entre o geral e o específico. Ao criar formulamos e comunicamos a experiência formulada.

**A Linguagem Cénica** - A linguagem sendo formada por signos de vários tipos (Peirce, por exemplo, distingue símbolos, ícones e índices) do nosso sistema conceptual, constitui em si sistemas organizados e organizadores, com propriedades particulares, que desempenham a função de codificar, estruturar e consolidar dados sensoriais. Com a atribuição de sentido e de

significado é permitido ao ser humano comunicar a sua experiência, a saber, da relação do seu corpo com outras entidades físicas, e transmitir mensagens.

Aceitando a proposta da Teoria da Corporeidade (Johnson, 1987) em que a cognição começa com a experiência corpórea com o ambiente, sendo que tal experiência acontece e é elaborada antes de qualquer conceito pré-existente, pode-se complementar a assumpção inicial afirmando que a linguagem é corporificada. Assim o é, porque a experiência, que origina os nossos conceitos, é organizada sob a forma de esquemas imagéticos. A linguagem é um sistema de co-produção, circulação e transporte de informações com funções expressivas, descritivas, apelativas, argumentativas e, entre outras, estéticas.

Se por um lado, a linguagem é prévia ao indivíduo, porque a ele se impõe, até como forma de sobrevivência, possibilitando dar sentido e significado à experiência humana a qual funda o nosso pensamento, por outro, ela acaba por exprimir a relação que uma sociedade e/ou civilização estabelece com o mundo circundante. A linguagem é uma forma de expressão e de comunicação que faz uso de sistemas de signos convencionados, sistemas esses que possuem um determinado conjunto de regras, as quais estabelecem as formas de combinar significativa e, mais ou menos, criativamente os símbolos. Sendo meio de expressão, a linguagem deve ser transmissível e traduzível podendo-se conter e/ou transformar noutra linguagem.

O caso da linguagem cénica é paradigmático no que se refere à corporificação, à veiculação de uma mensagem através da confluência/concorrência de sistemas de signos e significados, nomeadamente na contenção de determinado signo noutro. Por outro lado, a linguagem cénica, aquela que acontece na cena em sentido lato, num determinado espaço e tempo intencionalmente convencionado para esse efeito, resgata corpos de experiências prévias reorganizadas, mais ou menos esteticamente, e constitui-se, em si, numa experiência constantemente actualizada, porque presentificada. Sendo o teatro uma prática cénica, porque outras existem, poderíamos conceber a sua linguagem cénica como veiculadora de um texto teatral-espectacular. Em teatro, a linguagem cénica elabora e constitui processos de comunicação interdisciplinares, utilizadores de uma multiplicidade de signos e significados, uns mais legitimados do que outros, em determinados contextos histórico-culturais. A linguagem ou a *écriture* cénica é, segundo Pavis, realizada na cena, por um encenador, destinada ao espectador (Pavis, 1996: 190).

Aceitando o teatro como um discurso (Villegas, 2005: 15) e a sua cena como o lugar onde acontece o (e)feito teatral, ao texto teatral-espectacular, chamar-lhe-ia discurso de um *corpus* teatral. Uma prática cénica teatral pode ser fundada, ou não, num texto dramático. Caso assumamos o *textocentrismo* da cultura moderna ocidental hegemónica, antes do texto dramático (Roubine, 1998: 45), podemos convocar o espaço e o tempo como elementos incontornáveis da linguagem cénica. O espaço-tempo da acção teatral em si e o espaço-tempo omnipresente veiculado pela mensagem da linguagem



cénica teatral. No espaço deve-se considerar a presença, a ausência, a omnipresença e a obiquidade, o movimento e a imobilidade; no tempo importa ressaltar a sua duração e a sua frequência, enfim, os ritmos. O espaço-tempo na sua complementaridade, existem e acontecem na linguagem cénica como matriz para uma série de outros actantes-agentes interferentes. Aliás, o tempo, constituído em espaço, ou o instante habitado (Banu,1993:15,16), convoca o dispositivo cénico plástico: a cena nas suas várias possibilidades arquitectónicas clássicas e/ou contemporâneas, o cenário, os elementos cénicos decorativos e de instrumentalização em tempo real de actuação, a maquinaria (visível/não-visível) que sustenta e potencia a cena, a pintura e a escultura, a iluminação como construtora de ambientes, de intensidades, de urgências e emergências, a indumentária desde o figurino e da máscara à nudez.

O outro membro deste discurso do *corpus* teatral, o actor, opera-se a si mesmo pela auto e alter consciência, portanto ao nível individual e colectivo, na tentativa de construir e veicular mensagens – mesmo que vigiado, em tempos e naturezas diferentes, por um olhar exterior, o do encenador, o do seu parceiro em cena, e finalmente, o do público. Existindo em cena, presencial ou virtualmente, o actor-personagem (humano ou animal, masculino ou feminino, animado ou inanimado) corporifica a linguagem cénica. Como? Pelo jogo da acção-interferência, com energias, intensidades e fluxos diversos, ele constrói uma escrita cénica, seja pela sonoridade do texto feito dramático (nas suas variadas composições trágicas, cómicas, trágico-cómicas, melodramáticas, lineares, fragmentadas, etc.), seja pela

oralidade ou, até mesmo, pelo gesto acústico. O alfabeto do corpo (Teixeira, 2001, 2002; Campo, 2010) recuperando respirações vitais, mais ou menos (a)volumadas e na sua argumentação com os demais elementos da linguagem cénica, transmite insubstituíveis textos de sonoridades. A sonoridade da presença, da acção e do verbalizar, em voz silenciada ou em brado, é fulcral para uma abrangente definição de linguagem cénica teatral. A sonoplastia e a música podem ser seminais para determinados propósitos (sejam pré-gravadas ou *in situ* e ao vivo).

A escritura política (Lehmann, 2009) torna-se incontornável, mesmo que os conteúdos das mensagens, de uma qualquer linguagem cénica teatral, não se elaborem em significantes e significados à política, em sentido específico, imputáveis. Ou seja, uma linguagem cénica pode corporificar uma forma política, no seu sentido lato, de estratégia e de combinação dos seus signos de comunicação, porque são feitas escolhas em função de prioridades e constrangimentos endógenos e exógenos. A articulação entre o que combinar e como combinar sustenta um discurso teatral corporificado: ela determina o pacto que a linguagem cénica firma na vivência que proporciona ao seu espectador. Quaisquer mudanças nos discursos teatrais paradigmáticos, legitimados e hegemónicos determinam as mudanças na linguagem cénica de culturas subalternizadas e ou desconsideradas. Tais linguagens cénicas, a legitimada e a não-legitimada, podem cruzar-se, num crescimento fractal e generativo, em que uma linguagem pode transformar-se noutra, e/ou uma linguagem cénica pode traduzir e/ou reinventar uma outra. O vídeo podendo ser, sobretudo na modernidade ocidental globalizada, outro corpo-signo na

construção plástica da linguagem cénica teatral, é ele próprio uma linguagem em si, bom exemplo, de uma linguagem que pode estar contida noutra.

A cena constitui-se, pelos elementos enunciados, no lugar de invenção dos possíveis (Sarrazac, 2009: 75) concentrando “a atenção do público nas virtualidades de voltar a ter nas mãos os seus próprios destinos” (Sarrazac, 2009: 87). A linguagem cénica (no teatro), não pune, nem consola, oferece reparação num lugar e num tempo para “retomar forças” (Sarrazac, 2009: 92). O teatro, estaleiro-viveiro dos possíveis, é zona de jogo entre o que foi, o que é, e o que ainda há-de ser. A sua linguagem (cénica) é por excelência económica, uma vez que gere múltiplos e distintos elementos-corpos actuantes, rentabilizando o excedente através de perguntas simples, todavia, radicais (Zarrilli, 2009: 2), cujas respostas não-prescritivas favorecem o estímulo psico-físico dos que as elaboram e emitem e dos que as recebem fruindo com, maior ou menor, implicação. A linguagem cénica estrutura o negócio entre as experiências sensoriais, os sistemas de códigos e suas regras de actuação-comunicação, as combinações de imagens, transmitindo e/ou traduzindo mensagens a um público. Ela consolida ou defrauda o investimento do público no acontecimento teatral.

Certas linguagens cénicas (re)produzem correntes e tendências estéticas que alimentam e caracterizam a *praxis* artística no teatro.

## **Do Processo Colaborativo às Dramaturgias Interferentes**

O **processo colaborativo** que aqui se defende como marca distintiva dos demais processos de criação em teatro - e portanto de prometedora experimentação/inação - sendo claramente um processo colectivo, vai além da construção da obra teatral enquanto agregado. Posso, desde já, esclarecer que me refiro a um processo compartilhado por vários agentes, no qual são por estes convocados domínios e competências específicas de acção-conhecimento.

O agente co-criador apresenta as suas propostas, as suas apropriações que constituem em si um modo de produzir sentido sobre o que tem como material inicial de trabalho. O agente co-criador tenta comunicar as suas orientações-direcções. O agente co-criador procura experimentar(-se) naquela circunstância, com aqueles parceiros, num tempo-espaco de co-presença radical – porque instigadora do contraditório. A existir uma coordenadação (teatral) ela funciona ‘como’ articulação e faz a mediação entre cada proposta interferente. Trata-se de um trabalho em rede, tecendo uma malha compósita, em regime de horizontalidade, uma vez que as contribuições são feitas em regime de validade equitária e distribuída. A acção é negociada constantemente, portanto, tem carácter de transacção. Mesmo quando existe uma assinatura-autoria final de um encenador, trata-se de um trabalho de ‘edição’ e de ‘sampling’ das várias contribuições específicas interferentes.

Um processo colaborativo encontra terreno fértil quando as competências são específicas e a horizontalidade funciona, sem entraves intransponíveis, quando não existem competências em concorrência desmedida entre agentes co-criadores; porém, há que não esquecer as subjectividades corpóreo-emocionais (in)visíveis e silenciadas....

Por **Dramaturgias Interferentes** entendo toda a prática/experiência passível de ser mobilizada para a construção teatral. As 'Dramaturgias Interferentes' são compósitas, ou seja, perante a tarefa de construção de uma obra teatral, o propósito é convocar, indutiva (com exemplos materiais concretos) e dedutivamente (partindo de sistemas de princípios abstractos), elementos de especificidades díspares. Em bom rigor, a linguagem cénica em geral já tem essa característica, em si mesma, de fazer convergir no evento performativo várias contribuições que configurarão uma estrutura ideológica e formal, mais ou menos homogénea consoante as tendências e opções estéticas.

Partindo do pressuposto que a Dramaturgia tem como função prioritária fazer a articulação entre o Mundo (real/imaginário) e a Cena (visível/não-visível), interessa com a prática das 'Dramaturgias Interferentes' reinventar os processos de modelização (abstracção, estilização e codificação) e de significação em teatro. O mundo encenado constrói uma cena que per si se constitui em mundo, em cosmovisão, em entendimento e comunicação.

Uma tal atitude de reinvenção passa - para além da convocação de díspares e complementares elementos/linguagens (nada de muito novo!) - pela

validação da posição equitária dos seus enunciados e materializações. Em cena tudo tem leitura, mesmo que seja a ausência dela. Em cena, todos os elementos (com)participantes são agentes constitutivos do estaleiro-aparelho teatral e da sua configuração cénica ulterior.

A cena a instalar pelas Dramaturgias Interferentes é dialógica, multivocal, heterodoxa, heterotópica, transversal e com recortes não-lineares de fronteiras. O teatro que se consegue pelas Dramaturgias Interferentes funciona em escalas e profundidades, mas sobretudo por zonas dimensionais (de contacto ou de ausência dele). O exercício das Dramaturgias Interferentes incorpora a inclusão-exclusão, enfim a contingência (e eventual negociação), bem como se constitui em (pós)memória, uma vez que conta pela presentificação do fazer e não apenas pela representação simbólica. Ele torna-se económico e regenera os excedentes sublimando o ínfimo.

Assim sendo, enuncio nesta fase da exposição, alguns procedimentos que me ajudam a consubstanciar a construção da obra teatral pelas Dramaturgias Interferentes: o movimento em escuta expandida (Yuri Pogrebnychko), o alfabeto corporal (Zygmunt Molik), escrita somática (Raimondo Cortese), monólogo interior (Kristian Lupa) a improvisação plástica (Eimuntas Nekrosius); o actor-criador (Cia dos Atores); 'psychophysical acting' (Phillip Zarrilli) e 'actiling' (Berta Teixeira). Outros procedimentos existirão que funcionem eficazmente na persecução deste objectivo. Aliás, qualquer procedimento vale, tal como por exemplo View Points (usado inicialmente e

ulteriormente reinventado pela Cia dos Atores) o qual prima pela vantagem em criar movimento em colectivo.

## **Outras Configurações: Conceptuais e Epistemológicas**

### **A «maniFESTAção» da emoção como ‘razão’: Da «raizão» à «emoção».**

Remeto novamente o leitor para o enunciado das definições fornecidas pelos meus interlocutores na Sessão 8 Processos e Saberes do Primeiro Colóquio de Estudantes de Doutoramento do CES “Coimbra C – Escalas e transbordos”. A palavra Razão consta apenas na entrada Objectividade. Em nenhuma das outras entradas, recorde, Teoria, Investigador, Teatro e Subjectividade, a Razão entra como associada. Em bom rigor, até nas entradas de Teoria e Investigador as palavras a estes significantes associadas revelam uma relatividade curiosa que remetem para um ser humano com uma ética cautelosa, tradutor inquieto, quanto baste, para instigar a reflexão; desalinhado e sonhador, porquanto curioso, para bisbilhotar uma qualquer realidade (em crise), insistente no seu trabalho de questionamento ao ponto de transitar entre o prazer e o sofrimento, ambos normalmente vividos com alguma solidão; curiosamente multidisciplinar, obsessivo no seleccionar e ulteriormente insatisfeito com o que conseguiu perceber.

Diria o leitor: bela composição, essa é uma leitura sua de vocábulos lançados por outrém. Pois tem toda a ‘razão’. Esta será sempre uma teoria minha (será que só minha?!), um discurso falível, um pensamento operado por conceitos «reAPrOpRIAdoS» pela leitura e na escrita numa cultura/contra-cultura, uma tentativa de ornação de ideias tão mais crítica quanto prática, que num



cruzamento disciplinar favoreça o desenvolvimento e/ou a mudança de vida - se for caso disso. Este (meu) registo compósito e referencial apenas comprova uma sofia: a da incompletude, a da objectividade imperfeita porque relacional, a do sentimento tudo-ou-nada, a da concreta finitude expandida, o pensamento (também contraditório) das coisas e dos objectos do mundo numa comunicação íntima e interferencial, pontualizada em pequenas verdades que quase parecem desonestas pelo quão fundadas também no erro e no arbitrário sugerindo o irreal. A meta-clareza essencial à análise enquanto mito fundador da cultura ocidental confisca impérios de sinceridade e de consciência emocional/corpórea. Terá tido Descartes apenas bom senso, ou faltou-lhe honestidade perante um possível para-a-morte?

Enfim, depois de uma reinvenção do material fornecido pelos meus interlocutores acredito, ainda assim, que mesmo que não tenha acedido e traduzido lealmente à sua mente, consegui, pelo menos, reorganizar a minha ao redescobrir o 'real' para além do que me é dado como 'natural'. Confesso que a minha trajectória não é directa. Vou tentar que o meu discurso o seja um pouco mais, recorrendo à enunciação dos modos da sua produção e das relações que o alimentam.

Este é o «mo(vi)mento» em que enfatizo os estados da alma em corpo. Havía já noutros contextos utilizado a «emoção» (Teixeira, 2002: 90, 91, 92) enquanto instrumento caligráfico-operatório, que se constitui em zona de contacto, “de economia, em área de investimento de energias e território de gestão de resultados no trabalho do actor. A *emoção* é o recanto de onde

brotam matérias primas a retrabalhar pelo actor e ergue-se em espaço de assimilação de trocas. Esta noção reorganiza elementos aparentemente contraditórios e desconexos, apresenta-se como plataforma de negociação entre o físico e o afectivo. Neste ‘negócio’ entre impulsões, memórias sensitivas e espartilhos resultantes dos processos de aculturação (corpórea e espiritual) é necessário chegar a acordo. Nele é necessário encontrar um equilíbrio entre o nível físico e a dimensão emocional, ajeitar uma conformidade na acção cénica francamente motivada e justificada” no caso dos ensinamentos de Stanislavski e nas evoluções derivadas por Grotowski. A «emoção», foi ainda a solução estenográfica que encontrei para traduzir a emoção movida em cena e a cena, comovida pela emoção, como canto e esquina da vida em jogo.

Ao configurar g(r)afando a «emoção» tentei revelar uma “transacção entre domínios (o carnal e o espiritual) que a constituem, entre actores, entre actores e encenador, entre actores e o texto, entre actores e a cena, e por fim entre actores e um público. A *emoção* é a acção física (a moção, o movimento) que dimana dos sentimentos autênticos trabalhados pelo consciente, a qual acusa e reclama a materialidade do jogo teatral”.

Na senda desta reinvenção e testando novamente o instrumento caligráfico-operatório de «ECONomia» - que recuperei da tese de Mestrado - configurei a «raizão» para, como veremos, ancorar ulteriormente na «emoção». O leitor pode de imediato considerar pouco conseguida a configuração de termos como «raizão» e «emoção» por não ‘agarrarem’ a indissociabilidade de razão

e paixão, já que a multiplicação de palavras novas, como estas, pode contribuir para suscitar resistências de leitura. Na senda desta possível crítica, talvez fosse mais eficaz optar por algo como a conjunção/separação/tensão entre os dois termos expressa, simplesmente, através de ‘razão/paixão’. Porém, a criação desta espécie de ‘vocabulário privado-interno’ mais do que potenciar a estranheza pretende suscitar a instigação-interrogação, enfim, um engasgo.

Insisto nelas porque mais não pretendo do que validar a emoção<sup>64</sup> como boa ‘razão’, ou seja, como fundamento cognitivo insubstimável e, sobretudo, não senti-las como duas entidades separadas. Também não pretendo substituir a segunda pela primeira, alternando-as, mas considerar a emoção dotada de uma dinâmica vital que não deve ser desprestigiada enquanto qualidade de ‘saber’, nem desprovida da qualidade de ‘conhecimento’. Privilegiar continuamente a razão como garante de fiabilidade e de verdade prescritiva é aniquilar um elemento vital de sabedoria: a emoção. Por outro lado, talvez o

---

<sup>64</sup> “Ao longo da maior parte do século XX, a emoção não foi digna de crédito nos laboratórios. Era demasiado fugidia e vaga, dizia-se. Estava no pólo oposto da razão, indubitavelmente a mais excelente capacidade humana, e a razão era encarada como totalmente independente da emoção. Eis uma viragem preversa na perspectiva romântica da humanidade. Os românticos colocavam a emoção no corpo e a razão no cérebro. A ciência do século XX deixou o corpo de fora, deslocou a emoção de novo para o cérebro, mas regalou-a para as camadas neurais mais baixas, aquelas que habitualmente se associam com os antepassados que ninguém venera. A emoção não era racional, e estudá-la também não era.(...). Por exemplo, certos trabalhos (...) mostraram que a emoção faz parte integrante dos processos de raciocínio e tomada de decisão (...). A ideia pode parecer um pouco contra-intuitiva, mas a evidência é incontestável. As descobertas resultam do estudo de diversos indivíduos inteiramente racionais no modo de conduzir as suas vidas até ao momento em que, como resultado de uma lesão neurológica em áreas específicas do cérebro, perdem um determinado grupo de emoções e, ao mesmo tempo, perdem a sua capacidade de tomar decisões racionais. Estes indivíduos conseguem evocar o conhecimento do mundo à sua volta, e a sua capacidade para dominar a lógica de um problema permanece intacta. Todavia, muitas das suas decisões pessoais e sociais são irracionais, e são frequentemente desvantajosas para as suas pessoas e para os outros. O delicado mecanismo do raciocínio deixa de ser afectado (não conscientemente e, em certas ocasiões, mesmo conscientemente) por sinais provenientes dos mecanismos da emoção” (Damásio, 2004: 59 - 61).

equivoco continue a residir no assumir as emoções como algo pouco razoável dispensável num pensamento e/ou acção que se desejam cumprir com rigor e objectividade, em suma, eficazmente. Talvez a questão se coloque de facto no valor que queremos dar às coisas, aos temas, às possibilidades.

António Damásio é claro e sucinto ao afirmar que “qualquer discussão acerca do tópico da emoção nos leva de volta ao problema da vida e do seu valor. (...). Uma discussão sobre emoções implica uma investigação dos dispositivos extremamente variados de regulação da vida presentes no cérebro e que, de uma maneira geral, funcionam de modo automático e quase às cegas, até começarem a ser reconhecidos pela mente consciente sob a forma de sentimentos. As emoções são as prestáveis executoras e servas do princípio do valor, as mais inteligentes descendentes até hoje do valor biológico. Por outro lado, os sentimentos emocionais, descendentes das emoções é que dão cor à nossa vida desde o nascimento até à morte, agigantam-se sobre a Humanidade e não podem ser ignorados” (2010: 141-142).

Este não é um capricho ou preciosismo, é apenas uma tentativa de recuperar e fazer justiça à memória da minha consciência<sup>65</sup> do que é, para mim,

---

<sup>65</sup> A ideia de se transformar a regulação da vida no apoio e justificação do eu e da consciência levou Damásio a investigar os antecedentes desse eu e da consciência no passado evolutivo (2010: 33), pelo que e em função das suas continuadas pesquisas, o autor possa afirmar que “em organismos de cérebro simples, capaz de levar a cabo comportamento mas sem um processo mental, também existam emoções” (2010: 143), porém sem se lhes seguir estados de sentimento emocional. Assim sendo, se todos os sentimentos primordiais “garantem a experiência directa do nosso corpo vivo, sem palavras, sem adornos e sem qualquer outra ligação que não seja a própria existência” e se eles “reflectem o estado actual do corpo ao longo de diversas escalas, como por exemplo a escala que vai do prazer à dor”, então “todos os sentimentos de emoção são variações dos sentimentos primordiais” (2010: 40). Acrescidamente, o autor esclarece: “Os sentimentos primordiais não só são as primeiras imagens geradas pelo cérebro, como também manifestações instantâneas de consciência” (2010: 41). “A mente consciente emerge na história da regulação da vida. A regulação da vida

transitar do saber ao conhecer. Quando nasci imagino ter, tal como os demais seres humanos, chorado, berrado, enfim lançado um acto de fala (ou será uma prática discursiva?!) que ainda não passava pelo verbo. Entre respiração em novo meio ambiente e uma eventual consciência corpórea manifestada em brado acredito ter produzido sentimento de emoção<sup>66</sup> nem que seja de necessidade de sobrevivência. De olhos ainda fechados o meu corpo todo ele continuava sensor-expressor.

A ‘minha’ razão tão associada ao primado da visão<sup>67</sup> - pelo menos em algumas narrativas do conhecimento - acredito ter-se desenvolvido depois,

---

(...) tem início em criaturas vivas unicelulares (...) que não têm cérebro mas são capazes de um feroz e eficiente comportamento adaptativo. O processo vai evoluindo nos indivíduos cujo comportamento é gerido por um cérebro simples, como no caso dos vermes, e prossegue a sua marcha em indivíduos cujo cérebro gera não só comportamento mas também uma mente, de que são exemplos insectos e peixes. Estou disposto a acreditar que sempre que o cérebro começa a gerar sentimentos primordiais – e isto poderá acontecer bastante cedo na história evolutiva – os organismos tornam-se sencientes numa forma primitiva. A partir desse momento, poderá vir a desenvolver-se um processo de eu organizado que se acrescenta à mente, garantindo assim o início das mentes conscientes mais complexas. Os reptéis (...) merecem essa distinção, as aves ainda mais, e para os mamíferos não há qualquer dúvida” (2010: 45).

<sup>66</sup> Convém esclarecer a diferenciação que Damásio faz entre emoção e sentimento:

“As emoções são programas complexos, em grande medida automatizados, de acções modeladas pela evolução. As acções são completadas por um programa *cognitivo* que inclui certos conceitos e modos de cognição, mas o mundo das emoções é, sobretudo, um mundo de acções levadas a cabo no nosso corpo, desde as expressões faciais e posições do corpo até às mudanças nas víceras e meio interno.

Os sentimentos de emoção (...) são *percepções* compostas daquilo que acontece no corpo e na mente quando sentimos emoções. No que respeita ao corpo, os sentimentos são imagens de acções e não as acções em si; o mundo dos sentimentos é um mundo de percepções executadas em mapas cerebrais. Todavia, há aqui mais uma distinção a estabelecer: as percepções a que chamamos sentimentos ou emoção contêm uma componente especial que corresponde aos sentimentos primordiais (...). Estes sentimentos baseiam-se no relacionamento exclusivo entre corpo e cérebro que privilegia a *interocepção*. É claro que existem outros aspectos do corpo representados nos sentimentos emocionais, mas em regra a interocepção domina o processo e é responsável pelo aspecto *sentido* destas percepções.

(...) Enquanto as emoções são acções acompanhadas por ideias e modos de pensar, os sentimentos emocionais são sobretudo percepções daquilo que o nosso corpo faz durante a emoção, a par das percepções do estado da nossa mente durante o mesmo período de tempo” (2010: 143).

<sup>67</sup> Num paradigma eurocêntrico de produção e legitimação de conhecimento a metáfora da visão e do pensamento reflexivo é incontornável: “Aliás, para ver o mundo, nós devemos vê-

com os processos de aprendizagem de certas linguagens, sendo que as emoções e seus sentimentos (a paixão entre muitos outros) me foram ensinados como processo diferenciado - marginal até - à razão. A razão era superior: ver lucidamente com os meus próprios olhos para reflectir, enquanto que a paixão e a raiva era sentir turvamente com o que restava... do corpo. Mas esse meu corpo fazia-me saber que não, que neste crescimento - apesar dos (métodos) de ensinamento e de aculturação - que desta vez, a transacção não só era entre o físico e o emocional, mas também, entre a razão e a paixão (enquanto emoção) translúcidas, ou seja, conscientes. Numa outra reinvenção caligráfico-operatória: uma «raizão».

Qualquer «raizão» - porque existem tantas quantos os seus sujeitos e civilizações - é desejável. Todavia, não acredito que favorecer a razão em detrimento da paixão, nem abonar a paixão preterindo a razão, seja adequado. Tanto a primeira atitude como a segunda funcionam com uma espécie de fundamentalismo inoperante alimentando binários inférteis. O que defendo é que razão e paixão co-habitam e um gesto discriminatório/persecutório sobre uma ou outra pode invalidar dados vitais à compreensão (de um qualquer processo, nomeadamente o criativo) e produção de conhecimento em geral. A razão pode emergir como desejo e impulso vital, entre a experiência e a expectativa emocionadas: uma mediação e não uma soberania. Proponho, portanto, a colaboração entre a paixão e a razão.

---

lo a partir de alguma perspectiva, de uma posição que determine os nossos horizontes e planos direccionais de observação; é isto que marca o sentido de esquerdo e direito, cima e baixo, para a frente e para trás, dentro e fora; e isso eventualmente forma as extensões metafóricas dessas noções no nosso pensamento conceptual” (Shusterman, 2008: 105).

Assim sendo, retomo o percurso de um curso entre razão e paixão e ancorando na conclusão de Maria Luísa Ribeiro Ferreira (2002: 15) que “quer entre os racionalistas quer entre os empiristas, a razão se constrói numa dialéctica permanente com os afectos. E que, entre eles, a paixão ocupa um lugar cimeiro”. O que é certo é que apesar de supostamente abrangente, a razão tornou-se o pilar de operatividade e de legitimação da produção de sentido sobre as coisas do mundo. Raros são os que arriscam em tomar uma emoção universal como o receio, a fúria, a tristeza, a felicidade, o nojo e a surpresa<sup>68</sup> como fundação motivadora – porque não vital - aos processos cognitivos e de produção de conhecimento. Conhecer vem sendo procurar a razão, dar razão a quem a procurou e conformar uma existência a uma necessidade de articulação de lógicas e de sofias. A paixão não deixando de estar presente não passa do fulgor do teatro da existência.

Pois bem, eu não tenho memória dos meus primeiros raciocínios, não obstante tenho lembrança de alguns dados sensoriais e das emoções a eles

---

<sup>68</sup> Para além das emoções universais, Damásio (2010: 158) identifica dois grupos de emoções que segundo ele são communmente identificados: as emoções de fundo (e.g. entusiasmo, desencorajamento) e as emoções sociais (e.g. compaixão, embaraço, vergonha, culpa, desprezo, ciúme, inveja, orgulho, admiração). As emoções de fundo, escreve, “são parentes próximas dos estados de humor mas diferem destes pelo seu perfil temporal mais circunscrito e pela identificação mais apurada do estímulo”, enquanto que as emoções sociais (sociais, dado o inequívoco enquadramento social dos fenómenos específicos) “são desencadeadas em situações sociais e desempenham garantidamente papéis de destaque na vida dos grupos sociais. O funcionamento fisiológico das emoções sociais não é, de todo, diferente do das emoções que referi anteriormente. Necessitam de um estímulo emocionalmente competente; dependem de zonas de activação específicas; são constituídas por programas de acção complexos que envolvem o corpo; e são apreendidas pelo sujeito sobre a forma de sentimentos. Existem, todavia, algumas diferenças dignas de nota. A maioria das emoções sociais é de criação evolutiva recente e algumas poderão ser exclusivamente humanas. Parece ser o caso da admiração e do tipo de compaixão que se concentra no sofrimento mental e social dos outros em vez de se limitar à dor física. Muitas espécies, em especial os primatas, exibem precursores de algumas emoções sociais. A compaixão pelos problemas físicos, o embaraço, a inveja e o orgulho são bons exemplos. O macaco-capuchinho parece claramente reagir às injustiças que detecta. As emoções sociais incorporam uma série de princípios morais e formam uma base neural para os sistemas éticos” (Damásio, 2010: 161-162).

associados - ainda que alguma dessa memória tenha sido potenciada e reavivada por relatos de outros sobre as minhas experiências. São pois, umas vezes mais eficazmente do que outras, essas mesmas emoções que mobilizam e/ou fragilizam - desde que me (res)sinto - a minha (sobre)vivência física, os meus afectos, as minhas volições e desvontades, os meus desejos (des)agrados e pre-ocupações. O (m)eu macaco-capuchinho vem reagindo emocionalmente às injustiças pelo sofrimento mental e social e não tenho dúvidas que influenciam os meus sistemas éticos.

Nesta trajetória de Investigação-Criação fui configurando a «razão» enquanto inteligência sensível (Teixeira, 1996, 2001) e apesar de inspirada na formulação de Santos logo a questioneei, pois não continuava eu a incluir a emoção na razão sendo esta última senhora matriz albergadora da paixão. Se, como anteriormente defendi, é necessário regular para tentar inverter tendências encrostadas na nossa maneira de (pensar o) fazer, também aqui me obrigo a uma transversão da inclusão da paixão na razão operando pela permeabilidade da razão enquanto 'paixão', entusiasmo e vontade indómita. Como referi, não previligiando nenhuma das duas, nem querendo inverter as supostas hierarquias, apenas tento nesta transmutação e pela reinvenção caligráfica-operatória da «emoção» fazer justiça à minha memória sensorial, ligada e sobremaneira concretizada pelas sensações e os afectos. Atribuir à emoção o lugar por onde também opera a razão é o meu intento. Sentir a razão como 'paixão', como um ímpeto<sup>69</sup> é outro.

---

<sup>69</sup> “O que são as alegrias do amor sem as emoções do desejo e da satisfação que são sempre vividas corporalmente, mesmo que reivindicamos que o nosso amor é puro e espiritual? Como é que podemos apreciar os prazeres do pensamento sem reconhecer a sua



Recordo o Cântico dos Cânticos: “com razão as raparigas amam-te”. Ou seja, fundamentadamente as raparigas te amam. O fundamento pode ser as emoções; as raparigas devem amar por esse e/ou outros atributos que o ser amado detenha e/ou lhes desperta. Só se afirma que a ‘razão’ é justificação e fundamento para o amor. Não se afirma que elas amem COM a ‘razão’ – o que também não é de todo impossível. Pois se a Escola me ensinou a aprender COM a razão, o Teatro e uma certa Educação Física, por seu turno, permitem-me desenvolver um pensamento COM o resto do corpo<sup>70</sup>, mesmo que por partes, portanto conhecer, pelos sintomas localizados e/ou em rede, pelo jogo, pela cena e COM a emoção.

Mas, diria o leitor, conhecer e amar são actos com modalidades de realização distintas. Para além do mais, a ‘paixão’ é apenas mais uma emoção entre muitas. Pois bem, se a emoção/sentimentos (no seu heterogéneo conjunto) não fosse caótica, subversiva, emaranhada, suficientemente desconfiável (ou pelo menos assim nos ensinam que ela é!) não haveria necessidade de uma razão destrinçadora, ordenadora, controlável e aplicável aos mais díspares desígnios da existência humana - isto se considerarmos igualmente que a razão não é caótica, emaranhada, enfim, desconfiável. Então e justamente pelo mesmo argumento, a emoção apresenta-se como primeira e matricial - a

---

dimensão somática – o pulsar da energia, as palpitações da excitação e a aceleração do sangue que acompanham os nossos exaltados voos de contemplação? O conhecimento, aliás, é mais sólido quando incorporado na memória muscular de um hábito capaz e numa experiência profundamente incarnada. Tal como o pensamento humano não teria sentido sem a incarnação que situa o sujeito pensante e senciante no mundo, dando-lhe assim uma perspectiva de pensamento, também a sagesa e a virtude estariam vazias sem a experiência diversa e plenamente corporal pela qual elas se manifestam nos discursos incarnados, nos actos exemplares e numa presença radiante” (Shusterman, 2008: 117).

<sup>70</sup> Se o cérebro é corpo (Damásio) então o cérebro não é apenas razão.

não ser que a razão seja apenas outro desejo<sup>71</sup> indómito, outro impulso, outra emoção, tão contraditória quanto falível, tão nefasta quanto compensadora?!

Talvez o nosso processo evolutivo se tenha concentrado mais em desenvolver os aspectos da razão como modalidade de sobrevivência em detrimento de outras emoções-condições. Talvez esses aspectos da razão sustentassem outras estratégias, hegemónias e geo-políticas de poder.

Se a emoção alberga não só a paixão como outro tipo de manifestações e de estratégias vitais ao ser humano, no meu leilão tem ganho sempre a emoção e, portanto, seria pura maquilhagem, pouco rigoroso e desonesto mesmo, insistir na transgressão da «razão» apenas para tentar reproduzir uma hegemonia que já não carece de validação, a da razão, mesmo que acolhedora e articulada com a paixão entre outras subjectividades. Assim sendo, assumo declaradamente a minha sensação/«emoção» como energia motora e canal da minha acção, seja ela teatral, académica, enfim, como pilar da minha pessoa e dos meus raciocínios e lógicas – até para mim delirantes. Eu tenho desejo-necessidade de razão por causa e pela emoção. A esta confissão acrescento que uma tal «emoção», é ela mesma motora e condutora deste objecto-tese - em que se pretende ordenar e produzir relação

---

<sup>71</sup> Segundo Fraser e Greco (2008:10) a proposição de Bryan Turner assenta na ideia de que o corpo enquanto lugar de desejo anti-social é, mais do que psicológico, sobretudo uma construção cultural com implicações políticas significantes: "This construct has been powerfully articulated through the Western tradition, particularly in terms of religious discourse first, and of secularised medical expertise later. Bodies in this perspective are theoretically conspicuous for their capacity to exceed, escape, defy or threaten social order, and for requiring training or disciplining as precondition of social life. '[A] sociology of the body' writes Turner '... can be organized around four issues. These are the reproduction and regulation of populations in time and space, and the restraint and representation of the body as a vehicle of the self. These four issues presuppose the existence in Western society of an opposition between the desires and reason, which I have suggested articulates with a further set of dichotomies, especially the private/public, female/male dichotomies'. (...)".

entre dados, factos e pensamentos que tomaram-fizeram lugar e tempo no trabalho de Investigação-Criação.

A «emoção» que me permitiu insistir e concluir este objecto-tese 'com' a sociologia foi o desgosto. O desencanto individual e social fez-me ser solidária com a academia e não deixar de lhe dizer aquilo que eu sinto que vale a pena lembrar. A solidariedade não é uma arrogância é antes uma forma de tradução, muito ao jeito de Boaventura de Sousa Santos, em que criando e aproveitando algumas zonas de contacto (entre a prática teatral e a da investigação 'com' a sociologia) num mesmo sujeito procuro envolver-me com outros sujeitos de outros temas enfatizando o que, por ventura, me parece ser constantemente produzido como inexistente: considerar o discernimento e a consciência emocional (que é obrigatoriamente corpórea) vital à produção, validação e disseminação de conhecimento.

A «emoção» como a aqui a grafo é operada por instrumentos conceptuais e metodológicos experimentais, portanto potencialmente falíveis - que logram no resgate e desgaste da tradição e correspondente actualização contemporânea - mas sobretudo que se questionam a si próprios e às suas modalidades de construção.

Relembro o que entretanto pude já enfatizar nesta PRÁTICA: quando tentamos dar credibilidade à construção cognitiva do mundo não devemos

deixar de fazer intervir o emocional, o corpóreo<sup>72</sup> e o plástico - não só numa formulação estética - como podemos procurar (ou pelo menos estar atentos) a outros conhecimentos/procedimentos combinando-os, tanto quanto possível, com uma investigação/intervenção política-(est)ética no e COM o mundo:

“... the world is changing in a magnitude and speed never before experienced, as a result of developments in science and information and communication technologies (ICT). These broad and rapid changes are having profound social consequences: schools are struggling, and the changes in social linkages are leading to unrest and conflict. The developments in science and technology are also challenging societies to train skilled, knowledgeable, creative and innovative citizens”.

“... investing in the teaching of science and mathematics is not enough. It is also necessary to provide education in the arts and humanities, (...) these latter disciplines are not a luxury, but a necessity, for they not only contribute to producing citizens capable of innovation, they are an essential element in developing the emotional capacity required for sound moral behaviour.”

“... there is an urgent need for reconnecting cognitive and emotional processing, since sound moral choices require both rational and emotional input”.<sup>73</sup>

Claro que perante uma tal afirmação o problema pode residir em saber quem e como se define o que é uma “sound moral choice”, ou, por outras palavras, como se articula uma política e uma ética dessas escolhas... Porém, o que me interessar sublinhar é justamente a necessidade de reconectar os processamentos cognitivos aos emocionais: a emoção também como ‘razão’,

---

<sup>72</sup> “A mente permaneceu ligada ao cérebro através de uma relação equívoca e o cérebro permaneceu firmemente separado do corpo, em vez de ser considerado como parte de um complexo organismo vivo” (Damásio, 2004: 60).

“ O termo *mente*, tal como o utilizo neste livro, engloba operações conscientes e não conscientes. Refere-se a um *processo* e não a uma coisa. O que nós conhecemos por mente, com a ajuda da consciência, é um fluxo contínuo de padrões mentais, muitos dos quais acabam por estar logicamente inter-relacionados. O fluxo move-se para a frente no tempo, depressa ou devagar, ordeira ou sobressaltadamente, e, em certas ocasiões, põe em movimento não apenas uma sequência, mas várias. Por vezes, as sequências são concomitantes, por vezes são convergentes e divergentes, por vezes estão sobrepostas. O termo que costumo usar como sinónimo de padrões mentais é *imagens*. (...) as imagens são padrões mentais em qualquer modalidade sensorial, não apenas visual. Existem imagens sonoras, tácteis, etc.” (Damásio, 2004: 384).

<sup>73</sup> Discurso de Prof. António Damásio sobre a educação artística na perspectiva da ciência cognitiva: Relatório da Sessão de Encerramento da Unesco *The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century*. Lisbon: 2006.

ou seja, como fundamento consciente de acção reguladora e/ou emancipatória (porque garante do crescimento e bem-estar em vida) e com uma dinâmica que pode ser muito mais do que apenas desconfiável.

A emoção como nos ensina Damásio (2010) é performática: são acções internas e externas ao organismo. Ela faz parte dos processos de raciocínios e de tomada de decisões supostamente racionais. Quando neste suposto delírio conceptual me agarro à emoção mais não pretendo do que defender um saber que pode, por ventura, interferir/potenciar um conhecer. Ao saber tenho consciência e discernimento emocional (porquanto corpóreo) e ao conhecer elaboro construtos/sistematizações/teorias em vários suportes e registos funda(menta)dos, em muito, na informação que o corpo produz, (me) envia e recebe, já que a emoção é um programa de acções cujo resultado é a alteração do estado corporal.

Em bom rigor, a visão, a audição ou o olfacto estão focados no mundo exterior, já “as zonas de sensação do corpo (...) estão dirigidas para o interior e limitadas àquilo que a infinita uniformidade do corpo lhes transmite. O cérebro que se preocupa com o corpo é, na verdade, um prisioneiro do corpo e das suas informações” (2010: 155). O corpo que sabe e quer conhecer é produtor e produto de informações vitais a qualquer tipo de elaboração-expressão de sentido sobre a vida: “O comportamento e a mente, consciente ou não, e o próprio cérebro que os cria recusam-se a revelar os seus segredos quando a emoção (e os numerosos fenómenos que ela oculta) não é tida em conta e não recebe o merecimento devido” (2010: 141).

O **corpo** que procuro recuperar para fundar e sustentar esta tese ‘com’ a sociologia, partindo de uma prática teatral, é o corpo como sensor (interno), o corpo sonda-radar (externo), o corpo activo (mesmo que na aparente imobilidade), o corpo absorvente e o corpo expressor, enfim, o corpo ‘mídia’ (Greiner, 2008: 125-133) e o corpo enquanto processo e performatividade (Fraser; Greco; 2008: 4). O corpo pelo qual e com o qual luto não aceita pacificamente “o abismo intuitivo entre os mundos mental e físico” (Damásio, 2010: 121) e é parte integrante dos processos cognitivos, nomeadamente na validação dos procedimentos de conhecer. Numa comunicação corpo-cérebro que acontece em ambos sentidos “os pensamentos implementados no cérebro podem induzir estados emocionais que são implementados no corpo, enquanto que o corpo pode alterar a paisagem cerebral e, dessa forma, alterar o substrato dos pensamentos” (2010: 127). Qualquer abordagem do mundo exterior chega ao cérebro pelo próprio corpo-pele; ao mapear complexamente o seu corpo, o cérebro cria o componente crucial do eu e da consciência; e nessa relação estreita entre corpo e cérebro reside algo de essencial que são os sentimentos corporais espontâneos, as emoções e os sentimentos emocionais (2010: 122). A comunicação não é simétrica porém processa-se pela imitação, sendo igualmente capaz de transformar e de simular estados corporais que (ainda) não aconteceram (2010: 124).

A noção de movimento é insubstituível para o entendimento das noções de interocepção e de exterocepção (Damásio, 2010: 128) já que todas as informações se processam por transmissões de sinais sejam eles quantitativos ou qualitativos (2010: 129). O movimento implica uma metáfora

cuja etimologia, nascida do grego, tem como significado primeiro uma transferência, justamente, um transporte. As teorias de Lakoff e Johnson, segundo Greiner (2008: 44) apresentam um diferencial já que são entendidas não só como característica da linguagem, mas uma matéria de pensamento e de acção: “Quando conceituamos, há um transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica(...). Eles [os conceitos] estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas. E partem sempre destas percepções (...). O modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo é matéria metafórica. Como a comunicação é baseada no nosso sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem é obviamente uma fonte importante de evidência, mas (...) não é a única. Os processos de pensamento, antes de serem organizados como linguagem, são largamente metafóricos (...). A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro vai necessariamente indicar aspectos do mesmo conceito. Por isso, ideias são objectos, expressões linguísticas são como recipientes de conceitos e a comunicação é a acção de enviar, de transportar. Ou seja a comunicação, pela sua própria natureza de operar como uma espécie de ‘transportadora’, já cria novas metáforas organizando o trânsito entre acção e palavra, entre dentro e fora do corpo e por assim em diante ” (Greiner, 2008: 44-45).

Quando afirmo ‘eu só estudo o que me passa pelo corpo’, procuro fazê-lo com o propósito, que considero muito válido, de asseverar o processo e o movimento (interno/externo) corporal como fundamento de pensamento e de

comunicação. É a consciência do meu corpo em movimento, resignificando em articulação com variadíssimos tipos de informações e de sujeitos que desperta o meu processo de raciocínio. É a «emoção» (Teixeira, 2001), a emoção locomovida que activa e convoca a minha razão. Se como nos ensina Greiner “a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em acção” sendo que “os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensoriomotoras com auto-consciência” (2008: 64), eu gostaria de não subestimar tal condição na produção de conhecimento. Esta minha passagem do saber ao conhecer (um transporte em si) nem sempre é detectada visível e prontamente, o que não me impede de confiar nela como exercício-estratégia potenciador do meu pensamento e suas elaborações – sejam académicas, teatrais, vitais. O pensamento em si é, ele mesmo, um “movimento interiorizado” (Rodolfo Llinás), é “uma acção movida por um propósito” (Charles Peirce), enfim, o seu nascimento “está sempre no movimento e no acionamento do nosso sistema sensoriomotor” sendo assim que “se organizam também as nossas ‘metáforas do pensamento’, ou seja, o modo como conceituamos o mundo e à nós mesmos” (Lakoff e Johnson) (Greiner, 2008: 65).

As elaborações de quem em cima aludia são ‘dramaturgias’ tão mais ‘interferentes’ quanto compósitas, ou seja, nexos de sentidos que interferem entre si para a sua construção, dando maior ou menor coerência “ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente”. O modo de



organização, no tempo e no espaço, destas dramaturgias interferentes “é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em acções) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação.” (Greiner, 2008: 73).

Greiner, na sua defesa de um ‘corpomídia’, aceitando o movimento como matriz da comunicação, assevera que esta última “tem a ver com esse movimento de entrar e de sair de situações, de si mesmo e do outro, e assim por diante” (2008: 129). Este vi entre parêntesis no momento - mo(vi)mento - funciona como o lugar fértil à cultura da capacidade de reposicionamento, porém ainda tenho dúvidas em relação ao dentro e fora... Greiner adverte: “o fluxo não estanca, o corpo vive no estado sempre-presente, o que o impede a noção de corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para depois serem devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de seleccionar informações que vão constituindo o corpo.” (2008: 130,131).

O corpo activo anteriormente referido, aquele que existe em permanente movimento e actividade - ainda que nem sempre visível e apenas com a

quantidade de energia necessária - aquele que já está e aquele que está quase sempre pronto, esse corpo mídia, funciona através da “incorporação original de um pensamento original” (Greiner, 2008: 132) (representação corporal simbólica estudada por Sigmund Freud, Susanne Langer, Leroi-Gourhan), cujos “símbolos são estruturados em experiências pré-corpóreas não apenas pela percepção da fala mas analogamente à percepção do sonho. Daí nasce a possibilidade de comunicação.

Cognição e comunicação não são sinónimos, mas mantêm uma relação de causa efeito” (Greiner, 2008: 132) sendo ambas processuais. O corpo que conhece ‘com’ o (seu) saber é, inevitavelmente, um corpo em processo comunicante de sensações em raciocínios, de criatividade com planeamentos complexos, em que o sensorialmente sentido é fonte de cognição.



## Quinta PRÁTICA – O «Meus» (im)Possível

### Entre Saber e Conhecer o Teatro Contemporâneo Português:

#### Alertas para tão descuido gracioso.

Dinato: Que escreverei, companheiro?

Berzebu: Que Ninguém busca consciência / e Todo o Mundo dinheiro.

(Gil Vicente, Auto da Lusitânia, 1532)

Mordomo – Vem cá, moço: dize aquela trova que fizeste à moça Briolanja, por amor de mim.

Moço – Senhor, sim, direi; mas aquela trova não é senão para quem a entender.

Mordomo – Como! tão escura é ela?

Moço – Senhor, assim a sei eu escrever e a fiz na memória, porque eu não sei escrever senão com carvão; e porém diz assim:

Por amor de vós, Briolanja,/ando eu morto,/pesar de meu avô torto.

(Luís de Camões, El-Rei Seleuco, 1545/1549)

Pesa-me a consciência ao escrever sobre o Teatro Português Contemporâneo. Mantereí na versão pessoal, subjectiva e tendenciosa tal dito. Partindo da memória incorporada, situada neste encosto de mar não mais português<sup>74</sup>, atravesso a minha experiência teatral desde os meus tempos de escola primária. TPC era a sigla de Trabalhos Para Casa. Nunca os tive de Teatro. Poderia assinalar, em contexto de ensino básico, o Teatro como lacuna, mas em bom rigor – honras sejam feitas à minha professora Dona Zulmira – esta ausência foi superada por iniciativas experimentais inseridas em programas pedagógicos de formação superior de professores do primeiro ciclo. Eu estudava, portanto, numa instituição duplamente Escola,

---

<sup>74</sup> O texto que serviu de base a esta PRÁTICA foi escrito no Brasil para a Revista da USP Sala Preta. Não foi publicado.

onde sempre foram privilegiadas e testadas iniciativas alternativas de educação. Esta ausência, tanto de educação para as artes como pelas artes, manteve-se até a minha idade adulta pelo que a senti como estrutural. Se a considerarmos, de um modo geral, como condicionante da criação teatral em Portugal, resta-nos desejar que a formação paralela informal e a superior artística supra de algum modo esse avô torto. Sobre tal não posso versar pois grande parte da minha formação sistémica de actriz foi realizada fora do meu luso país. Quando regresssei aos estudos de teatro, já em sede académica nacional e ao nível de pós-graduação, a perspectiva do praticante não sendo ignorada, não poderia ser prioritária<sup>75</sup> ainda que eu tenha insistido nela.

Tratarei, por ora, de me impor como tarefa (de casa) pensar nos alertas para tentar compreender articulada e situadamente o Teatro Português Contemporâneo. Esta é apenas outra tentativa para me situar face a enunciados e considerações futuras que faz parte de um exercício de

---

<sup>75</sup> O curso a que me refiro (Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa ([http://www.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm](http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm)) foi inaugural para o grau de Mestre. Existindo anteriormente como curso de pós-graduação de especialização teve a sua legitimação formal no ano 1998. Como a investigação que me interessava realizar tinha e tem como requisito epistémico-metodológico o de partir da minha prática incorporada, acabei por recorrer a uma solução de co-orientação num enquadramento disciplinar da Sociologia da Cultura, Conhecimento e Comunicação na Universidade de Coimbra, onde aliás havia encetado este tipo de trabalho em 1994 com o Professor Doutor João Arriscado Nunes [http://www.ces.uc.pt/investigadores/cv/joao\\_arriscado\\_nunes.php](http://www.ces.uc.pt/investigadores/cv/joao_arriscado_nunes.php). Em termos práticos e enquanto estudante universitária pude fazer formação no TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra <http://www.teuc.pt/> grupo que, a par de outros, fizeram muita e boa formação, funcionando ainda como berço-estaleiro de formação/experimentação de actores, encenadores, cenógrafos e demais agentes da cena portuguesa, dita profissional. Em pleno ano de 2009, inseridos nos planos de Bolonha de reformatação do ensino superior na União Europeia, são múltiplos em Portugal os cursos de estudos artísticos que, em alguns dos casos, incluem disciplinas ditas práticas. Não obstante esta proliferação, a formação de competências de actores, encenadores e as demais áreas complementares continua a ser levada a cabo pelas Escolas Superiores de Teatro e Cinema, bem como por outras instituições de formação politécnica, públicas e privadas. Sobre a questão da formação leia-se ainda Garcia (2007).

discernimento pessoal. Para tanto, resgato certas contribuições<sup>76</sup> que me confirmam debates fundamentais que tendem a permanecer, ainda que com especificidades conjunturais. Enuncio aqui, em linhas mesmo muito gerais, como estas questões podem ser importantes para algumas práticas artísticas em curso e como elas se assumem como dimensões - já não sei se estruturantes - mas mais ou menos condicionantes da configuração criativa e eventual materialização dos objectos artísticos finais. Idealmente (ou em tese) esta relação não tem de depender, única e obrigatoriamente, das dinâmicas de formação/profissionalização/institucionalização/comercialização da arte, seja teatral ou não. Todavia, a experiência mostra-nos processos suficientemente cruzados. Por este motivo, quando se pretende bordar qualquer ponto sobre o teatro contemporâneo em Portugal, sendo que - saliente-se - não existe um mas vários, inevitavelmente teremos de atentar à macieza do pano.

Como pude averiguar ao longo da minha pontual e derivada actividade teatral, a tensão entre perspectivas associadas (1) à comercialização e profissionalização/institucionalização e à (2) criação artística supostamente emancipada, livre enquanto urgência e fruição humana é pertinente para este esboço. A formação e/ou a ausência dela está presente em ambas tendências. A profissionalização/institucionalização tem contornos particulares em cada uma delas. Enquanto a perspectiva/postura orientada com um maior sentido corporativo e empresarial tende a concentrar-se nas soluções do mercado de trabalho - num contexto capitalista e capitalizado, portanto

---

<sup>76</sup> Teixeira: 1997, 2001a, 2001b 2002, 2003, 2008; Borges: 2201, 2007, 2008; Correia: 2000, 2003; Damásio: 2004; dos Santos: 2002; Santos: 2001, 2004.

neoliberal, às escalas nacional, local e global - a perspectiva associada à criação artística proclamadamente independente deveria favorecer a autonomia e sustentabilidade das leituras/trabalhos dos criadores. Redigo no condicional porque, a avaliar pelos apelos constantes do tecido artístico, este seu intento vem sendo malgrado na sua concretização.

Desde 2007 reconheço profícuas discussões em torno da nova regulamentação, do estatuto de classe dos artistas e da sua estabilização profissional (e.g. direitos dos artistas/intermitência/não contratualização e recibos verdes, etc.). Enquanto um quadro geral das nações da união europeia tende a inverter o que se conseguiu ao nível das leis do trabalho, portanto flexibilizando e desprotegendo o trabalhador numa precariedade sem par, os artistas portugueses parecem continuar lutar pelo estatuto que, pelo menos em Portugal, nunca tiveram e que, entretanto, outras profissões já perderam. Será que a solução passa por reclamar aquilo que outros estão a perder ou encontrar a especificidade da sua/nossa prática-arte, entretanto profissionalizada, e enquadrá-la sem importações de modelos globalizantes pelos vistos falíveis e, segundo alguns posicionamentos, insustentáveis? As conjecturas sobre este tema não pretendem ser conclusivas e terão de acompanhar os desenvolvimentos das acções tanto ao nível da comunidade artística como das instituições privadas e estatais, nomeadamente a tutela, da cultura, da educação, da segurança social e das finanças. Esse seria tema para uma outra investigação. Todavia, não se pode omitir a acção de entidades, entre outras, como a GDA-Gestão dos Direitos dos Artistas, Interpretes ou Executantes, CRL <http://www.gdaie.pt/> que instaurando hábitos

de envolvimento da classe artística nos mais variados domínios do seu interesse, vão favorecendo apoio, aconselhamento e formação continuada fora ou em ambiente de trabalho.

De volta ao debate inaugural, posso acrescentar que me parece ser uma tensão transversal, já que nos mesmos agentes sociais se podem identificar acções e dinâmicas decorrentes em ambos quadrantes. Há todo um domínio intersticial que, mais do que ausente, insiste em estar presente, todavia de um modo invisível e afónico, porquanto, de difícil substantivação. Porque continuo sem encontrar a devida denominação recorro, pois, ao verbo e à adjectivação. Investir na compreensão da complexidade e das hierarquias que se estabelecem quando tentamos compreender as relações e as interacções entre as escalas profissionais, sub e sob-profissionais, éticas, históricas, sociais, económicas, estéticas, institucionais, para enunciar algumas, e da relação organismos/ambientes de criação (incluindo as correspondentes relações pessoais) continua a ser prioritário para se pensar o TPC.

Primeiro alerta: as redes de sociabilidade, os afectos disfarçados de opções e orientações estético-metodológicas apresentam-se-me como viveiro inestimável de produção de sentidos e objectos artísticos, porquanto, de imprescindível atenção. A criação (teatral) vive e potencia as redes de sociabilidades e de afectos, sem que no entanto a autonomia dos seus agentes esteja limitada a estas. A co-laboração, também afectiva, é uma escolha e/ou aceitação. Ora, se a isto juntarmos o facto de cada espaço-tempo de criação ter de ser considerado enquanto «mo(vi)mento» a definir



relacionalmente (isto é, podemos definir qual o 'ambiente' em cada um dos diversos níveis), verificamos que o domínio das relações entre ambiente de criação e profissionalização/instituição não pode ser visto apenas à luz das tensões enunciadas. Continuam a existir domínios que merecem essa exploração. Um deles, e entre-se no segundo alerta, é o da investigação sobre as transparências e opacidades, sobre os segredos<sup>77</sup> e omissões da intersubjectividade pessoal, onde a relação entre ambiente de criação e objecto-obra final tem sido sobremaneira assente nas trajectórias e cumplicidade de e para a Vida. Todavia, a intersubjectividade colectiva e institucional também se torna alvo incontornável de interesse.

Mantenho a premissa da co-existência de duas dinâmicas: uma foi já por mim apresentada, não conseguindo melhor expressão, como uma postura derivada e incentivada por uma tendência comercial-neoliberal, e uma segunda, de identificação supostamente alternativa à primeira, assente numa proclamada atitude e opção artística de ecletismo e de independência (institucional/públicos).

Se por um lado, a divisão é redutora, basilar e pouco criativa, não obstante continua a servir o raciocínio apenas pela sua esquematização e como ponto de partida, por outro, estas duas dinâmicas sendo distintas uma da outra, não são lineares muito menos separadas. Elas delimitam, é certo, territórios de formatação e de análise, porém estes cedo deixam de o ser pois as suas

---

<sup>77</sup> Para esta abordagem seria pertinente rever as noções de segredo nas suas várias dimensões: ontológica-gnoseológica-antropológica-psicanalítica-sociológica-ética-política. Sobre a dimensão secreta do Teatro leia-se a Revista Bilingue *Sigila* nº 20.

zonas de acção são fronteiriças dado o contacto e porosidade existente, o que resulta num recorte de acidentados moldes. A comercialização, a profissionalização e/ou a institucionalização são variantes que recortam esta zona fronteiriça da experiência criativa e sua respectiva análise. O tracejado vem sendo configurado pela multiplicidade e atipicidade das acepções pouco regulamentadas, muito menos legitimadas, de profissionalização/institucionalização.

Ambas dinâmicas, tendem a configurar círculos e centros de dominação e em consequência de «(o)pressão» e silenciamento. Elas admitem contribuir para a produção, se não artística, pelo menos cultural da sociedade portuguesa e, em alguns casos, da cena global, reconhecendo que os (não) apoios ou o sub-investimento governamental, sob variadas formas, são a principal causa de inexecutabilidade dos seus propósitos. Cada uma reage em múltiplos modos a esta invariante. São as duas celebratórias, porém, celebrando aspectos diferentes. Posso, então, descortinar alguns tipos de estruturas e algumas manifestações celebratórias que se situam entre estas duas categorias:

As ditas estruturas de direito privado com fins lucrativos que visam, criar, promover e divulgar arte/cultura. Tais estruturas fazem gala em produzir mega eventos com/para mega públicos e fazer interagir mega parceiros económicos, celebrando, claro está, a suposta parca contribuição directa do Estado no sucesso e legitimação da sua acção (maioritariamente produtoras

privadas que por vezes negociam patrocínios com empresas com capitais estatais de vulto).

As estruturas-casos mistos que, por este motivo, celebram a articulação conseguida entre entidades privadas e públicas (comissões, exposições, eventos).

As estruturas profissionalizadas com um regime de trabalho institucionalizado completamente dependentes do apoio estatal ou de Mecenas (teatros nacionais, municipais, centros culturais) que celebram a necessidade e o valor, enquanto bem público, da sua existência.

As estruturas profissionalizadas e /ou semi-profissionalizadas que dependem parcialmente dos apoios estatais (companhias de média dimensão) que celebram a sua suposta autonomia como alavanca de uma sociedade plural, de livre expressão e por este motivo impulsionadoras da criatividade e do alargamento de possibilidades na produção cultural-teatral.

Os simulacros de estruturas que procuram apoio estatal ou que já são pontualmente apoiadas pelos fundos públicos (companhias de pequena dimensão e projectos pontuais, criadores individuais). Estas celebram o que não têm, sem deixar de se auto-propor ao apoio estatal, sendo muitas vezes voz activa de reivindicação, valorizando a criação que se consegue sem apoio do Estado.

No que toca à primeira postura-tendência, afirmei que a autonomia, auto-sustentabilidade e rentabilidade deveriam ser o seu corolário para qualquer acção cultural, quanto à segunda aceitei a sua versão de dever ter o Estado um papel crucial na inauguração, manutenção e promoção de estruturas de produção artístico-culturais. Neste último caso, ao assumidamente se defender que o Estado deve transferir mais fonte de financiamento para as pastas da Cultura entre outras que lhe são transversais - como por exemplo, a da Educação, a da Segurança Social, Desenvolvimento Económico e Tecnológico - a causa recorrentemente evocada para justificar as dificuldades da operação criativa remete para a parca intervenção deste sobre as estruturas existentes, entre outras a promover e/ou criar.

Se pela escuta dos testemunhos e comentários dos colegas de trabalho (artistas, investigadores e cientistas sociais) pude concluir que responsabilidade do fracasso é, grosso modo, transferida e justificada pela falta de apoio generalizado (governamental e/ou não governamental) às estruturas consolidadas e a outras de índole mais pontual, porém, o sucesso, perdendo-se e perdoando-se da dimensão estrutural do suposto problema, aplaude a figura do criador e/ou do seu colectivo como panaceia ao vigor artístico de determinada comunidade. Comenta-se ainda a existência de muitos criadores e do *boom* de colectivos que se dedicam às artes performativas em território nacional, sobretudo nas duas últimas décadas. Este facto revela, quanto a mim, um outro processo-programa pouco democrático - já para não ser apelidado de totalitário - que pode ser alimentado por esses mesmos colectivos, que é o da qualificação, validade e

legitimação da prática cénico-performativa. Na sua fragilidade e insegurança, o argumento de subsistência parece ser *Se somos tantos, temos de regular quem pode ser e estar*. Esta tendência supostamente meritocrática não se traduz num discurso explícito, todavia ao se afirmar com veemência a especificidade e inovação de cada proposta artística vão-se alimentando lutas e rivalidades inter grupais/pessoais<sup>78</sup>. Salvaguardar o(s) seu(s) lugar(es) deve ser o objectivo que o(s) move. Fixar as propostas como marcos a manter torna-se garante de crescimento artístico. Não são os projectos (alguns conseguidos em condições precárias de criação) que crescem e amadurecem enquanto tal, mas estes permitem ao criador a viabilidade de outros projectos – ou não. Quando um projecto serve de trampolim para outras investidas, normalmente significa outro tipo de apoio, nem que seja a curiosidade-atenção e a eventual legitimação pelos pares. Terceiro alerta: Os poderes simbólicos, neste contexto, não podem ser esquecidos.

No meu entender e nesta fase de composição – que é sempre um pensamento de uma prática incorporada – retomo um instrumento operatório: os «espacinhos de exerciciozinhos de poderezinhos». As relações de dominação e de opressão dos tais (im)pares podem ser encontradas nas mais insólitas modalidades, a vários níveis e em diferentes hierarquias. São, na maioria dos casos, relações de difícil nomeação e portanto de prova. Um exemplo: como posso provar que uma costureira ao apertar o fato em demasia consegue dificultar toda a minha acção em cena? O momento da

---

<sup>78</sup> Borges (2007) no seu estudo sociológico recolhe boas versões, entre outros aspectos, que traduzem a assumpção das lutas grupais. Sobre os exercícios, não tão simbólicos, de poder inter-pessoais, leia-se Teixeira (1997). Para um retrato sociológico dos actores e encenadores em Portugal atente-se a Borges (2008).

prova do figurino é um pequeno espaço de um exercício a desconsiderar de um poder patético. O que é certo é que pode fazer toda a diferença. A resolução destas situações passa pela reinvenção dos mecanismos de defesa, sobretudo aqueles que evitam a denúncia aberta. Recorre-se a uma tática de negociação implícita e em segredo. Se respirarmos fundo no momento da prova do figurino talvez se consiga ganhar alguns centímetros de folga no pano. Talvez... porque não depende só da estratégia e da nossa volição.

O que tenciono defender é que o espaço de criação (teatral) - e a sua análise - mais do que se erguer e/ou se manter em fortalezas de dominação e influência pode ser «*informalmente*» enriquecido com um procedimento de abraço, de salto, de enquadramento e de justaposição. As duas posturas tendências a que me venho referindo são pois permeáveis entre si o que nem sempre é significado de harmonia, muito pelo contrário. Esta terceira via-procedimento que potencia o abraço, o salto, o enquadramento e a justaposição é sobretudo motor de novos espaços de confronto, motor de criação audaz, sem seguranças nem certificados de garantia: é o espaço entre os espaços, numa palavra, o interstício.

Quarto alerta: Acredito ser importante atentar à figura do criador enquanto promotor e decisor das opções artísticas de determinada instituição. Seria importante averiguar em que medida os criadores são ou não directores das casas nas quais assumem a direcção artística. Ser director de um teatro ou companhia implica ser o seu encenador residente? Quando assim não é, no

total das produções anuais de uma dada entidade, quantas são da responsabilidade artística do seu director? Quem são os encenadores em exercício? Como se processa o seu recrutamento? Que movimentos executam de casa para casa? Que estatuto detêm na cena local e global? Este tipo de indagação faz sobretudo sentido nos teatros e entidades sustentadas por fundos públicos.

De qualquer dos modos, tenho como ponto de partida a seguinte assumpção: a postura-tendência dos campos de produção artístico-cultural assente na lógica de mercado neoliberal (1), organiza-se em redes comerciais e malhas de *lobbies* de várias características, tal como a tendência-corrente que procura praticar a independência artística (2) se actualiza e reproduz em função de favos atípicos, proclamadamente alternativos e de experimentação, que procura sustentar. Em ambos casos a noção de redes de sociabilidades é fulcral. Quinto alerta: Dar exemplos concretos deste ponto de partida nestas duas sistematizações, bem como esclarecer sobre no que podem, ambos espaços-tempos - por enquanto atípicos e labirínticos - consistir, obriga a tentar discernir que tipo de movimentos é delineado pelos criadores nestas teias. *São* e *estão* ou movimentam-se? E como? Abraçando(-se), «(as)saltando(-se)», enquadrando(-se) ou justapondo(-se)? Esta organização/topografia resultante da exposição-actuação de certos agentes culturais poderá fornecer informação acrescida para situar os testemunhos e ser encarada como um instrumento de articulação processual incontornável. Lidar com os «egos» implica agir, ou pelo menos debruçarmo-nos, sobre as causas que lhe são queridas e odiadas, interrompendo e promovendo

ligações tão umbilicais quanto não assumidas. Esta atitude-orientação de investigação/compreensão é ela própria produto e produtora, ainda que de forma avisada, de cumplicidades solidárias e/ou instigadora de pregas no tecido populacional desta actividade.

Problematizar quando se faz parte, é quase como contrair matrimónio quando nele não se acredita, mas mesmo a carvão e em prosa nos declaramos e nem por isso deixa de ser romântico... Nesta fantasia protegida, e «(mal)fadada» procura-se igualmente questionar alguns dos seus pressupostos e ao «mo(v)er» as almas romanticamente poéticas deixam-se «rei(magi)nar» as concepções em que assenta esta união. De facto a análise deste tipo de laços, com maior ou menor compromisso formal, permite explorar se a configuração das relações entre criação e criador têm consequências directas na própria produção do objecto criado e seus mecanismos de legitimação, sublimação e/ou exclusão. Problematizar quando se é e faz parte é procurar o «i» no legal e no mundo. Apesar de estar presente e como ele insiste em não se deixar ver, trabalhando simbolicamente na sombra para sobreviver, reinventamos o ilegal e o imundo através de processos inclusivos e cumulativos de naturalização do mundano que, nem sempre favorecem e convocam o reconhecimento da diferença à luz do sol.

Sexto alerta: averiguar sobre as questões da hibridação e convocação de diferentes géneros na criação dos objectos artísticos, porquanto, culturais, e sobre as noções de inter e transdisciplinaridade, ou de intermediação e interferência entre géneros e produtos na procura de qualquer forma,



conteúdo e matéria. O apoio e enquadramento na política governamental portuguesa da referida inter ou transcisciplinaridade torna-se acrescidamente problemático, pelo que basta avaliar as actas dos concursos pontuais do Ministério da Cultura (2006-2007-2008) nesta área<sup>79</sup>.

Em síntese parcelar, conclui-se até agora que a política do Estado<sup>80</sup> na sua intervenção nos espaços-tempos de criação tem oscilado entre uma concepção orientada para a alteração de comportamentos individuais, tentando torná-los mais dependentes da responsabilidade e iniciativa individual, e uma concepção que procura transformar as condições sociais, económicas, técnicas e de gestão que potenciem a criação artística. Não obstante, tal política parece partir sempre do pressuposto de que estamos perante uma ('má') criação deficitária em algumas dimensões (e em bom rigor devemos estar!). Desde 2007 houve uma clara afirmação no discurso governamental de colocar a arte e a criatividade (que supostamente a constrói) enquanto promotor e potenciador de outras actividades na sociedade. A criatividade<sup>81</sup> ao serviço de um país em franca procura de

---

<sup>79</sup> À transdisciplinaridade tem estado associada a multidisciplinaridade, sendo que os critérios de avaliação logram sobretudo em fazer pontuar projectos em que a acumulação disciplinar parece oferecer mais garantias do que aqueles que enunciam a vontade de as fazer cruzar.

<sup>80</sup> O equipamento e/ou reconstrução de salas de apresentação e de trabalho foi considerável nos últimos dez anos, sobretudo se atentarmos aos centros culturais construídos e às intervenções arquitectónicas nas antigas redes de Cine-Teatros em Portugal.

<sup>81</sup> O ano de 2009, tendo sido o Ano da Criatividade e Inovação, viu-se celebrado pelos mais variados sectores que organizam eventos financiados pela União Europeia. A Semana Internacional da Escola Superior de Educação de Coimbra, entre outros, funcionou com exemplo das actividades que gravitam em torno deste tema-agenda. Paralelamente, a tendência de reutilizar o património, que ainda não é legitimado como tal porque ainda não foi materializado, a saber, os concursos de ideias, projectos de incubação, *think tanks*, etc. surgem, mais do que nunca, como uma proclamada mais-valia para o desenvolvimento económico de determinada região, país e/ou continente – tal fenómeno é, no meu entender, questionável no seio de tão reclamada 'fraca' produção, pois implica a eleição reduzida de

índices de desenvolvimento e de competitividade.

Tudo aponta para que, de constelação em constelação, se vá traçando um mapa de circuitos e de movimentos que reconfiguram os centros da ('boa') criação. Ironias à parte, a criação em si não logra em ser libertadora nem realizada em liberdade... Estamos, pois ao nível de uma utopia que merece ser revista, pelo menos ter consciência das suas limitações. Enviezamento de premissas salutarens? Exploração da nova cabeça-de-obra num enquadramento da sociedade do conhecimento? Não vamos por isto aniquilar ou produzir como inexistente o criador!

Sétimo alerta: Se Seleuco foi capaz de entregar a (sua) mulher ao (seu) filho, não haverá nenhuma convenção nem arbitrariedade social capaz de contrariar os ditames dos indómitos corpos criadores.

Conhecer o teatro contemporâneo português abrangentemente é-me (im)possível dado os meus trânsitos entre continentes. Acabo por não saber/conhecer nenhum em profundidade, sabendo e conhecendo de forma localizada e fragmentária os processos em que estou envolvida. As pistas-alertas que nesta Prática sistematizei tratarei de as recuperar implicitamente

---

representantes 'à altura' o que afunila ainda mais o espectro da criação artística pontual e sem estruturas organizacionais consolidadas. Existe ainda o caso em que as criações depois de levadas a concurso, são desenvolvidas, materializadas e apresentadas, podendo estar regulamentarmente sujeitas à perda de autoria, total ou parcial (Veja-se o artigo 4º, pontos 4.1 4.2 do regulamento do Prémio Nacional de Artes do Espectáculo Maria João Fontainhas <http://www.cm-sintra.pt/%5CAnexo%5C633403395225648645Reg%20Pr%C3%A9mio%20Nacional%20de%20Artes%20do%20Espect%C3%A1culo%20Maria%20Jo%C3%A3o%20Fonta%C3%ADnhas.pdf> em que não sendo esta uma situação única, em bom rigor, são condições que se repetem amiúde quando grandes empresas instaladas no mercado lançam e/ou estão associadas a concursos de ideias.

para construir e entender uma possível especificidade dos processos criativos em que venho estando envolvida entre Portugal, Angola e Brasil.

## **Sexta PRÁTICA - «Ó da Arte»: para uma constelação de espaços-tempos porosos de criação.**

«Ó da Arte»<sup>82</sup> foi pensada enquanto iniciativa em contexto de «novas lusofobias»<sup>83</sup> tentando criar e estimular algumas redes de cooperação no profundo sentido de Boaventura S. Santos, a saber de comunicação e de cumplicidade (1996: 25) entre as diversas comunidades (científicas, artísticas, etc.) lusófonas. Trata-se de uma acção que se constitui igualmente em material de pesquisa e de interrogação sociológica, tanto mais poderosa (Santos, 1996: 23) quanto mais reconhecidamente emancipatória (Santos, 1996: 26) se tornar. Pretendeu-se, ao apresentar a referida comunicação, fomentar as condições de base para criação de círculos de intermediação e de articulação (Nunes, 1996a: 17, 18) entre os domínios do Conhecimento, da Cultura e da sua Comunicação mobilizando as várias Ciências, Saberes, Artes e Sociedades enquanto projecto educacional, de cidadania e de transformação social. As condições deste primeiro ensaio estavam pois sistematizadas.

---

<sup>82</sup> A presente passagem desta sexta PRÁTICA tem como raciocínio-texto de base uma comunicação realizada no âmbito do IX Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, sob o tema «Dinâmicas, Mudança e Desenvolvimento no Século XXI», o qual decorreu de 28 a 30 de Novembro em Luanda, Angola. A Arte e a Literatura no Desenvolvimento foi o tema-painel de debate no qual a proposta foi inserida. O objectivo da comunicação foi o de apresentar um projecto transdisciplinar que, já na altura, se vislumbrava constituir em objecto-de-estudo e elemento integrante das provas de doutoramento 'com' a sociologia que aqui se apresentam.

<sup>83</sup> As sucessivas polémicas sobre o acordo ortográfico do português podem ser consideradas lusofobias ou serão mais do que tudo estratégias geo-políticas de interesses económicos disfarçadas?

Nessa altura questionei-me: terão a Arte e a Ciência (num contexto ocidental) sucumbido a certos modelos e padrões que apenas servem a reprodução e perpetuação, neste «mu(n)do», de tendências nutridas por um paradigma de modernidade<sup>84</sup> globalizada<sup>85</sup> (Santos, 1991b; 2001: 31-99; 2002) porquanto incauta, que pelo esquecimento (Nunes em Santos (Org), 2001: 315) da sua própria História tenta silenciar e ofuscar outros Saberes e Práticas vigentes, também, noutros «(es)paços»?

Tentei pois estimular os presentes na sessão de modo a escutar vozes que acreditava – e acredito - poderem ser portadoras de ensinamentos para a plataforma que venho tentando consolidar. Este eirado - propunha eu - servirá de dispositivo organizativo e promotor de acções concertadas que reclamam uma cidadania com responsabilidade e imaginação social (Santos, 1991b: 7-19). A agenda e o programa específico pretendem-se orientados para a promoção de espaços-tempos criativos entre Artes, Ciências, outros Saberes e Sociedades. Fazer a ponte entre estas dimensões era e continuará a ser o objectivo geral.

Cada «Ó» da Arte deve funcionar como um «Ó» da ponte, um aqui e agora, onde se alternam as prioridades de sentidos numa passagem e circulação de

---

<sup>84</sup> Santos, Boaventura de Sousa (2004), «Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para Além de Um e Outro.», Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra. Consultar ainda a introdução de *A gramática do tempo - para uma nova cultura política* (2006) do mesmo autor.

<sup>85</sup> Relembre-se o projecto de investigação dirigido pelo mesmo autor «A Reinvenção da Emancipação Social» enquanto intento de contrariar, em sentido ascendente, uma globalização hegemónica, Santos (org.) (2002), *Reinventar a Emancipação Social. Para Novos Manifestos*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

formas de conhecimento e de saberes entre sociedades/identidades<sup>86</sup> díspares, de ladas tão árticas quanto austrais. O «Ó» desta ponte vislumbra-se ser o círculo privilegiado para uma hibridação entre áreas ainda paradigmaticamente marginalizadas. A língua portuguesa pode ser o meio e instrumento a utilizar e reinventar.

Por ironia do implícito, em português no significante Arte e no de Saberes não existe a vogal «o». No de Ciência também não. No de Sociedade existe. Será que tanto na Arte como na Ciência não existe espaço para essa circulação? Terão as sociedades, enquanto colectivos diversificados de singularidades partilhadas que chutar passos para este trote?

Formulei, então, outras perguntas antes desta: como se constitui o modelo e o padrão? De onde vem o rasgo inicial? Qual a sua génese? Qual a sua imitação? Falar de inovação e de choque tecnológico - e supostamente de desenvolvimento - fará sentido sem o entendermos enquanto vontade e disponibilidade para a criatividade crítica supostamente autónoma, não como um fim em si, mas enquanto um processo solidário? Praticar o desenvolvimento não passará antes por assuntar a sua incompletude? Qual poderá ser a expectativa ao se encetar um qualquer processo de criação?

---

<sup>86</sup> Pinto, José Madureira (1991), sublinha para o carácter eminentemente relacional do conceito de identidade «Considerações Sobre a Produção Social de Identidade», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 32:217-231. Outro contributo relevante sobre o conceito: Ramalho, Maria Irene. Ribeiro, António Sousa (ogrs.) (2002) *Entre ser e estar. Raízes, discursos e percursos da identidade. Porto: Afrontamento.*

Primeira revisão: a reinvenção «Ó da Arte»<sup>87</sup> deve ser capitulada em minúsculas, ou seja, deve redigir-se «ó da arte», tão simplesmente para evitar as tendências de exercício de supremacia de um sistema de práticas artísticas sobremaneira conotado com as manifestações estético-expressivas situadas originalmente no ocidente europeu.

O volteio entre raízes e opções (Santos, 1996: 9-21), deixa-nos tão desnorteados quanto um pé a braços com um calcanhar mal ferrado. Algumas raízes demovem-nos de certas opções. Entretanto as escolhas comovem-se com colonialismos<sup>88</sup> disfarçados de belos arreios. Continua-se a conquista a cavalo noutros. Os joelhos mal amortecidos não resistem à rotação de um vencível tronco escudado até aos dentes. A besta relincha e galopeia o ar ao sentir que um ramo de oliveira se quebra mesmo debaixo da sua pata... «ó da arte», no masculino ou no feminino? Depende exclusivamente dos seus

---

<sup>87</sup> A expressão «Ó da Arte» provém de várias associações não necessariamente correspondentes entre si: a letra «Ó» de objectividade tão rica ao paradigma da ciência moderna; elos de «li(ga)ção» numa corrente histórica, um anel de compromisso a uma aliança que inclui o divórcio dado o “desassossego epistemológico perante a hegemonia” (Santos,1991b:8); o culto popular a Nossa Senhora do Ó («Boa Hora/Expectação»); as antifonas iniciadas pela exclamação, suspiro, prazer e dor «Oh!»; «Ó» pode remeter igualmente para uma evocação de uma entidade (maior ou menor...); pode ainda ser o contorno em que alguns rituais se configuram e/ou um pátio de renovo de tarefas familiares ritmadas por parlengas e lengalengas. Ode à arte?

Sobre os rituais numa perspectiva dos *Performance Studies*, leia-se Schechner, Richard (2002). *Performance Studies an introduction*, London and New York: Routledge, 45-78.

<sup>88</sup> “A modernidade e o modernismo ocidentais formaram, juntamente com a indigenização das práticas culturais de outros locais, um processo que foi, em grande parte, viabilizado pelo colonialismo (...). Não obstante a existência de diferenças significativas, o influxo e o refluxo de formas culturais foram constitutivos da modernidade e do modernismo, tanto para os centros imperiais como para os centros colonizados. (...). Em vez do binarismo que opõe o modernismo ocidental aos tradicionalismos do Outro, precisamos de uma nova geografia que procure a relação dinâmica entre a modernidade e a *tradição no interior* de cada espaço específico, assim como o papel que outras culturas desempenham em cada interacção local da ruptura e da continuidade histórica.” Friedman, Susan Stanford (2006), «Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 74: 109, 110.

agentes facilitadores<sup>89</sup> e dos interferentes incluindo os «troisième sexe»<sup>90</sup> entre outros. A acentuação, essa será sempre tónica porque agudiza e situa a eventual abertura ao desconhecido<sup>91</sup>.

Transfigurações à parte, pude na altura clarificar as referidas acções concertadas que reclamam essa tal cidadania com responsabilidade e imaginação social. As acções, afirmei, devem variar entre a formação em várias áreas a estudos (científicos) de singelo porte, a investigação e criação<sup>92</sup> artística com particular incidência para as artes

---

<sup>89</sup> Sobre a postura do investigador enquanto informante, mobilizando e articulando selectivamente procedimentos de transgressão metodológica ao transpor certas fronteiras convencionais dos totalizantes sistemas teóricos, incorporando igualmente recursos literários e figurativos acabando por dinamizar modos de envolvimento com o objecto de testemunho num terreno, tornando assim reversíveis o seu *eus*, de sujeito e de objecto, num jogo de interacções e intersubjectividades (para alguns insustentáveis) consulte-se Nunes citado em Teixeira (2002) *Voz anónima – Reflexão e reconstrução de um procedimento de treino em teatro*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Policopiado, 44.

<sup>90</sup> Musica da banda francesa *Indochine*. Existe uma versão posterior por *Miss Kittin*.

<sup>91</sup> Hélder, Macedo (1991), “Reconhecer o Desconhecido”, *Partes de África*, Lisboa: Presença, 159-167.

Atente-se às “Cinco teses sobre multiculturalismos emancipatórios e escalas de luta contra a dominação”, Santos, Boaventura de Sousa; Nunes, Arriscado (2003), «Introdução: Para ampliar o cânone do reconhecimento e da igualdade» in B. de Sousa Santos (org.), *Reconhecer para libertar: Os caminhos do cosmopolitismo multicultural*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 25-68.

Sobre o indizível enquanto “uma intensidade do desconhecido, uma fulguração do vazio ou do indeterminável” leia-se Rosa, António Ramos (1988), «O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24:187-189.

<sup>92</sup> «ó da arte» encontrou-se em paralelo desenvolvimento com o projecto de criação “Parede de Segredos”, uma Peça-Instalação de poesia partindo da obra ‘Folhas Caídas’ de Almeida Garrett (Leia-se a Sétima PRÁTICA) subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, ao abrigo do Programa de Apoio a Novos Encenadores. A referida criação multimédia de ênfase teatral foi na altura apoiada, do mesmo modo, pelo Centro Nacional de Cultura no âmbito das Bolsas Jovens Criadores 2006. O projecto foi igualmente acolhido pelo Lugar Comum – Centro de Experimentação Artística do Clube Português de Artes e Ideias, e patrocinado por empresas nacionais e internacionais.

«ó da arte» e a peça-instalação “Parede de Segredos” constituem-se em acções distintas, porém, foram concebidas concertadamente de modo a se realizarem em profunda articulação. Desenvolver a transdisciplinaridade, estimular as interferências entre ciência e outros domínios do saber e da cultura, valorizando a educação numa Lusofonia de acção globalizante emancipatória com forte índole experimental e de «(in) formação» entre vários



performativas/multimédia e empreendimentos de ‘reacção social’ e de ‘rebeldia’ (Santos, 2000:31; 2006:27) em ambientes de ‘lusofobia’. Os trabalhos devem implicar a fruição, a experimentação<sup>93</sup> e comparação<sup>94</sup>

---

contextos geográficos de criação artística (também co-habitada pela ciência e por outros saberes), sendo o objectivo geral, tornou-se prioritário. Tem-se como objectivo específico agir reflectindo sobre os modos de criação entendidos, quer como instrumentos nucleares na concepção de uma actividade artístico-cultural e científica em sentido lato, quer como estratégia de acção criativa, transdisciplinar (dança, teatro, ritual, performance, música, fotografia, vídeo, matemática, física, química, arquitectura, cenografia, literatura, etc.), também social e «socializante» entre «portugu(ê)ses».

<sup>93</sup> A concepção/criação do evento “Parede de Segredos” passou igualmente por uma investigação preliminar tendo por base a matemática, a geometria, a informática, a arquitectura e a engenharia, entre outras áreas. A concepção do dispositivo cénico do evento foi suportada por estas. A investigação, recorde-se, foi apoiada pelo CNC ao abrigo da bolsa Jovens Criadores (Teatro) e tem justamente a particularidade de colocar a ciência a «cri(ar)te». Compreendeu-se que o desafio era o de, pela ciência/saberes, mobilizar competências em resultados tão criativos quanto nos for possível. A aposta foi aceite.

Para além dos procedimentos próprios de investigação de cada disciplina/saber, a explorar na concepção/criação do evento “Parede de Segredos”, a referida investigação preliminar obrigou a que o seu sujeito se implicasse no objecto de estudo ao participar das residências artísticas. Com esta implicação na experimentação perseguiu-se um trabalho concomitante de incorporação/vivência das «emoções» entre «portugu(ê)ses» de modo a que, a seu tempo, estas fossem resgatadas nos raciocínios e equações que se desenvolverem até se encontrar soluções e materiais que se nos apresentassem como passíveis de transgressões criativas.

Sobre a necessidade de reformulação do léxico operatório leia-se sobre o instrumento caligráfico «emoção» como inscrição de uma «ECONomia» em Teixeira (2002) *Voz anónima – Reflexão e reconstrução de um procedimento de treino em teatro* Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, policopiado, 89-92, 106-107, 191, 194.

<sup>94</sup> Se o resgatar de uma memória literária portuguesa pode e deve servir de (pre)texto para a reinvenção de uma Lusofonia «praticada» (sentido vicentino) numa teatralidade experimental, essa mesma investigação artística - na sua dimensão incorporada - pode e deve ser fundamento para uma «escrita motriz» do evento “Parede de Segredos”. Esta «(re)escrita» - porque somatizada - foi fundada também na oralidade e em procedimentos do trabalho do actor como o ‘Alfabeto Corporal’ segundo Zygmunt Molik, a Improvisação apoiada no ‘Monólogo Interior’ de Kristian Lupa, os exercícios de ‘Escuta’ de Youri Progrebitchko, a ‘Escrita Somática’ de Raimondo Cortese e, finalmente, nos demais procedimentos descobertos em ambiente de contra-referência.

Confrontar referências e modalidades de criação artística contemporânea entre dois ou mais agentes (por ora Portugal-Angola) em contextos tão díspares - apesar da sua «li(ga)ção» histórico-linguística - foi profícuo. Com a troca de experiências-práticas-procedimentos, em suma, com a mobilização das diversas competências dos vários agentes (Europeus/Africanos/Outros), almejou-se fazer respirar uma «escrita» de, para e sobre teatro que revelasse os seus próprios processos de composição potenciando a sensorialidade, e consequentemente, fertilizando a sua língua de partida, ou será, em parte ida?!

Sobre a ‘escrita motriz’ e para uma ‘dramaturgia somática’ em que o *alfabeto corporal* permite a sintaxe e a retórica da prática teatral, leia-se Teixeira (2002) *Voz anónima – Reflexão e reconstrução de um procedimento de treino em teatro* Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, policopiado (114, 186, 187).

artístico-científica, concomitantes à aprendizagem técnica de vários Saberes, bem como a sua análise num enquadramento das Ciências Sociais e Humanas (acção-pensamento-acção).

Como? Partindo, inicialmente, da mobilização das competências adquiridas ao longo da minha trajectória e tendo por base um conjunto de outros colaboradores de actividade/formação, tão idónea quanto plural, tentei com esta auscultação criar uma estrutura jovem para um «estúdio» de vivência do «ó» criativo.

Esta errância entre variadas Culturas e Saberes, decorrente de um paradigma de Conhecimento (da ciência moderna ocidental) orientado, porém, numa atitude emancipatória para a Comunicação entre uma população plural e diversificada vem sendo a estratégia basilar.

Acredito, desde o primeiro momento, estar perante uma possibilidade única de dar início ao desenvolvimento de um núcleo experimental de animação e de vivência (científica, artística e cultural) em português(es). Melhor dizendo, numa língua que sendo mãe, viu-se e vê-se grega, porque madrastamente exposta às vicissitudes do latino – perdão ladino – crescimento e fluxo dos seus vindouros, entre outros, «apa(dri)nhados» em gerações futuras potencialmente activos em “culturas adversariais”<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Baganha, Maria Ioannis (2005) num artigo clarividente sobre a «Política de imigração: A regulação dos fluxos», Revista Crítica de Ciências Sociais, 73: 29-44, apresenta-nos a Ucrânia (8.328) como país de proveniência farta. Seguida do Brasil (6.727), de Angola (5.672) a ligação histórica deixa de justificar o fluxo migratório quando o país classificado em quarto lugar na tabela é a Roménia (5.106), intervalando o Senegal (2.756) com Cabo-Verde (3.570).

'Novas' ou 'Outras Lusofonias'<sup>96</sup> derivam agora de uma maior diversidade de proveniência dos cidadãos e dos respectivos territórios, também eles mutantes. Nas suas relações de sociabilidade (sobrevivência, trabalho, entretenimento, religião, etc.) e de integração na comunidade de acolhimento - mesmo que de passagem não tão provisória quanto se argumenta e legisla - estes seres humanos comunicam utilizando o seu português 'de praia', melhor dizendo, 'de obra'. A oralidade lusófona torna-se porosa a novos sons, sotaques e melodias, pelo que a escrita poderá, a seu tempo, ancorar nestas hibridações. A língua portuguesa já não só é reinventada fora do país como tão compósita e frequentemente nela se intervém dentro das nossas fronteiras geográficas, para além dos regionalismos orais/oralidades internas. As populações de imigrantes provenientes das demais áreas do globo são viveiro, mais do que irrefutável, visível deste fenómeno e, por vezes, problema social já que as populações de acolhimento (Derrida, 2003) podem igualmente ser transmissoras de 'lusofobias' à escala dos seus valores.

---

Marrocos/Guiné-Bissau (2.585), Moldávia (2.380) e China (1.834) confirmam a novidade. A Índia (1.589) e o Paquistão (1.426) superam a Guiné (1.153). S. Tomé e Príncipe (1.122) e a Bulgária (1.120) não se distanciam e, finalmente, dos provenientes da Rússia foram contados 890 registos para regularização de permanência.

<sup>96</sup> Madeira, Ana Isabel (2003), *Sons e silêncios da lusofonia: Uma reflexão sobre os espaços-tempos da língua portuguesa*. Lisboa: EDUCA.

A consultar igualmente sobre o tema da Lusofonia Margarido, Afonso (2000), *A lusofonia e os lusófonos: Novos mitos portugueses*. Lisboa: Edições universitárias Lusófonas.

Mata, Inocência (2004), "A invenção do espaço lusófono", in *HOMO VIATOR – Estudos em homenagem a Fernando Cristóvão*. Lisboa: Colibri, 345-355.

A consultar ainda a Revista Camões:

<http://www.instituto-camoes.pt/revista/revista1.htm>

<http://www.instituto-camoes.pt/revista/revista6.htm>

Podendo ser a língua dissonante, evitar que esta se torne adversa passa por construir linguagens<sup>97</sup> porosas a vários «entende dores». Se ‘para bom entendedor meia palavra basta’, assevere-se sem pudores que somos assiduamente «(tenden)ciosos», portanto, que o dó e o contentamento do outro requerem (sempre?!) tradução<sup>98</sup> (Santos, 2005; 2006) silenciando, não

---

<sup>97</sup> Ao adquirir e na troca (Teixeira, 2002: 75, 77-84,122-125,185) de competências técnico-artísticas, entre outras em descoberta, procurei num guião criado no projecto “Parede de Segredos” uma inscrição sensorial com uma «eScriTa» que potenciase uma dramaturgia para o jogo teatral. A «emoção» da poesia de Almeida Garrett, mais não foi do que a moção emitida em cena e a emoção movida por um tratamento também multimédia.

Fazer dialogar os ecos do tempo e do espaço, as vivências amorosas, as aproximações filosóficas e do senso comum do amor de diferentes civilizações, bem como as recepções e as vozes críticas de ‘Folhas Caídas’, em propostas intertextuais e vivenciais foi outra forma de criar o «corpião» (corpo/copianço/guião) da peça-instalação “Parede de Segredos”. A recolha bibliográfica, a articulação com outras fontes e construção hipertextual, como por exemplo com ‘As cartas de amor à Viscondessa da Luz’ editadas por Sérgio Nazar David, ‘Folha Caída’ de João de Deus, ‘Adeus’ de Eugénio de Andrade, ‘Pastoral’ de António Gedeão, ‘Este inferno de te amar’ de Amaro Mendes Gaveta, ‘Todas as cartas de amor’ de Álvaro campos, ‘Carta de um contratado’ de António Jacinto, ‘Barcarola’ Nuno Fernandes Torneol, entre outras contribuições do tipo analítico/ensaio sobre a obra de Garrett foram inevitáveis. A descoberta das contribuições de escritores estrangeiros, nomeadamente os lusófonos, sobre o tema foi outra trajectória incontornável. A pesquisa decorreu ao longo do trabalho processual de tratamento deste e/ou de outros materiais. Dos autores lusófonos e correspondentes obras identificadas destaco Uanhenga Xitu (Agostinho André Mendes de Carvalho), Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Luandino Vieira, Pepetela, Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre, José Luís Mendonça e Ana Paula Tavares.

Sobre o conceito de Hipertexto numa perspectiva de novos territórios da cultura, leia-se Nunes, João Arriscado (1996b), «Fronteiras, Hibridismo e Mediatização», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 54-60.

Becker, Howard S. (1996), «A New Art Form: Hypertext Fiction», in Maria de Lurdes Lima dos Santos (org.), *Cultura e Economia*, Lisboa: I.C.S., 67-81.

<sup>98</sup> Leia-se a segunda versão da proposta para a Universidade Popular dos Movimentos Sociais. Pode ser acedido em <http://www.ces.uc.pt/universidadepopular/index.php>. Santos desenvolve este mesmo assunto noutra contexto (2006: 113-124).

Padilha, Laura Cavalcante (2005), «Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73, 25.

Ribeiro, António Sousa (2005), *A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade*, acedido a 23.08.2006 em <http://www.eurozine.com/articles/2005-07-18-ribeiro-pt.html>

Pavis, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris : José Corti , 137 : « Afin de comprendre les transformations du texte dramatique successivement écrit, traduit, analysé dramaturgiquement, énoncé scéniquement et reçu par le public, on reconstituera son périple et ses transformations au cours des concrétisations successives. Il est bien entendu que ces diverses concrétisations ne sont distinguées que pour clarifier la théorie et le processus d’approximations successives qu’est la traduction» .

poucas vezes, entredentes murmúrios de dominantes/hegemónicos e/ou de dominados/contra-hegemónicos (Santos, 2001: 77-80). Convocar as mais variadas fónias sustenta um alternativa «(in)tendência» permeável a vários «ismos», «nias» e «(ê)ses».

A abordagem multimédia da (representação) dos silêncios<sup>99</sup> (Santos, 2003a: 735-775; 2006: 112) dos segredos<sup>100</sup> e dos sentidos; o aliviar das Vidas pelas mais variadas disciplinas/modalidades do saber-fazer e entender; o trabalho cruzado com jovens criadores de diversas áreas (como, por exemplo, o teatro, a música, a arquitectura, a fotografia, o vídeo, o cinema, a escultura, a moda, a literatura, etc.); a parceria e cumplicidade a explorar entre a ciência/saberes e os seus objectos (passados/presentes/futuros) e a dimensão humana e social na fruição de espaços-tempos; a (re)intervenção arquitectónica simbólica de certas estruturas *de e para* a ciência/saberes pretendendo materializar uma reutilização e interacção com os seus potenciais utentes, surgiram-me, na altura, como possíveis iniciativas de trabalho a desenvolver

---

Palavras do Santo Padre Bento XVI adaptadas a partir de uma tradução da Rádio Vaticano pelo periódico o Correio do Vouga (06.09.2006, pg. 8) sobre a necessidade e o trabalho de tradução: “Devemos, na busca da unidade, entrar em diálogo e estabelecer uma colaboração. A primeira coisa a fazer, nesta sociedade, é preocuparmo-nos, todos juntos, em tornar claras as grandes orientações éticas, encontrá-las nós mesmos e traduzi-las, de modo a garantir a coesão ética da sociedade, sem a qual ela não pode realizar os fins da política, que são a justiça para todos, a boa convivência e a paz.”

<sup>99</sup> Mendes, José Manuel de Oliveira, «Silêncios, esquecimentos e novos temas da Sociologia em Portugal», IV Congresso Português de Sociologia. Acedido a 23- 8-2006 em <http://www.aps.pt>

Pavis, Patrice (2000), *Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines*, Protée, Automne.

<sup>100</sup> Maldonado, Simone Carneiro (2004), «Breve Incursão pela Sociologia do Segredo», *PAR'A'IWA – Revista dos pós-graduados de sociologia da UFPB*, 5, João Pessoa. Acedida a 18-08-2006 em <http://www.cchla.ufpb.br/paraiwa/05-simone.html>

numa acção que visa a animação e, sobretudo, outra pedagogia em espaços/serviços desta natureza, em português «do(le)ro»<sup>101</sup>.

Para além do valor pedagógico – esta pedagogia será tão crítica<sup>102</sup> quanto sem garantias - e da vivência sociocultural enquanto acção, não tendo este intento pretensões de ser um mega projecto, nunca pretendeu, todavia, desistir da sua pertinência, uma vez se tratar de uma conjugação de constelações intersticiais que acredito poder vir a enriquecer um panorama transnacional, nomeadamente contribuir para o vigor – eu prefiro não utilizar a palavra desenvolvimento porque o seu significado carrega em si conotações que a História já provou perniciosas - de uma língua desconcertante que o presente mostra não ser universal, sem por isso estar «futugamente»<sup>103</sup> confinada ao local.

Complementar, albergar e sobretudo estimular a interacção entre os jovens colaboradores/intervenientes/investigadores especializados-competentes (Nunes, 1996b: 50-53) nas mais variadas áreas continua a ser um dos eixos deste intento. Por exemplo, um museu de ciência permeável à arte fez-me querer procurar a arte *da* e *na* ciência... nada de muito novo! Uma residência

---

<sup>101</sup> Dolero significa formoso, catita (Dicionário de Sinónimos 2ª Edição, 1977, Porto Editora, pg. 410). «Doro» como expressão gráfica reinventada da oralidade de “de ouro”. Em vez de uma “língua-de-prata”, que se entende por maldizente até de si mesma, o português pode ser uma língua genetriz, compreensiva, dialogante, solidária e por isto emancipada e emancipatória.

<sup>102</sup> Sobre o papel da pedagogia crítica enquanto acção instigadora de autonomia e de cidadania, consultar Guilherme, Manuela (2005), «Qual o papel da pedagogia crítica nos estudos de língua e de cultura? - Entrevista com Henry A. Gitoux», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73: 131-143.

<sup>103</sup> A reconfiguração desta palavra joga com o significante de ‘turra’, de ‘tuga’ e com a dificuldade de certos falantes em articular a letra «R».

artística num país de língua oficial portuguesa que não seja Portugal e outra num país de língua oficial, por exemplo, anglo-saxónica onde exista uma vasta comunidade de portugueses pode ser uma forma curiosa de enxaguar vivências sociolinguísticas contribuindo para uma linguagem artística eversiva – a que for possível.

Numa visão panorâmica de uma acção de animação e de – essa sim – nova pedagogia (porque assenta na fruição e promove a incorporação do português passento enquanto veículo de comunicação), os potenciais eventos criativos/performativos e multimédia poderiam fazer uso de estruturas arquitectónicas, de espólios, de temas e actividades podendo-se vir a criar, no futuro, outros fruidores lavando assim hábitos e costurando programações mais sustentadas. Não pretendendo ser esta uma acção centrifugadora vislumbro nela estendais de «(d)evolução»<sup>104</sup>.

Fazer o levantamento de outras entidades e fazer envolver outros consortes vem sendo, conseqüentemente, o segundo eixo de acção. Encetar um processo de negociações de apoios e de (com)participações em novas acções foi o que se tentou desde a apresentação da referida comunicação ao IX Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais em Angola.

Em suma, esta iniciativa vem consolidando **três dimensões transversais** previstas, a saber, a da formação (em contexto escolar e não escolar, ensino

---

<sup>104</sup> Sobre a ameaça do futuro em progresso consultar Santos (1996) «A Queda do *Angelus Novus*: Para além da equação moderna entre raízes e opções», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 45: 6, 7.

formal e não-formal<sup>105</sup>) podendo mobilizar o tecido social dos contextos geográficos escolhidos; a da investigação interferente, científica e teatral/multimédia; e finalmente, a da construção de eventos, teatrais de ênfase performativa, que envolvam certas instituições *de e para* ciência/saberes, bem como colectivos sociais de características próprias. O eixo de confluência e de exploração será - recorde-se - a língua portuguesa convocando a sua diferença e desacerto na reconstrução de uma história plural e descentralizada.

Na senda e prossecução dos objectivos associados a estas dimensões, a agenda tem sido faseada entre:

- as acções de formação (espaços-tempos de aprendizagem e troca) e a experimentação científica e artística na concepção/criação multimédia de ênfase teatral através do dispositivo temporário de troca m.a.r.e.s. múltiplos agentes residentes em sustentabilidade - ou será, em sobrevivência?!

- a investigação/concepção/concretização/apresentação/recepção pública de eventos performativos multimédia

- a preparação/concepção e apresentação de propostas de 'Sabedoria Compartilhada' (Produção/Fruição) a instituições de ensino-saber e ocupacionais

- a produção de investigação sociológica 'com' estes objectos de estudo entre outros dele decorrentes/constituintes

---

<sup>105</sup> Remeto o leitor para a Oitava PRÁTICA e para as (trans)VERSÕES 3 e 4, em que se apresenta o dispositivo de troca m.a.r.e.s. concebido justamente como espaço-tempo de formação informal.



Neste contexto, venho tentando interrogar comparando - pela vivência/experimentação dos seus processos - a criação artística levada a cabo por agentes no âmbito das eventuais estratégias actualmente em curso, nomeadamente aquelas que têm a ver com as práticas de concepção/criação colaborativa horizontal das actividades artístico-culturais (desde a escrita/oralidade à concepção visual, plástica e corpórea dos eventos performativos e multimédia). Por outro lado, obriga-me a uma reinvenção teórica e metodológica, porquanto epistemológica, o que implica uma constante revisão dos procedimentos/noções de ciência - em particular das ciências sociais enquanto dinâmicas ecológicas das práticas e dos saberes – e da própria língua de matriz portuguesa. Isto, estou em crer, permitirá a revisão de conceitos, da própria realidade e da sua enunciação e/ou escrita.

A **estratégia metodológica** da acção implicada na iniciativa «ó da arte» assenta na escolha de certos procedimentos de Investigação-Criação cuja natureza qualitativa<sup>106</sup> reivindica a reinvenção para além da utilização de

---

<sup>106</sup> Becker, Howard S., "The Epistemology of Qualitative Research." in Richard Jessor, Anne Colby, and Richard Schweder, eds. , *Essays on Ethnography and Human Development* (Chicago: University of Chicago Press, 1996 ), 53-71.

Tricks of the Trade: How to Think about Your Research While You're Doing It (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

Becker, Howard S., Faulkner, Robert R. *Studying something you are part of: the view from the bandstand*, International Conference-Ethnographies of Artistic Work, 2006, Paris I/CNRS.

Walton, John (2003) "Making Problems: Reflections on Experience and Research", in Rosanna Hertz (ed), *Our Studies, Our Selves*, Oxford University Press.

<http://sociology.ucdavis.edu/jtwalton/Walton/index.htm>

Ragan, Charles. <http://www.u.arizona.edu/%7Ecragin/cragin/publications.shtml>

Mendes, José Manuel Mendes (2003), «Perguntar e observar não basta, é preciso analisar: Algumas reflexões metodológicas», *Oficina do CES*, 194. [www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/oficina.php](http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/oficina.php)

instrumentos como: a realização de encontros bi e/ou multilaterais enquanto espaços-tempos de troca; a recolha de testemunhos e realização de entrevistas semi-estruturadas e entrevistas aprofundadas, formais e informais; biografias e bibliografias; a análise documental; a elaboração de artigos/registos sobre os contextos em vivência e sobre as competências a adquirir; a constituição de um repertório de iniciativas, particularmente, dos trabalhos/obras realizados; a observação participante/participação incorporada pelo desenvolvimento de um 'sentir sociológico' nos mecanismos de troca a instaurar nas acções de formação e de vivência artística (esta é sobejamente importante para o que se persegue como objectivo de experimentação pedagógica técnica e artística apoiada também na ciência/saberes); a escuta activa da diversidade de fonias «portugue(sãs)» e da eloquência dos sentidos; «tactear» o segredo feito invisível pela hegemonia e/ou pela submissão.

Ao se produzir e promover este tipo de iniciativas, sobretudo as que provocam e testam estes instrumentos linguísticos, artísticos e científicos, fomenta-se uma reinvenção dos mesmos numa acção de Investigação-Criação que pode resultar noutros, até ao momento, impensados.

Gostaria de acrescentar um comentário final ao que venho expondo: Um objecto de acção/conhecimento particular, como o que é apresentado, obriga a um trabalho de experimentação também metodológica e teórica que se torna difícil de descrever recorrendo à formatação da linguagem estabelecida das disciplinas intervenientes. A motilidade e plasticidade do próprio objecto de acção-estudo criam, naturalmente, dificuldades<sup>107</sup> tanto à formulação do projecto como à leitura e aceitação dos resultados<sup>108</sup>.

As actividades a desenvolver neste eirado articulam-se entre si, fundamentam-se e criam novas dinâmicas e expectativas. Sem pretensões almejo rentabilizar e aplicar um princípio que vai contra o desperdício (Santos, 2000) da «vivência». O que me proponho realizar passa por uma atitude mental «generativa» a qual, desde alguns anos a esta parte, tenho adoptado em ambientes académico-científicos, artísticos, educacionais e enquanto pessoa. Será uma *performance science* muito ao jeito de Howard Becker

---

<sup>107</sup> O exemplo dado na (in)conclusão da publicação *O Fórum Social Mundial: Manual de Uso Santos* (2005), São Paulo: Editora Cortez, pp. 141-143, sobre as UPMS é revelador das vicissitudes e contradições que uma acção desejavelmente emancipatória pode acarretar. É sabido que o que se deseja pode não ser o estrito e urgentemente necessário, portanto a sabedoria deve «(com)binar» as possibilidades de actuação e insistir na «p(r)-ética» destas acções. Se como na poesia moderna o poeta “está muito menos interessado em exprimir o que sente do que em construir um objecto verbal em que se manifesta o desconhecido como utopia, ou seja, como realidade viva do desejo”, o devir e o insistir num “retorno a um estado de completa tranquilidade” projecta a utopia destas acções “a um tempo real e irreal, logro e realização, ausência e presença, plenitude e vazio”. A génese de qualquer criação está radicada numa carência a da «despresença», ou seja, não é uma ausência propriamente consumada, como não chega a ser uma presença totalmente desejada; é antes de tudo uma incompletude, um trânsito de obliterada «presençausência».

<sup>108</sup> A saturação do texto com propostas de novos conceitos ou redes semânticas pode ser um risco e fonte de crítica já que o resultado pode ser o de os tornar inutilizáveis, a não ser que se crie uma linguagem e procedimentos radicalmente novos, em ruptura com a linguagem e procedimentos compartilhados na investigação. Em bom rigor, não é isto que se pretende, mas sim exercitar um jogo entre significante/significado que incorpore alguns dados sensoriais e gráficos que ainda não comporte. Esta eventual saturação pode causar igualmente desconforto, o qual obriga a um reposicionamento da acção de leitura. Entendam, por favor, estas configurações (para além de complementaridades de significação) como um modo de exercitar, também, o movimento da leitura.

(1990: 117-132), ou tão simplesmente, como no caso da criação “Parede de Segredos”, uma forma de encarar a poesia (que pode metafóricamente ser a ciência) enquanto reduto escrito de relações em potência, ou uma «(in)versão» da conformidade dando conta, muito à semelhança de Charles Bernstein (1997: 101-122), “do que é importante para cada um de nós” e nos faz respirar “mais profundamente”? Será, apenas, uma acção de uma cidadã responsável e «in(ter)ventiva»<sup>109</sup> ou um ser humano que «(z)ela» pela emancipação social? Talvez um pouco de todos, porque acredito profundamente que a diversidade não é obrigatoriamente adversidade<sup>110</sup>. O meu corpete ata-se e desata-se perante a desmesura (d)e uma *Poética* insuficiência.

---

<sup>109</sup> aporética, poética, ApoRética, mimética.

Perdão  
rosa dos ventos  
eu não!

Saberia  
( )  
1conhecimento  
não-ocidental?

Sou burra de albardas  
carregando ruído e ruínas.  
Leve  
na cidadania habitasingularidade  
sem ( ) tido  
um sentido  
em ido soberano

Construção...  
pela *Mandela* entre outras “mandalas”  
hoje perdERão o excesso  
radical e  
«vão de ajuda»  
Silêncio: rein(TER)venção?

(Zana, 2005: o meu corpo, em tempos, foi a minha *homepage* em <http://gaaz.myftp.org/BTeaser>, mas já não é mais...)

<sup>110</sup> Berta, Teixeira (2003), “Faltará à «adversidade» um espaço e um *í*? Não, a «diversidade» não é obrigatoriamente adversidade”. Artigo em [www.Comedianetwork.Org/glossary](http://www.Comedianetwork.Org/glossary)

Relembro alguns argumentos que na apresentação da comunicação me surgiram como prioritários e que, quanto a mim, justificam a raiz e a escolha das actividades da «informal»<sup>111</sup> «ó da arte»:

- A aprendizagem e experimentação de vários procedimentos/assuntos num contexto de troca, numa ou mais estruturas de acolhimento, como forma de redescoberta e reinvenção das ignorâncias<sup>112</sup> de base.

- A incontornável dimensão pedagógica e educacional do projecto a vários níveis e disciplinas que se pode encontrar também a nível transnacional.

- A experimentação transdisciplinar ou simplesmente a permeabilidade inter pares: A articulação das demais áreas já mencionadas na sociedade contemporânea, por ora portuguesa, angolana e brasileira, num contexto local/global, como incentivo à criação artística, análise sociológica conduzidas por um activismo cultural, porquanto, social.

- A particularidade da investigação artística (que se constitui em objecto-de-estudo 'com' a sociologia) ser explorada em oficina/vivência numa acção concertada com outros projectos. A consequente convocação em rede dos vários intervenientes/disciplinas/ciências/saberes, bem como zonas<sup>113</sup> dos países envolvidos.

---

<sup>111</sup> Balmond Cecil. Jannuzzi, Smith (2002). «Informal: the informal in architecture and engineering». Edited by Christian Brensing. Munich: Prestel. Para além dos contributos indirectos que a direcção artística de "Parede de Segredos" vem absorvendo deste autor-engenheiro-criador, tivemos a honra e o estímulo de desenvolver, em co-autoria com o mesmo, a concepção do dispositivo cénico do referido projecto de criação.

<sup>112</sup> Esta reinvenção passa pela tentativa de dar resposta à questão colocada por Santos (1988) sobre o sentido que se faz *das e nas* transformações sociais, «Quatro Questões Sobre a Mudança de Clima», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, pg.10.

<sup>113</sup> Sobre o modo como os indivíduos percebem o espaço transnacional leia-se Sousa, Elisabeth S. (1991), «Co-desenvolvimento: O Diálogo Norte/Sul», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 33: 43-61. Nomeadamente, sobre o conceito de *zona de contacto* leia-se ainda Santos (2006:120).

- O incitamento ao colectivo emancipado pelo resgate dos múltiplos «eus» solidários.
- «Aiz fala portchiuguezasse», através das mais variadas linguagens, como mecanismo de consolidação das plurais democracias: sociais, científicas, culturais e artísticas, portanto, todas elas políticas e no feminino... será?
- Porque o desejo. Porque o quero. *Passion Oblige!* e caprichos à parte, porque disto necessito. Mas AINDA não sei bem Porquê? Bem hajam, yah!?



**Sétima PRÁTICA – Outros (im)Possíveis: Materializando os Testemunhos dos Múltiplos Espaços-Tempos.**







# PAREDE DE SEGREDOS

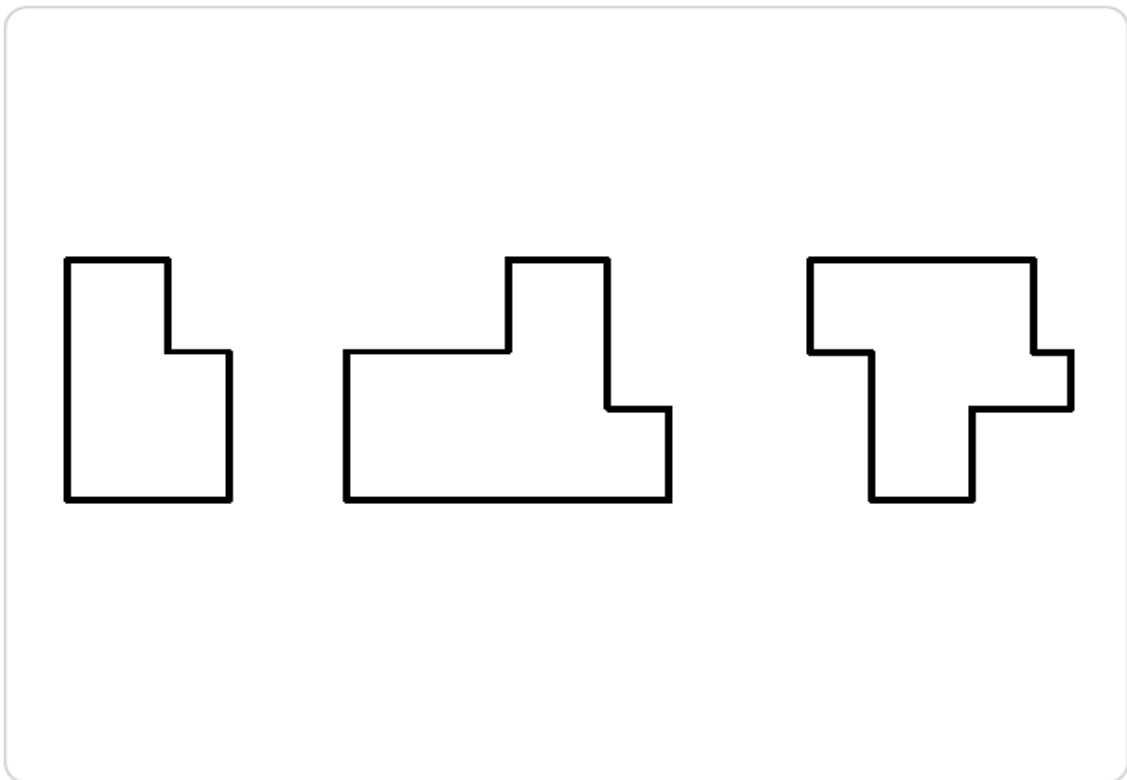
Uma **peça-instalação de poesia** a partir da obra **Folhas Caidas** de **Almeida Garrett**  
Direcção artística **Berta Teixeira** e **Gonçalo Antunes de Azevedo** Concepção do  
dispositivo cénico e instalação **Cecil Balmond** e **Gonçalo Antunes de Azevedo**  
Actores **Berta Teixeira** e **Eurico Lopes** Música **Juan Inacio Serrano** e **Paulo Jacob**  
i n f o @ p a r e d e s e g r e d o s . n e t





## **Parede de Segredos, uma Peça-Instalação de Poesia.**

Sendo na sua origem e metodologia um projecto transdisciplinar ‘Parede de Segredos’<sup>114</sup> assumiu contornos de ênfase plástica-performativo-teatral com potencialidades pedagógicas. Enquanto empreendimento emocional de e para a vida, a ‘parede’ assentou numa parceria que cedo antecipou o seu desmantelar ficando os ‘segredos’ soterrados. Por isto, a ‘parede’ era alcova, ponto de encontro, mas sobretudo, zona de fé e de investimento na lealdade inter-pessoal e criativa.



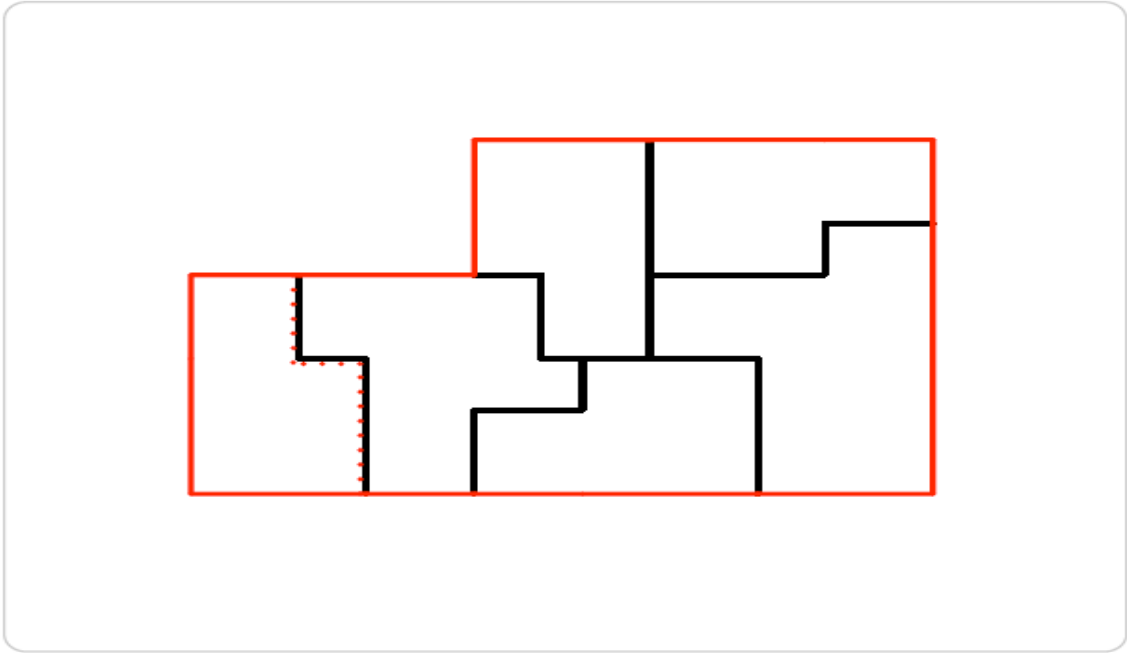
---

<sup>114</sup> Publiquei oportunamente dois artigos (Rua Larga nº19 e Sigila de Outubro de 2011) que estão na base desta PRÁTICA.

Na investigação preliminar para a concepção desta peça-instalação<sup>115</sup> dedicou-se especial atenção às diferentes perspectivas e contribuições que têm vindo a ser desenvolvidas nos domínios da sustentabilidade e das relações entre estrutura, forma e requisitos artísticos, nomeadamente ao modo como tem sido procurada a identificação e compreensão dos factores invisíveis, e por isto indizíveis, que estão associados a tipos específicos de relações convocadas numa cultura do movimento para a obtenção de qualquer forma. Foram identificadas sete grandes áreas de atenção: As dinâmicas de interface entre o trabalho de arquitectura/engenharia e a construção de cena; A forma como se procuram soluções técnicas que transcendam certas exigências artísticas muitas vezes complexas e onerosas; A concepção «*informal*» das variações possíveis de estrutura liberta de códigos e de referências consagradas; A compreensão da regra como corolário da pesquisa do desalinho; O jogo com os elementos clássicos de estrutura como predicado de criação de novas formas e de encenação do movimento; A exploração dos números e de ritmos numa atitude de hibridação; As ligações estreitas entre ciência e a arte no entendimento da génese da forma.

---

<sup>115</sup> Ficha Técnica: Berta Teixeira e Gonçalo Antunes de Azevedo (Direcção Artística) Cecil Balmond e Gonçalo Antunes de Azevedo (Concepção do Dispositivo Cénico e Instalação) Juan Inácio e Paulo Jacob (Música) Berta Teixeira e Cândida Gouveia (Concepção e Execução dos Figurinos) Pedro Medeiros (Fotografia) Berta Teixeira e Eurico Lopes (Actores) Berta Teixeira e Isabel Nogueira (Textos de Folha de Sala) Berta Teixeira (Ideia Original e Produção). A peça-instalação 'Parede de Segredos' <http://www.paredesegredos.net/> foi nomeada para o Prémio Outros Mercadus (arquitectura/design/espacos efemeros) [http://www.outrosmercadus.pt/content/premios/1/Nomeados\\_Premio.pdf](http://www.outrosmercadus.pt/content/premios/1/Nomeados_Premio.pdf) tendo sido divulgada pela imprensa e rádio local, bem como, pela Revista Rua Larga da Universidade de Coimbra <http://www.uc.pt/rualarga/anteriores/19/09>. 'Parede de Segredos' veio servindo ainda de base à elaboração de comunicações e *workshops* em congressos e eventos tematicamente diversos.



Nos eventos performativos a proposta de instalar poesia num palco foi a de convidar ulteriormente o público/visitante à cena. Este convite desejava renegoceiar qualquer contrato-protocolo do que possa ser ir ao teatro ou assistir a um espectáculo. Curioso, movido (ou não) pelo que pôde assistir no momento da *apresentação*, o fruidor de público passaria a agente porque neste convite implícito à cena era-lhe potenciada uma vivência-confronto com segredos que, por ventura, não teria consciência que sabe. Nesta incitação à cena era-lhe permitido fazer uma arqueologia do que acabou de fruir. A 'Parede de Segredos' esperava por ele povoada de objectos residuais da acção teatral, como se só ele ficasse de guardião-testemunha do mais secreto acontecimento.

Alguns poemas de *Folhas Caídas* em articulação com *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz* de Almeida Garrett<sup>116</sup> funcionaram como «corpião», linha de pensamento e de criação do ambiente performativo. Destes textos em articulação com os princípios de concepção e construção<sup>117</sup> da instalação que

---

<sup>116</sup> Sobre a figura e obra de Garrett consulte-se [http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat\\_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/904-revista-no04-almeida-garrett.html](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/904-revista-no04-almeida-garrett.html) <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/agarrett.html>

As cartas de amor, à Viscondessa da Luz, tinham a particularidade de serem encriptadas. As linhas eram escritas ora na horizontal, ora na vertical, o que tornava o suporte desta comunicação amorosa apenas decifrável para quem conhecia o código, constituindo-se, assim, o manuseamento do material carta num «mo(vi)mento» de desvendamento da própria relação que, aliás, por razões de Estado, foi vivida em sigilosos encontros.

<sup>117</sup> Os ensinamentos de Cecil Balmond <http://gadarchitecture.com/?p=1765> <http://balmondstudio.com/> inicialmente pela leitura de “O Número 9 – Em busca do Código Sigma” <http://www.apm.pt/portal/index.php?id=36476> e de *Informal: the informal in architecture and engineering* [http://www.jannuzzismith.com/page8\\_1.html](http://www.jannuzzismith.com/page8_1.html) <http://www.jannuzzismith.com/informal/>, bem como de *Element* [http://www.iconeye.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3188:review-element-by-cecil-balmond](http://www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3188:review-element-by-cecil-balmond) vieram alargar o espectro do meu entendimento e saber teatral de um modo inadvertido.

Estes trabalhos (2000, 2002, 2008) foram cruciais, tanto para a construção da/cena, como para a elaboração dramaturgica. Por outro lado, tive ainda a oportunidade de aplicar ao jogo e movimento do actor certos princípios inerentes ao raciocínio do preenchimento do plano com o padrão de Robert Ammann. Este padrão foi utilizado por Cecil Balmond e Daniel Libeskind no *Victoria And Albert Museum* em Londres. Foi escolhido pelas suas propriedades aperiódicas. Sobre este assunto leia-se David Owen sobre Cecil Balmond, publicado no *The New Yorker*, <http://archives.newyorker.com/?i=2007-06-25#folio=072>) de qual destaco um breve trecho: ‘(...) In Coimbra that day, he took time out from admiring his bridge to spend an hour with a young Lisbon architect and his girlfriend, an actress, who had somehow managed to track him down. The two of them were working on a stage set for a small dramatic production, and they hoped that Balmond could give them some advice. He listened patiently, and asked many questions. (...). "You should think about aperiodic tiling," he suggested at one point, referring to a favorite A.G.U. concept, involving non-repeating patterns, and he borrowed my notebook to make a few sketches. "The abstract has no emotional content," he added. "The abstract is more powerful the more abstract it is".’

O resultado da incorporação das premissas do padrão geométrico referido no trabalho de actor foi surpreendente sobretudo como mecanismo de criar movimento, tanto individual como colectivo, numa utilização do espaço, das pessoas, objectos e estímulos sensoriais. Venho desenvolvendo tais experiências como parte da metodologia «guerraz» na fundamentação de um procedimento de «actiling» ou «tile acting» para um ‘ainda’ teatro. Nesta teatralidade performativa (Féral, 2008) com que tentei fazer render recursos como a geometria, a arquitectura, a poesia, a epístola, o vídeo e a música, o compartilhar da autoria foi um gesto de amor e de abandono ao outro, numa expectativa de criar as bases para uma trajetória de cumplicidade, de lealdade inter pessoal-criativa e de procedimentos de acção e de decisão horizontal em regime de co-laboração. Se o local da cena no momento da *apresentação* foi um teatro-palco, vulgo, à italiana - escolha, aliás, propositada para desconstruir protocolos vigentes de recepção - a ausência de um treino específico comum a todos os envolvidos, nomeadamente aos dois actores, não invalidou uma polifonia

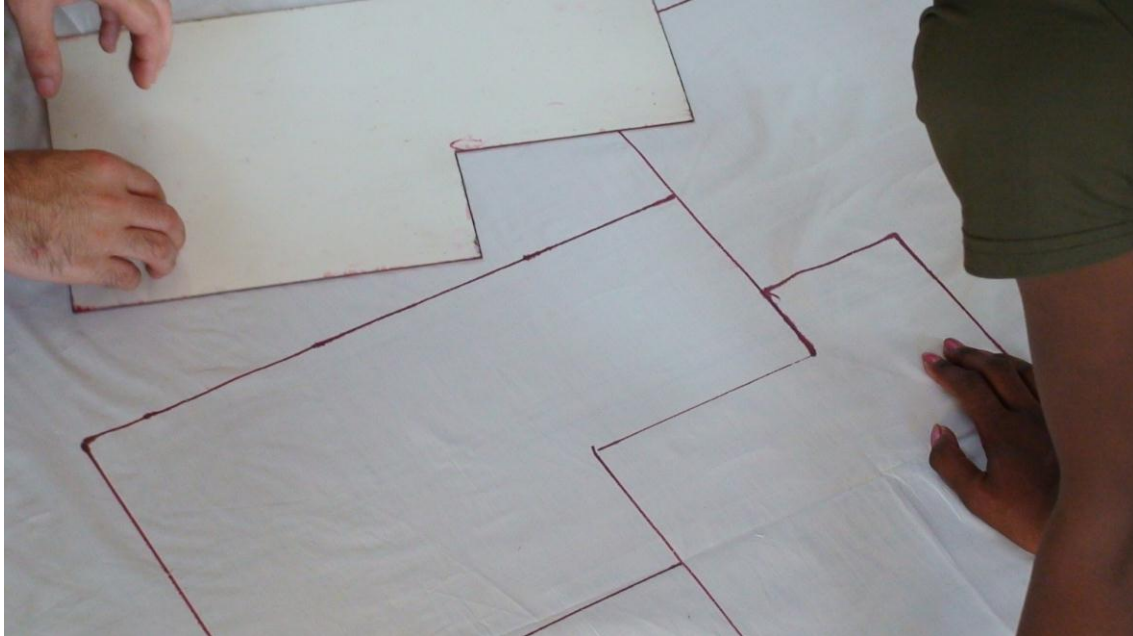
serviu de dispositivo cénico, construiu-se uma personagem na figura da Amada da qual derivavam três outras personagens: «Encoberta», o excesso mítico pelo amado criado, um ser ofuscado que não tem verbo próprio, um enigma, um desejado desconhecido que por isso mesmo “a imagem da ignorância (...) a respeito de si (...) reflectida num espelho complacente” (Santos, 1993:31). «Descoberta», sem mágoa nem perdão, a auto-descoberta da sua materialidade sem recorrer à estratégia do espelho reflector, é a procura de uma identidade em intra-curso com os demais: o processo de identificação e edificação deste renovado velho ser é plural, pouco rígido, mutável, transitório e fugaz sem por isto deixar de ser genuíno. Este processo traduzia negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades e sobreposição de espaços. «Felizberta», reinventando a gramática e a arquitectura do tempo, apropriava selectiva e responsabilmente identidades alegóricas como a «Liberdade», a «Utopia», e a «Zona» («LUZ») que reconfiguram uma possível recontextualização de uma identidade/prática da condição-humana assente na reformulação «guerraz» das relações entre

---

sintonizada dos desempenhos porque a diferença das funções e respectivas composições individualizadas compunha o quase todo que nunca se pretendeu total. A ocupação do lugar potenciada pelo contributo geométrico, entretanto incorporado, criou e enformou não só vectores de movimentos e de corporeidades como uma dramaturgia expandida (Fernandes, 2009: 23) encorajando percepções sensoriais através do “mergulho em experiências imersivas próprias” (Fernandes, 2009: 18) aos vídeos projectados em diferentes figuras abstractas, cores, escalas e profundidades. A proposta era a de potenciar uma reeducação do sentido da visão, construindo-o instável e movediço, fazendo com que o espectador resgatasse os demais sentidos para fruir o momento, conhecendo-se nas circunstâncias alheias da cena, do eventual e pontual drama, do espectáculo em si, a saber-se, nele. Ainda que o nome da obra *Folhas Caídas* de Almeida Garrett seja um antecedente referencial irrefutável para um público escolarizado português, os seus poemas e os demais referentes são, grosso modo, ignotos pelo espectador, sobretudo o mais inadvertido. O que resta? A “pura visualidade (Ramos, 2009: 102) e sonoridade da presença viva e imagética (...) para afetá-lo”? Uma avaliação do desempenho intrínseco e inevitável ao processo de representação (mimesis), mesmo que descomprometido de referentes reconhecíveis? A haver alguma coisa anteriormente, nomeadamente “em potência, e que agora se materializa diante dos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo” essa coisa é *presentada* num desfoque que obriga à convocação das demais faculdades sensoriais associadas aos sentimentos de si e tenta promover um exercício de sinestesia.

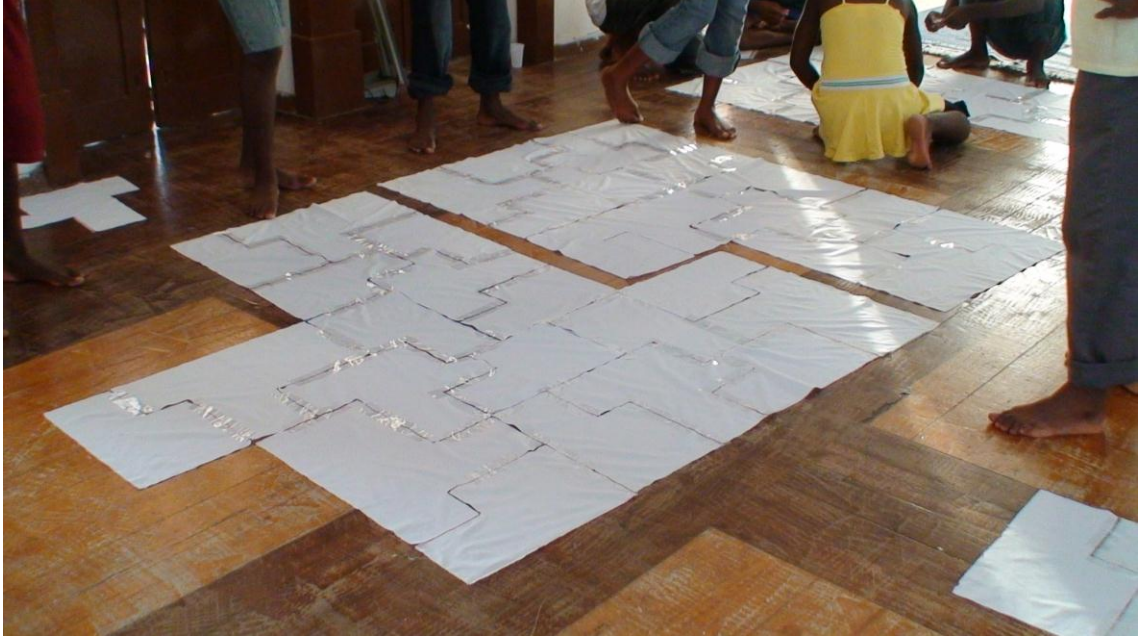


vínculos binários tomados como mais sólidos: o corpo e a alma, eu e o outro, o feminino e o masculino, o amor e o ódio, a guerra e a paz.



Pela metáfora constante e pelo uso da figura relativa à expressão do pensamento, a preterição – a qual consiste em enunciar que não se versará sobre um determinado assunto, quando na realidade é dele mesmo que estamos a tratar – deu-se voz (enquanto prolongamento de um corpo) a seres que amiúde e apenas pela versão do nosso testemunho se nos apresentariam como reais. Eles existem numa obliterada presença–ausência, porque nós achamos poder ser ou tê-los a eles sem que por isso eles nunca venham a ser nem ter-nos a nós. Se uma das preocupações da modernidade nasce com a identidade, enquanto indivíduos de subjectividade e sujeitos sociais devemos insistir em deixar de os silenciar – aos outros, que muitas vezes

podem ser partes de nós próprios -, de ofuscar a sua visibilidade, em suma, de os trivializar mantendo-os em quase segredo.

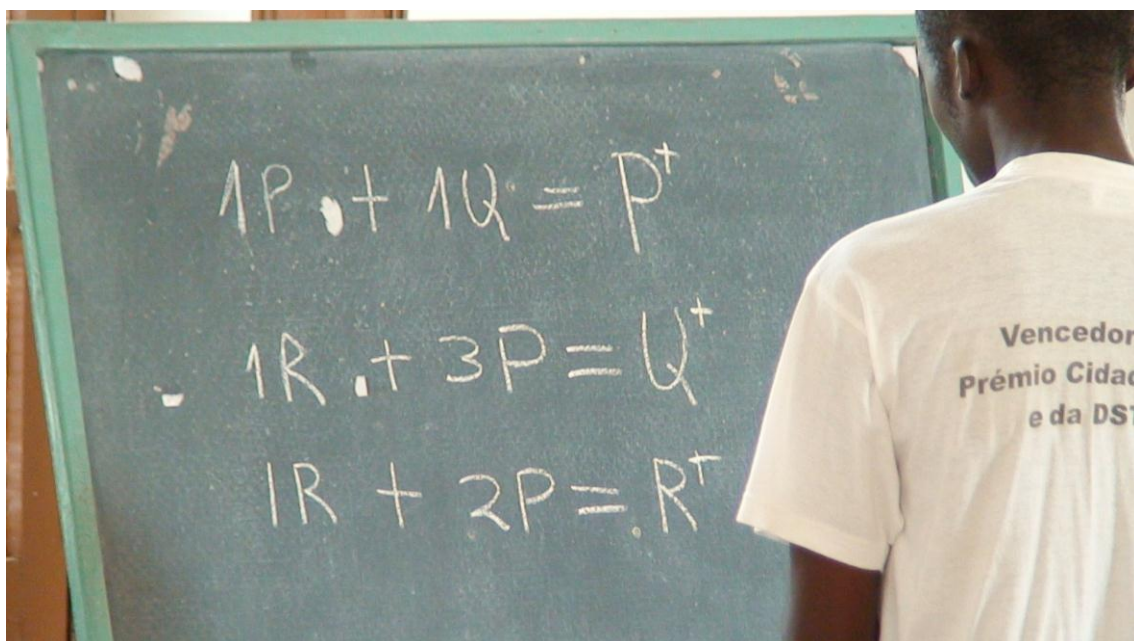


(Re)inventar um guião de vida transformado em «corpião» não é mais do que recuperar outras vidas escritas, descritas, inscritas nas mais variadas superfícies, registos e corpos. O incitamento ao colectivo pelo resgate dos múltiplos eus emancipatórios e, por fim, a poética da língua portuguesa como mecanismo de consolidação das várias democracias, políticas, sociais, culturais e artísticas foi, para a direcção artística, argumento incomensurável para a continuidade de realização do evento – não fosse também um projecto pessoal de amor tardia e dolorosamente abortado. Partindo da poesia Garrettiana procurou-se instigar a vontade de outros (poetas) «re sentirem» os seus segredos. Uma pré-instalação, uma peça-módulo, funcionava como um depositário de poesia que visava potenciar uma, se não nova, pelo menos, inclusiva manifestação estético-expressiva que ultrapassasse a

língua/linguagem própria a cada participante. Esta peça-módulo não só regressava à instalação total no evento performativo<sup>118</sup> como funcionou *per si* como promotora das reinstalações vindouras na desejada carreira de itinerância do evento. Este projecto de ‘ainda’ teatro contemporâneo português foi apoiado por entidades consolidadas no plano técnico-profissional, logístico de programação e promoção de actividades artísticas, a saber, a Fundação Calouste Gulbenkian (Apoio a Novos Encenadores), o Centro Nacional de Cultura (Jovens Criadores 2006), o Teatro Académico Gil Vicente, a Reitoria da Universidade de Coimbra e a entidade Lugar Comum – Centro de Experimentação Artística do Clube Português de Artes e Ideias, MAFIA - Federação Cultural de Coimbra, a Direcção Regional de Cultura do Centro, o grupo RTP, entre outras estruturas e/ou empresas públicas e privadas.

---

<sup>118</sup> Até à data da defesa desta tese aconteceram 5 eventos performativos no Teatro Académico Gil Vicente (Coimbra, Portugal) com uma média de 40 pessoas por sessão. De um público variado destacaria os seguintes segmentos específicos: estudantes seniores de ensino superior, estudantes do ensino médio, cidadãos com deficiência mental e motora. Efectuou-se, ainda, uma breve apresentação encenada do projecto aos cidadãos em reclusão e funcionários do Serviço Prisional de Coimbra, bem como, um *workshop* no âmbito da Semana Internacional da Escola Superior de Educação de Coimbra. A peça-módulo-depositário de poesia/segredos esteve instalada no *foyer* do Teatro Académico Gil Vicente e do Auditório da Reitoria da Universidade de Coimbra, tendo seguido para uma ala de celas dos Serviços Prisionais de Coimbra e para um dos átrios da Escola Superior de Educação de Coimbra.



Sem ser uma acção que se encaixe na primeira tendência que esboçei na Quinta PRÁTICA do teatro contemporâneo português acredito estar mais próxima da segunda tendência, por poder esta criação ser um exemplo de cidadania cultural, compartilhada, sobremaneira negociada porque não remunerada. Se é certo que atribuição de Interesse Cultural pelo Ministério da Cultura em 2007 e 2008 veio permitir ao projecto angariar apoios materiais com benefícios fiscais para o Mecenaz, também não é menos verdade que o crescimento do projecto dependeu de cumplicidades e de lealdades interpessoais, bem como de reinstalações sucessivas que convocavam um produto e produção continuado/a que o meu estatuto de criadora pontual, não comercial e desinstitucionalizada, ainda não pode sustentar. Para que a 'parede' não fosse dada como inexistente escrevi nela, sobre e partindo dela.

'Instalar' poesia é convocar, pelo agenciamento, conteúdos emotivos e simbólicos que extrapolam a presença do performer e a materialidade do objecto estético 'parede' concebido a partir de princípios tão mais poderosos quanto mais abstractos. Reconfigurar a Humanidade é resgatar a função do poético nas suas constelações entre artes, ciências-saberes e tecnologias independentemente de ser em português e/ou em Portugal.









## Reconfigurar a Humanidade: das poéticas (tortas) de corpos outros

Muitos filhos vão para o inferno por não darem educação aos pais  
(sabedoria da senhora minha avó Rosa)

Se o segredo do Homem pode ser a própria infância e se “a educação através da arte é a que melhor permite a exteriorização das emoções e sentimentos e a sublimação dos instintos” (Branco, 2000: 156), proponho-me repensar o segredo nas suas múltiplas e intersticiais acepções, enquanto confiança, recato, silêncio, incógnita, mistério, esconderijo e manha, mas sobretudo atraí-me a noção de segredo enquanto informação valiosa justamente porque nele vislumbro fortíssimos instrumentos de comunicação para além dos exercício de poder.

Os dois exemplos que sustentam este relato situam-se em espaços-tempos pedagógico distintos, a saber, um em contexto universitário de ensino ‘para’ as artes e o outro em contexto de ensino básico de ensino ‘pela’ arte.

1. Espaços-tempos de mobilização/troca de competências

1.2. Espaços-tempos pedagógicos

- Em contexto universitário: Universidade de Évora

- Em contexto de ensino básico: ATL Escola Primária de Coimbra

Gostaria de fornecer alguns dados que mais não serão do que uma breve sinopse sobre os casos que escolhi para aqui partilhar. São exemplos



que em muito contribuíram para a minha evolução enquanto pessoa, actriz e formadora.

No primeiro caso, recorro a um exemplo de um aluno do sexo masculino, em idade adulta (vinte e poucos anos) que, desde o início das sessões em contexto universitário, procurou não só criar uma relação de exclusividade com o formador como também teve vários registos verbais e não verbais com os quais tentou destacar-se do restante grupo no qual havia sido inserido. Foi ainda notório, com o avançar dos trabalhos, uma constante necessidade e apelo ao toque corpóreo e, na incapacidade de o conseguir, teve atitudes de impor o seu corpo e presença aos demais colegas, bem como provocar o risco pessoal em vários momentos adulterando provocatoriamente os exercícios propostos. Não tinha domínio corpóreo que inspirasse alguma tranquilidade ao formador e aos colegas tendo, aliás, enunciado toda uma listagem de intervenções cirúrgicas que havia sofrido nos últimos tempos. Muito menos demonstrou capacidade de gerir as emoções dentro do que se poderia chamar um quadro supostamente 'normal' ou 'saudável'. Eram frequentes as crises perante uma rejeição ou qualquer outro constrangimento resultante quase sempre da infracção das regras negociadas e concordadas no início do ano lectivo. Nutria comportamentos que apontavam para uma atitude persecutória em ambos os sentidos: todos o perseguiram e a todos perseguia. Muitas vezes coagia os colegas impondo a sua vontade e desrespeitando a vontade maioritária instalando uma crise infundada no espaço-tempo da sala. Tentava medir forças com o formador e quando esta estratégia não funcionava tentava compará-lo com outros formadores que

supostamente estivessem em situação de poder na instituição. Ao fim de dois anos lectivos deve ter entendido que o único que estava a perder naquele contexto de assalto e de estilhaço constante vinha sendo ele. Para mim, como formadora foi desgastante porque naturalmente se perdia muito tempo e energia com certo tipo de dinâmicas que sobretudo visavam a formação do indivíduo e do cidadão, quando afinal nos encontrávamos supostamente numa situação e contexto de ensino superior artístico, vulgo de educação 'para' a arte. Mas educar para a arte não será também educar para o ser humano?

Descobri, assim, alguns dos segredos que este ser humano tão afincadamente me/nos tentou revelar. Em bom rigor ele não sussurrou nada do que lhe era vital, ele atirou-nos com os seus segredos à cara na viva esperança de que fizessem ricochete como se o nosso corpo de uma parede se tratasse. Tal não aconteceu porque inevitavelmente acabámos todos por absorver alguma daquela angústia violenta e as suas armas de arremesso redundavam em si muitas vezes descontroladas e porquanto transformadas. Uma auto-amputação. Espero que com isto tenha, no entanto, tido algum tipo de aprendizagem. Não procurei nem tive inadvertidamente notícias deste aluno muito menos da sua prática artística – o que não quer dizer que não exista.

O segundo exemplo inserido no segundo caso, remete igualmente para um participante do sexo masculino. Trata-se, desta vez, de uma criança (9/10

anos) que frequentava sessões de ATL do primeiro ciclo. Tentarei não incorrer em grandes inconfidências.

Supostamente esta é uma actividade extra curricular para a qual os participantes estão motivados, pela qual se paga o que implica um acréscimo de despesa para a instituição promotora e para os pais. Pouco importa, neste contexto público em que um objecto-tese se pode tornar, descrever o colectivo que era, aliás, bem diversificado. Interessa-me, porém, reter alguns traços deste ser humano ainda em fase de formação enquanto indivíduo: dificuldade em escutar aliada a uma necessidade de ter sempre a última palavra sobre a mais banal das conversas ou situações; um frequente recurso à comédia para estar em grupo e à ridicularização de um potencial menos forte; constante intromissão nos tempos reservados aos demais – até dos potenciais mais fortes; desrespeito total pelos espaços convencionados de trabalho-utilização; afectuoso quanto baste, criança com recursos de vária ordem; anafadinho.

Este menino teria o perfil do que correntemente se denominaria por um menino de ‘boas famílias mal-educado’. Se tivermos em consideração algum decoro instalado – digo algum porque nestes contextos de educação ‘pela’ arte um dos objectivos é desconstruir paredes e bloqueios e, portanto, o decoro aqui já vem de si relativizado e revisto – repito se tivermos em consideração que a regra aqui é desejavelmente mais permissiva e emancipatória, mesmo assim este menino continuaria a ser muito mal-

educado. Claro está que os meus padrões teriam de ser enunciados, mas centremo-nos naquelas regras idiomáticas e básicas de respeito ao espaço-tempo do outro tão elementares quanto ‘quando um burro fala o outro baixa as orelhas’. Pois sim, nem este jerico falava quando havia silêncio, nem os demais podiam falar quando respeitosa e negociadamente o escolhiam fazer. Toda a acção que não se centrasse nele ou sequer passasse por ele teria de ser sabotada ou simplesmente ter o seu cunho, quando não era punho... Não, não era um menino muito agressivo na acepção corrente da expressão, pelo contrário era um menino até bem afectuoso e que não recusava colinho.

A secreta violência que neste menino intuitivamente encontrei revelou-se-me, primeiro, pelo seu desempenho corpóreo-performativo que eventualmente estaria ligado à sua constituição física. Indaguei quem de direito como eram as aulas de educação física e como a resposta vinha de encontro às minhas suspeitas pu-lo à prova numa das situações na sala de teatro. Por alguns momentos, alguém se tornou motivo de ridicularização – e como todos sabem as crianças podem ser ostensivamente cruéis não salvaguardando segredos – ao que eu tive de intervir para alertar aqueles ainda breves seres no sentido do direito, respeito e dever de convivência com a diferença. Num discurso e acção tão apropriado quanto cuidado fui explicando que a diferença não se pode tornar em «desrazão», muito menos será fundamento para desfamiliarizar e ou deslegitimar. Instalado o silêncio, nem que seja porque a estranheza era muda perante tamanhos palavrões, prossegui a lição questionando retórica e estrategicamente “ninguém aqui se ri de ninguém só porque é magro, pois não?” ao que todos responderam um colectivíssimo

“Não!!!!” e continuei o reparo “ou só podemos rir dos gordos?”. Como se de um súbito pedido de socorro se tratasse alguém em voz tão solitária quanto revoltada gritou: “NÃÃÃOOO!”. Ficámos todos, até o próprio, espantados com o ímpeto do brado.

Em bom rigor, esta resposta não me surpreendeu porque havia sido, aliás, provocada. Era pois o nosso menino mal-educado que após ter feito alguns BURACOs na parede conseguia finalmente colocar a cabeça de fora dessas janelas corpóreo-emocionais e gritar ao seu pequeno mundo que não se deve gozar com os gordos. A sua voz brotou-lhe como se de um prolongamento curto e sêco do corpo se tratasse. Esgotada a respiração, neste enunciado estava ainda implícito outro raciocínio: se o fizerem não vão ter nem guerra nem paz, vão ter um comportamento «guerraz» que tudo desrespeita «esbravejando» assim a sua paz. Consegui pela via do diálogo perceber que havia uma outra fonte de insatisfação: um irmão mais novo, bebé, de quem se afirmava gostar muito, mas que decididamente veio retirar o lugar, até aqui privilegiado, do nosso menino - que ainda por cima como era anafadinho nada se lhe podia dizer porque coitadinho já tinha esse fardo de uma natureza injusta para conviver 'com'.

Este pode parecer um modo pouco ortodoxo de formular a questão. Eu assumo o risco. O que me importa defender é que este suposto menino mal-educado também deveria ter uns pais tão ou mais mal-educados do que o filho. Não que o fossem no sentido de não respeitarem o referido decoro das

situações ou por utilizarem um tipo de linguagem menos apropriada, mas porque jamais se deverão ter posto em causa questionando, levemente que fosse, o seu exercício de paternidade. Sem nada perguntar e apenas escutando alguns comentários, pude junto de outros pais constatar que as cenas que este menino fazia aos seus pais eram frequentes independentemente de se tratar no espaço privado ou público. Segundo os relatos, o menino mal comportado nunca ouviu um qualquer tom de voz autoritário ou de reprovação. O não nunca deve ter sido explícito pelo que o sim deve ser amiúde implícito.

No seguimento desta outra descoberta, mudei de estratégia na organização das sessões e passei a ter um menino(a) participante-professor que trataria de programar uma sessão supervisionada por mim e para a qual um qualquer pai seria convidado a assistir. Se é certo que este era um colectivo arisco e potenciador de maus comportamentos, também não é menos verdade que os meninos desde que assumiram estes papéis entenderam que o desrespeito não era por mim, mas entre eles. Esta não era uma questão pessoal, mas colectiva. Passaram a sancionar-se entre si elegendo os próximos professores em função do desempenho e do comportamento na sessão que dirigiam. Os piores alunos viravam professores e como ninguém queria assumir essa tarefa (por ser abusivamente desrespeitada pelos demais) tentavam todos o seu melhor desempenho... Mas havia sempre alguém que ficava aquém das expectativas. Desde aí, a normatividade brotava-lhes da pele e ficava até ganhar crosta. Sentiam-no e negociavam este incomodo sarampo num corpo em movimento que tudo fazia para atrair a atenção dos

participantes-alunos, num corpo que se desdobrava para não revelar as manhas e as estratégias programadas, num corpo que se esquecia do papel assumido e desatava a brincar com os outros meninos(as) participantes-alunos, num corpo tão impotente quanto estimulante ao corpo do outro, em suma, num corpo que quando se relembra que afinal era professor revivia que tal papel implicava todo um reposicionamento de autoridade, respeito, escuta e de atenção.

Três notas finais: Até à data apenas um pai veio assistir a uma sessão e já no seu final; o nosso menino mal-educado foi retirado de circulação porque um castigo lhe foi atribuído pelos pais. O meu aluno universitário era contundentemente magro!

... Num outro dia, indo para uma sessão do ATL pude ao longe vislumbrar o nosso menino mal-educado sentado com um ar desolado enquanto aguardava a boleia dos progenitores. Aproximei-me, em caminho para o portão da escola, acariciei-lhe a gorda e apetitosa bochecha e com um ar rafeiro disse-lhe que quando ele quisesse que podia voltar ao teatro. É claro que a interdição não havia sido minha, mas antes uma decisão dos pais. Aliás, na altura em que deixou de participar nas sessões senti-o como uma derrota e desde aí tenho tido vontade de castigar esses tais pais. Como me dizia sempre a minha avó: “muitos filhos vão para o inferno por não darem educação aos pais...”.

Quantas obras são erguidas em prol da expressão-comunicação e quantas paredes terão de ser destruídas num segredo tão mais íntimo quanto velado? A educação 'pela' e 'com' a arte pode ter essa função. Os artistas ao recrutarem os seus segredos e ao lhes acrescentarem algo mais tornarão eventualmente a sua arte sublime, os formadores atentos aos eventuais eloquentes segredos dos formandos, podendo ou não rever-se neles, potenciam os instrumentos básicos do saber-cognição e das suas expressões.

Que informação valiosa é esta que a criança, «(trans)formada» em homem, carrega consigo e à qual a educação através da arte pode eventualmente aceder, desenvolver e/ou resgatar contribuindo, tão desejavelmente quanto sem garantias, para o crescimento integrado do indivíduo?

Por ora, arrisco revelar que estou em acreditar que essa informação valiosa possa ser a que é fornecida pela consciência do corpo em movimento. Do corpo próprio, do corpo alheio, do semelhante e do inigualável.





## Do Teatro lá da Quinta

Todos os dias da semana, quando e onde ainda o Mondego não chegou a Coimbra, já certas carrinhas brancas estacionaram e partiram de e para várias voltas. Mês após mês, apenas com Agosto para veranejar, é uma rotina que se deseja imperdível, “é como se fosse o meu trabalho” assevera Ricardo. É um labor sobre aquilo que uma sociedade moderna ocidental, onde o ter rouba vergonhosamente o ser, insiste em classificar como *nada*. De ano para ano, nesse *nenhures* se reconstroem indivíduos em seres humanos com a legitimidade de serem diferentes para não os subtrair da igualdade de ser e de estar. São como uma jóia de família, pérolas enfiadas numa gargantilha para a vida inteira, qual colar para os dias de festa!

As emoções acontecem lá, na Quinta da Conraria<sup>119</sup>, na sala do teatro e noutras por onde os utentes alternam. O festim tem início logo pela manhã e só um meio de tarde fatigado os faz querer voltar a casa.

“Vamos dar uma voltinha? És minha amiga, és minha amiga?”. Pedro infiltra-se no meu carro quando chego. Arrancamos, sem se não antes colocar o cinto de segurança. Numa das breves viagens ele descobriu as moedas para o estacionamento. Num outro dia, depois de sintonizar a estação de rádio que melhor lhe soava, surrupiou-me uns cêntimos para alimentar a máquina de café que ele sabe não ser sua amiga.

---

<sup>119</sup> Pude publicar um artigo na Revista Maca que serviu de base a esta passagem-PRÁTICA. Sobre a Quinta da Conraria consultar (<http://apc-coimbra.org.pt/qta-conraria>).

Fernando gosta de “ir aos cavalos”, mas é o teatro que lhe permite ter rédea curta sobre coisas que regra geral a força dos outros é capaz de vencer. Atento à distração dos demais, prepara uma partidita justificada num sinal de amizade tocando-se no peito e de seguida fazendo deslizar o braço em direcção ao nosso coração.

Um outro Ricardo dança e dança, como quem sacode a vida em alegrias frenéticas que só repousam quando se senta para preencher de cores personagens impressas no papel e para copiar receitas de culinária.

Ana Rita, que está quase sempre de dieta, tem uma capacidade invulgar de atrair as nossas atenções sobre as suas gentes imaginárias. Com elas ri e chora como ninguém.

João descobre-se como um Juan, Don Juan! E elas não rejeitam os seus afectos, dividem-nos em ajustes muito sofisticados em que nenhuma fica a perder.

Uma Andreia calma e senhorinha leva pela mão outra Andreia vulcânica e arrebatadora.

Cristina sabe e cumpre as regras dos jogos. Não gosta de deixar ninguém ficar mal, muito menos a si própria.

Sónia é de uma ternura profunda e a Lili, de sardas românticas, deixa que os seus suspiros rolem sobre as mesmas rodas que a transportam.

O Paulo, antes de ser alguma coisa, é sobretudo sportinguista. Pestaneja a sua existência e vontade eloquentemente.

Ana Paula inquieta-se com a finitude dos que ama e reza a deuses maiores e menores para que nunca a abandonem.

Tiago gosta mesmo é de andar no chão. Estar de joelhos para ele não é submissão é libertação, é articular posturas que a cadeira rodada invalida.

Fernanda, leva a “pena” na voz em sonoridades celebratórias que agradam a todos.

Frederico é um observador nato. Com uma força anímica invejável, quando algo não lhe apraz sabe, sem pudores, dar a cara e um certo dedo ao desagravo deixando-nos ficar boquiabertos e sem interlocutor... e depois, desfaz a suposta irreverência com os modos de um conde.

Paulo Jesus tem uma lupa no olhar. A matemática das suas incomensurabilidades é a prova de uma capacidade de concentração quase impenetrável. Não se querendo baralhar, já baralhando, troca as voltas a si mesmo e a quem o acerca. E depois ri, e ri e ri e ri. Mas volta sempre ao

princípio. Perde-se pelo meio, porém não deixa de reclamar que está a caminho do fim. Nunca sabemos qual é a sua meta.

Francisco em todos os passos corta a meta. Leva o tronco fora do tempo como se o espaço o empurrasse no precipício da marotice. Segura e perde os óculos como que protesta contra o primado da visão.

Uma terceira Andreia desafia adolescentemente o desejo a cinco sentidos.

Um outro Pedro fantasia e namora noivas que procura encontrar nas revistas.

Se Carlos Jorge, imponente e calmo, se movimenta em embalos que oscilam entre dois tamanhos, Vasco é um teste magistral às noções centradas de equilíbrio. A sua solicitude é tão múltipla quanto os lados para onde o seu intensificado corpo pende.

Mariana é muito mãe. Numa dedicação copiosa tece em torno dos seus protegidos uma rede de segurança ora a pontos fantasia ora com bordados em fios contados.

Joana transita entre uma timidez meiga e a desenvoltura verbal de um *hoje ninguém me cala!*

Estes, são pois os actores, do teatro lá da Quinta. Prepararam um trabalho dramaturgico do qual derivou um espectáculo cuja apresentação aconteceu no âmbito de um projecto da comunidade europeia (Programa Cultura 2007-2013), com duas instituições parceiras, uma belga outra italiana, respectivamente *La Vénèrie*<sup>120</sup> e *Elpendu*<sup>121</sup>. O projecto entitulado '*Teatri Migranti*' *racconti di viaggi senza sogni di vacanza* teve como tema central a viagem. Viagem real ou virtual, individual e/ou colectiva, bem como, o trânsito da populações com bagagens culturais imperdíveis. A par de seminários temáticos que envolvessem outras entidades exteriores às referidas três, aconteceram *workshops* de avaliação interna nos quais se pretendiam dar a conhecer e trocar procedimentos de actuação e de criação dos eventos performativos de cada entidade parceira. Os autores e colaboradores da Quinta da Conraria estiveram presentes em todas as acções tendo conduzido algumas das sessões do evento tanto em Portugal como nos referidos países parceiros.

As “Lendas de «Celestia»” foram apresentadas a 23 de Julho de 2008, na Oficina Municipal de Teatro em Coimbra. Na ante-sala do espectáculo o público encontrava uma instalação preliminar que consistia numa exposição de fotos com intervenções pintadas e uma estrutura oval em madeira na qual se erguia um lugar-cidade-estaleiro. As fotos foram capturadas durante o processo criativo das cenas-quadros que vieram a compor o espectáculo. A preto e branco figuravam os nossos actores co-criadores, fixados nos seus

---

<sup>120</sup> <http://www.lavenerie.be/>

<sup>121</sup> <http://www.elpendu.it>

enquadramentos surpreendentes. Impressas as fotografias convocou-se uma parceria com a sala de expressão plástica orientada por Lieve Tolbac. A proposta foi a de reinventar as imagens e suas informações através de uma intervenção plástica de outro suporte de modo a reconstruir as evoluções até às cenas finais do espectáculo. Ou seja, as fotos impressas a preto e branco foram pintadas a cores sendo reaproveitadas as imagens iniciais numa reconstrução que de algum modo testemunhasse o processo de trabalho. Escusado será dizer que foram pintadas e reinventadas pelos actores co-criadores envolvidos nas cenas fixadas pelas fotografias. É sempre importante efectivar as suas competências e reafirmar o quão sustentável é o trabalho destes co-laboradores.

Gostaria, neste contexto, de enfatizar uma outra dimensão para a qual fui alertada pela própria experiência: a sua competência para fotografar e recolher imagens. Tendo verificado que muitos deles possuíam máquinas fotográficas digitais e até mesmo telemóveis com captação de imagem, resolvi, certo dia, pedir para ver as imagens que eles faziam e guardavam. Fiquei inadvertidamente surpreendida pela sensibilidade estética que algumas das imagens transmitiam pelo que comecei a solicitar esta prática com maior regularidade e como exercício. As suas imagens veiculavam ritmos e mo(v)imentos leais aos seus corpos e vidas.

Breve nota sobre Frederico: quando assumi funções de direcção da sala de teatro, tentando-me inteirar de dados relativos aos seus utentes-fruidores recebi junto da equipa técnica informações preciosas sobre cada um deles.

De Frederico apontaram-me a sua recorrente indisponibilidade para a participação nas actividades da sala e um apego especial ao *puf* terapêutico. Assim sendo e estando-lhe atenta fui desenvolvendo solicitações para testar as suas reacções. Em bom rigor, a sala estava dividida em duas zonas, uma de trabalho cénico e outra, a zona de utilização prática com mesas e cadeiras onde normalmente os fruidores comiam, pintavam, escreviam e/ou assistiam vídeos. O *puf* tinha lugar na segunda zona. Sempre que iniciávamos um exercício na zona de trabalho cénico, cada um era convidado a levar algum material e/ou objecto que considerasse necessário ao executar do exercício. Frederico carregava sempre o *puf* consigo. Não acatava nem executava os exercícios como os demais companheiros. Quando tal acontecia e sempre por breves incursões acabava hipnotizado pela acção dos outros.

No decorrer dos trabalhos, sempre que eu utilizava a câmara de filmar para qualquer propósito, Frederico insistia em ficar na zona onde a câmara estivesse instalada, espreitando para o mini écran, solicitando a minha presença e actuação sempre que algo técnico estava em disfunção (bateria fraca, enquadramentos inférteis, luz imprópria, etc). Foi então que me dei conta que afinal Frederico não era nem preguiçoso, nem a social, como superficialmente se pudesse pensar, ele era, outrossim, um observador nato. Frederico funcionava claramente como o supervisor da acção na sala. Era o encenador por excelência, não fosse ele levar consigo o seu instrumento de trabalho para a zona de labor cénico – o *puf* – onde se sentava entregue a uma copiosa observação. Ou seja, Frederico não se recusava a participar, ele tinha um modo muito próprio de interagir, isto é, observando. Frederico não



verbaliza ao ponto de construir argumentos complexos e desconfio que se o fizesse não seria pessoa para grandes justificações. Frederico, desde então, passou a ser o encenador assistente dos trabalhos da sala de teatro. Ele havia comentado gestualmente comigo que também tinha uma câmara de filmar. Consultei a sua mãe que logo me informou que era de facto um instrumento de seu uso pessoal o qual poderia ser utilizado nas suas actividades na sala de teatro. Em bom rigor, tal não foi necessário pois o trabalho acabou por ser mais corpóreo-expressivo do que áudio-visual. Frederico tudo absorvia, tudo anotava, numa memória incorporada que desafiava o mais completo caderno de encenação. Pela aparente desmotivação descobrimos um (des)empenhado e activo encenador.

Outra breve nota sobre a instalação-cidade-estaleito: Numa estrutura de altura de 50 cm em *pladur* pintado de preto instalámos uma pista de comboio. Nela plantámos árvores entre outras arquitecturas. Soltámos plasticina, papel, canetas entre outras miniaturas, para que cada espectador, na ante-sala e imediatamente antes/depois de cada apresentação pudesse construir a sua cidade/«si dade». A estrutura era suficientemente adaptável a várias alturas e agilidades físicas. O espaço que a circundava era amplo e incitava à circulação em torno da mesma.

Abrem-se as portas da sala principal e o público é convidado a entrar numa solicitação de documentos de identificação em diferentes línguas: *Papers, please; Vos papiers s'il vous plait, Documentti per piacere!* Cedo se criou um amontoado de gente. Tratava-se de uma agente policial e de um revisor

que, num gesto de abertura de uma maleta de cabedal antiga, instigavam ao contrato implícito “só entram se deixarem alguma documentação pessoal”. Eu assumi o papel de agente policial e Ricardo protagonizava o agente revisor. Em vez do comum bilhete de ingresso pelo qual se paga, neste caso era feita a demanda de um qualquer documento pessoal. As palavras eram curtas, directas e sóbrias, sem interpretações: palavras de ordem.

Ninguém tomava a iniciativa, o espectáculo que já havia começado naquele gesto, não avançava, o público não podia aceder aos assentos enquanto não desse uma prova de confiança àquele revisor. A proposta daquela situação era a de colocar o suposto público hegemónico, de corpo-padrão, numa situação de subalternidade e de necessidade de confiar no próximo, num ser humano, dependente, de corpo não-padrão, cujas capacidades cognitivas e motoras não preenchem os requisitos para a validação profissional e social.

Pois assim aconteceu, a custo e reticentes, foram-nos sendo entregues bilhetes de entidade, cartões de eleitor, de beneficiário, de identificação fiscal, entre outros objectos pessoais na declarada ausência de documentação. Em troca, ao público foi dado o direito de sentar. O revisor fechou a mala sempre sobre suspeição espectadores. Fez-se escuro total. A luz levantou-se num foco único que se manteve alternando entre fortes e baixas intensidades durante todo o espectáculo. A mala com os documentos esteve todo o tempo em cena e em jogo. As cenas-quadros continuavam e a um dado momento depois de uma situação que se passava numa estação de comboios recebemos imagens vídeo do mesmo revisor que, agora na estação de

Coimbra A, entra num comboio, deixando ficar a mala na plataforma. Ali jazia um pequeno contentor de legitimidade, perdido numa estação em que já não se usam malas tão antigas e que, portanto, provavelmente ninguém vai querer roubar, muito menos preocupar-se em devolver. O seu destino é ser ignorada por todos os viajantes até que um auxiliar de limpeza a recolha e abra alguns dias mais tarde num intervalo de almoço.

O espectáculo continuou num transporte entre o dramático e o cómico, entre o constrangedor e o libertador, mas sobretudo povoado por rastos empoeirados de (descom)passos que os personagens, tão mais tortos quanto nossos, iam deixando na cena. «Celéstia» não era erecta, era fractal. O frâmito desta cidade-estaleiro não era regida pelo Crhonos, mas pelo Kairos. O público, não só não quer sair do seu posto como das palmas, esqueceu-se dos documentos, confiou neste revisor a legalidade de existir na «Celéstia» de Coimbra. A instalação-cidade-estaleiro depois da apresentação do espectáculo ganhou população e intervenção com uma tal densidade que o (des)respeito de algumas regras validou a vontade e empenho de co-regulação possível à co-habitação. A instalação-cidade-estaleiro ia sendo composta em reintervenções e ajustes surpreendentes a várias mãos sem desadmitir a destruição. Tudo era possível desde que fizesse sentido a quem chegava de novo. A condição de novo cidadão dava-lhe o direito de reconfigurar. Os que permaneciam zelavam pelas suas construções e vigiavam a sua segurança em (dia)lógica negociação. As incomensurabilidades não se aniquilavam já que geravam espontaneamente

outras opções. O comboio circulava, e quando parava, alguém garantia que ele continuasse a sua marcha sem alarmes nem sobressaltos abissais.

«Celéstia» acontece na Quinta da Conraria, nesse interstício de pessoas e vontades que todos os dias inauguram lugares onde uma população, tão particular quanto diferenciada, luta para guerrear a sua paz. As auxiliares na altura responsáveis pela sala do teatro lá da Quinta, Cristina Azevedo e Teresa Santos, foram, aquando da minha passagem por lá, as altas autoridades que, garantindo o seu eficaz funcionamento, zelavam pela segurança e continuidade de «Celéstia». A presidência e direcção da APPC-Coimbra é sensível a estas práticas de construção do ser humano. A Eurídice Rocha, pedagoga responsável pela iniciativa teatral encetada no passado, seguiram-se as actrizes Anabela Fernandes e eu própria, tendo o trabalho a posterior sido coordenado pela psicóloga Ana Oliveira. Paulo Jacob, musicoterapeuta responsável pela sala ocupacional de música - precursor de Francisco Sousa - vai escutando as pulsões dos nossos actores (re)produzindo sonoridades. Sob a sua atenção compõem-se melodias do contratempo e do contragosto. Sim, porque a grande tarefa é mobilizar o nosso aparelho perceptivo para outras formas de nos tornarmos competentes e fruidores.

Este trabalho foi tornado público pelos media e por mecanismos de divulgação contando com a publicação de um artigo numa revista de Artes MACA.

Quem sabe se a sua estória não é uma das “Lendas de «Celéstia»”. Teria coragem de embarcar numa viagem destas? Não serão as viagens dos outros, partes das nossas viagens secretas? Seja bem-vindo a «Celéstia»!





**Constelações a Sul**





## Oitava PRÁTICA - ... da arte de ‘torna viagem’

### ... da Arte de Ir e Voltar ou de (bem/mal) Dar e Reaver

O dispositivo de troca **m.a.r.e.s.** (múltiplos agentes residentes em sustentabilidade) pretende constituir-se num «mo(vi)mento»<sup>122</sup> de **cidadania estético-expressiva** da iniciativa da «ó da arte»<sup>123</sup>.

Esta acção tem como objectivo estimular e promover algumas redes de comunicação e de colaboração entre e dentro de diversas comunidades, não só de cultura urbana<sup>124</sup>, até ao momento lusófonas, como projecto de justiça

---

<sup>122</sup> A presente configuração gráfica da palavra movimento pretende enfatizar o momento da acção, ou seja, a fixação do momento numa qualquer acção decorrente.

<sup>123</sup> «ó da arte»: procurar a letra ó no significante arte é buscar aquilo que aparentemente ele não configura, é procurar a ciência da arte e vice-versa, a objectividade da arte, os saberes que certas hegemonias não deixaram ser arte, é procurar o invisível, aquele que existe em dificultada nomeação. «ó da arte» é, antes de tudo, uma predisposição para a articulação de saberes, numa atitude de troca em que a investigação é uma procura que pode resultar numa criação, num qualquer suporte, procura essa que se constitui em pensamento e ulteriormente em conhecimento.

<sup>124</sup> “Não é (...) desejável que a multiplicidade de visões sobre a cidade, a cultura urbana e a sociedade, convirja para um qualquer alinhamento discursivo, conceptual ou analítico. A procura de consensos, tanto políticos como científicos, é frutuosa apenas enquanto estimule o progresso de cada uma das partes envolvidas e, assim, ajude a prefigurar uma estratégia comum, capaz, a um tempo, de reconhecer, e de se reconhecer, na validade discrepante dos contributos parcelares. Esta parece ser a condição de um alinhamento virtuoso de diferentes campos do conhecimento. Da desejável articulação das várias visões sobre a cidade, a cultura urbana e a sociedade, um trabalho a ser feito por inúmeras mãos, resultará, por certo, um grau mais elevado de inteligibilidades sobre cada uma delas.

A variedade e a sobreposição de narrativas e parâmetros interpretativos sobre o mundo e a vida e, *mutatis mutandis*, sobre as identidades sociais, revelam como estas últimas vão sendo hoje destruídas a cada passo, e de modo acelerado, cedendo criadoramente a identificações mais ou menos momentâneas e desordenadas. Tanto o discurso científico como o jornalístico de hoje sublinham o fim das nossas seguranças sociais, políticas, económicas e éticas, ilustrando como a sociedade e a sua interpretação se complexificaram. Tornam claro que as crenças na segurança ontológica dos indivíduos se fragilizaram e se instaurou uma espécie

social. Noções como a de cidadania<sup>125</sup> cognitiva, porquanto cultural<sup>126</sup>, nutrida por díspares concepções multiculturais do conhecimento que se estabelecem

---

de ficção na vida coletiva, com presumíveis efeitos sobre o modo como eles se vêem, apresentam e avaliam a si próprios e, igualmente, o modo como vêem, apresentam e avaliam os outros.”

“Estou a pensar numa enorme variedade desses discursos. Para dar alguns exemplos, atente-se, nas atuais avaliações, ao lugar da razão, dos sentimentos e do prazer na vida social; a condição de subalternidade dos sujeitos e as narrativas coloniais sobre a radicalização das identidades; as releituras sobre as geografias e as comunidades imaginadas, os seus limites e fronteiras; a esteticização e dramatização do cotidiano e a importância do elemento visual e imagético sobre a linguagem escrita e falada; o debate sobre a realidade e os pseudo-acontecimentos; a sociedade de risco e a ambivalência dos nossos critérios de classificação.” (Fortuna, 1995: 211).

<sup>125</sup> “[a] acção colectiva de âmbito local em Portugal (...) é, no seu essencial, uma afirmação de direitos, de cidadania local ancorada e uma forma de contornar a forma de fazer política institucionalizada” (Mendes e Seixas, 2005: 122).

“Falar de cidadania é falar em situações vividas, é falar em “encontros em que a liberdade, a dignidade, a igualdade, a justiça ou a solidariedade são realmente experienciadas em acto e nas quais os protagonistas se reconhecem uns aos outros como portadores de direitos e deveres” (Ibidem).

<sup>126</sup> Delanty, esclarece bem sobre esta questão: “The version of cultural citizenship I call ‘cosmopolitan citizenship’ refers to a different dimension of culture than that of political theory, namely the wider cognitive dimension of culture.” (...) “The advantage of cultural citizenship in this sense of, what I would prefer to call, ‘cosmopolitan citizenship’ is that it shifts the focus of citizenship onto common experiences, learning processes and discourses of empowerment. The power to name, create meaning, construct personal biographies and narratives by gaining control over the flow of information, goods and cultural processes is an important dimension of citizenship as an active process. In this regard what needs to be stressed is the *learning* dimension of citizenship as a *constructivist* process.” (...) (...) how citizens learn citizenship, which mostly takes place in the informal context of everyday life and is also heavily influenced by critical and formative events in people’s lives. Citizenship is not entirely about rights, but is a matter of participation in the political community and begins early in life. It concerns the learning of a capacity for action and for responsibility but, essentially, it is about the learning of the self and of the relationship of self and other. It is a learning process in that it is articulated in perceptions of the self as an active agency and a social actor shaped by relations with others. In this view, citizenship concerns identity and action; it entails both personal and cognitive dimensions that extend beyond the personal to the wider cultural level of society. (...) Adopting a psychoanalytical perspective, Stephen Frosh argues that a cultural understanding of citizenship entails looking at the emotional aspects of collective identity. (...)

The upshot of much of the debate on culture and citizenship is a more open conception of culture than what is often suggested by multiculturalism. While recent political theory also looks to a more open conception of culture as pluralism, the really innovative ideas are coming from sociology, cultural and social theory in this regard. As a learning process, citizenship takes place in communicative situations arising out of quite ordinary life experiences. It appears that an essential dimension of the experience of citizenship is the way in which individual life stories are connected with wider cultural discourses. What I think is interesting is this cultural dimension to citizenship, which goes beyond the institutional dimension of both rights and also participation. We need more information, as well as theoretical tools, for understanding the cultural dimension of citizenship. However, for present purposes it will suffice to note that one of the most important dimensions of citizenship concerns the styles and forms of language, cultural models, narratives, discourses that people use to make sense

nas relações Norte-Sul em domínios do conhecimento e da propriedade artístico-intelectual, bem como as de desenvolvimento sustentável<sup>127</sup>, são vitais para um entendimento mais alargado desta vivência, caso prático que se constitui igualmente em exemplo-de-estudo ‘com’ a sociologia<sup>128</sup> enquanto vai sendo vivido.

**m.a.r.e.s.** (múltiplos agentes residentes em sustentabilidade) é um dispositivo temporário e pontual de troca, uma vivência com finalidades também artísticas. Trata-se de um evento que pretende funcionar como viveiro informal, estaleiro móvel de dádiva, corredor de práticas, mosaico de diferentes experiências e usos tendo como princípio fundador o de potenciar, desenvolver e materializar conhecimentos-saberes, criatividade e as suas plurais modalidades de comunicação.

---

of their society, interpret their place in it, construct courses of action and thereby give rise to new demands for rights, which we may call cultural rights. It is important, too, to see the learning component of citizenship not just in individual terms but also as a medium of social construction by which individual learning becomes translated and coordinated into collective learning and ultimately becomes realized in social institutions.

(...) cultural citizenship is an extension of the trajectory traced by Marshall of civic, political and social citizenship. However, it is not to be confined to ethnocultural or minority rights but must include all kinds of minority rights. Moreover, as a discourse and practice that seeks to include large areas of human experience, it also addresses other domains of culture.” (Pgs. 64-66) [http://www.ethnopolitics.org/ethnopolitics/archive/volume\\_1/issue\\_3/delanty.pdf](http://www.ethnopolitics.org/ethnopolitics/archive/volume_1/issue_3/delanty.pdf)

<sup>127</sup> “Concepts of quality of life or sustainability guide, frame, and determine the categories and measures within most community indicator projects. However, definitions of quality of life and sustainability articulated in these projects seldom refer to arts and culture explicitly. Furthermore, while the use of arts and culture indicators is generally widespread in community indicator projects, they are not yet universal practice nor are they widely understood. A beginning point for including arts and culture in more quality of life or sustainability projects is thus to integrate cultural considerations into, or build onto, the prevailing frameworks in place.” (p58) UNESCO OBSERVATORY, FACULTY OF ARCHITECTURE, BUILDING AND PLANNING, THE UNIVERSITY OF MELBOURNE REFEREED E-JOURNAL. Duxbury, Nancy (<http://www.abp.unimelb.edu.au/unesco/ejournal/pdf/nancy-duxbury.pdf> )

<sup>128</sup> Pude anteriormente publicar um artigo que serviu de base ao desenvolvimento e sistematização desta PRÁTICA e da sua correspondente (trans)VERSÃO.

Com a **m.a.r.e.s.** venho procurando criar mecanismos para uma reformulação «guerraz» das interrelações entre vínculos binários enraizados e tomados como mais sólidos nos nossos modos de fazer e pensar (como já referi, o corpo e a mente, o eu e o outro, o público e o privado, o feminino e o masculino, o norte e o sul, o pobre e o rico, o subordinante e o subordinado, as ciências/saberes e a arte, o amor e o ódio, a guerra e a paz).

Promover uma qualquer prática (económica, social, cultural e artística) «guerraz» é refundá-la na contracção (guerra/paz), na incompletude, na impossibilidade, na diferença, na contingência e na confrontação como incentivo à convivência, à articulação, à tradução<sup>129</sup> (se ela for possível e conseguida) e inevitavelmente à negociação<sup>130</sup>. A emancipação<sup>131</sup> criativa que a **m.a.r.e.s.** procura sustentar, como alternativa à precariedade humana e ao desrespeito e descrédito epistemológico, resgata o desalinho, o desacerto e o contraditório como expectativas plurais de produzir sentido sobre a (dignidade da) Vida.

**m.a.r.e.s.** foi concebida enquanto uma constelação de acções multidisciplinares, com ênfase na dimensão ontológica/performativa de cada

---

<sup>129</sup> O trabalho de tradução para Boaventura de Sousa Santos “visa esclarecer o que une e o que separa os diferentes movimentos e as diferentes práticas, de modo a determinar as possibilidades e os limites da articulação ou agregação entre eles. Dado que não há uma prática social ou um sujeito colectivo privilegiado em abstracto para conferir sentido e direcção à história, o trabalho de tradução é decisivo para definir, em concreto, em cada momento e contexto histórico, quais as constelações de práticas com maior potencial contra-hegemónico” (2006: 118).

<sup>130</sup> Negociação assume a dimensão de troca.

<sup>131</sup> Emancipação entendo-a no sentido de auto-determinação.

área-contribuição, para vários e díspares intervenientes. Esta iniciativa tem por base oficinas de Investigação-Criação (preparatórias e não prescritivas) orientadas para uma atitude de troca, desejavelmente emancipatória, de experiências humanas entre outras interfaces dos respectivos participantes individuais e/ou colectivos sociais envolvidos. Trabalhou-se, na sua primeira edição, de 9 a 19 de Janeiro de 2007, com participantes de diversas áreas como, por exemplo, o teatro, a música, a arquitectura, a etnografia, etc.

Esta primeira vivência contou com a participação de vários agentes culturais da província de Benguela-Angola num empreendimento de parceria e cumplicidade. Na altura em que concebi este evento-encontro fui movida pelo desejo de dar início à identificação dos colectivos/agentes artísticos. A criação de um acervo/registo documental (fotovideográfico) das acções performativas (de ênfase teatral entre outras), que estavam a acontecer em Benguela-Angola, surgiu-me como urgente e necessária para criar memória e comunicar acontecimentos-fenómenos já de si efémeros. Tentei, pois, projectar a **m.a.r.e.s.** enquanto actividade constelar articulada com as várias iniciativas que já decorriam na actualidade da cidade. Contactei facilitadores e informadores privilegiados da cena sociocultural e procurando encontrei parceiros outros que, num futuro próximo, dela pudessem vir a querer participar.

Passados seis anos da primeira edição (2007-2012), para além de ter dado início à identificação dos agentes existentes/emergentes,

individuais/colectivos, artísticos/outros motivados para a troca, o objectivo continua a ser o de criar/organizar memória, pelos vários registos (audiovisual ou de outro tipo), de testemunhos e de acções realizadas no âmbito das actividades de cada agente (singular e/ou colectivo) e de criar um espólio, em formatos adequados a estas actividades, que sirva de material, tanto de utilização (mediante regulamentação apropriada) como de eventual divulgação-exposição, evitando uma eventual subalternização, porque produzidos como inexistentes.

Outro dos objectivos é o de dar continuidade a futuras edições anuais das acções de dádiva (em formato de vivência de troca), sempre neste predicado de pedagogia emancipatória de experiências e procedimentos, que possam vir a contribuir para uma prática real, ainda que discreta e modesta, porém edificadora de futuras cidadanias estético-expressivas. Qualquer pessoa é elegível a ser agente<sup>132</sup> da **m.a.r.e.s.** considerando o próprio agente interessado que tenha algo para trocar e partilhando dos princípios basilares – comuns a todos, portanto negociados em processo - de escuta-respeito, de co-habitação, de co-responsabilização e co-optação. As idades pretendem-se variadas e as contribuições não se desejam ser orientadas a priori para os campos artísticos.

O meu interesse pessoal ao conceber este dispositivo é o de conseguir criar, até finais de 2012, uma plataforma alternativa de organização horizontal movida por processos colaborativos de temáticas e agentes que promova,

---

<sup>132</sup> A questão da participação (quem participa e como) e de quem define os termos da participação é sempre problemática.

desenvolva e rentabilize a criação artística, colocando os diversos agentes locais (activos/passivos/locais/globais) em articulação nos terrenos-percursos. Conceber um trabalho-obra na forma de um produto de troca (espectáculo/filme/publicação/conferência/outro) será a materialização ulterior dos vários objectivos.

Os agentes que participaram, em 2007 em Benguela-Angola, na primeira vivência de troca da **m.a.r.e.s.** foram os seguintes: Berta Teixeira, Gonçalo Antunes de Azevedo, TPA-Centro de Produção de Benguela através de Maganize Nacional Ventos & Sopros, Unta, Delegação da Cultura, Museu Regional de Etnografia do Lobito, Colectivo de Artes O'mbaka Teatro, Grupo Twayovoka, Mwenho, Os Impecáveis do Horizonte e os Vakolela.





Na sua segunda edição, realizada entre 21 a 31 de Janeiro de 2008, juntam-se ao evento os seguintes colectivos: Bismas das Acácias, Damba Maria, Esplendor Magnético, Twatunga, Ondaka Yombembwa e Revelação.

A terceira edição, que decorreu de 16 de Janeiro a 2 de Fevereiro de 2009, em Benguela, com extensões à Catumbela, Lobito e Cubal (Angola) contabilizou cerca de 30 agentes participantes, numa média global de 100 pessoas por sessão. Para além dos intervenientes já referidos participaram na terceira edição, Twayaka, Twakalye, Tweya, Luzes d'Artes, Scouts Teatro, Cia d'Artes Ekumbi, Amigos Teatro, C Family, Barrosinos, Mensageiro de Arte, Mwenho Wetu, Twakula, Colectivo Esperança, Magiarte, Nova Geração, entre outros colectivos do Cubal. Na extensão da **m.a.r.e.s** ao Cubal estabeleceu-se ainda uma parceria com a Brigada Jovem de Literatura e a Missão Católica.

Esta iniciativa foi patrocinada pelas empresas Rede África, Desenvolve, Cetenco, Grupo Olympic, Tentações, Fonseca & Irmão, Grupo Areias, Benguela Construções, Rosa Flor, Xadu, Aires Roque, bem como apoiada pelos Caminhos de Ferro de Benguela, Departamento Provincial de Cultura, Administração Municipal do Cubal, TPA, Rádio Benguela e Rádio Cubal. Os apoios foram solicitados em espécie e serviços, tendo o financiamento em moeda sido exclusivamente realizado pela empresa Rede África LDA. Na verdade existe uma tentativa de operar sem dinheiro, para se testarem e praticarem modalidades de troca. A não existência de fundos monetários

próprios nunca invalidou a realização da mesma o que sobrevalorizou a negociação.

As propostas e soluções de actividade são renegociadas a cada certame, cada ano, mediante a realização de um encontro prévio com os antigos parceiros e novos outros que queiram participar. São garimpadas as (des)vontades e em função deste exercício de sensibilidade tentamos materializar temas e matérias para o certame do ano decorrente. Os (des)empenhos raramente se apresentam os mesmos, nomeadamente, coincidindo nos mesmos sujeitos.

As restantes edições da **m.a.r.e.s.** realizaram-se, à semelhança das anteriores, em Janeiro - mês que corresponde a parte do período em que me encontro em Angola, bem como ao final do período de férias escolares no país. A adesão às sucessivas edições foi variando de certame para certame – tendo tido uma adesão considerável na quinta edição - o que me leva a acreditar que da conceptualização à materialização do projecto houve todo um processo de articulação e de negociação que passou pela continuada clarificação dos seus pressupostos e reajuste concumitante a algumas das expectativas dos seus parceiros.

Nestes moldes, trata-se de uma plataforma de parceria que vem sendo constituída em constelações de troca, em que a possibilidade de desenvolvimento de uma atitude de «SABEReseARTES como Investigação» passa, não só por um projecto artístico-profissional, mas, sobretudo, por uma

acção de cidadania cognitiva que se pretende cosmopolita e vigorosa - porque epistemologicamente diversificada - resgatando a dimensão ontológica dos diferentes **saberes** e **artes** convocados. Passa, porquanto, por projectos de vidas – a avaliar pelos domínios e modalidades que estes colectivos, empresas, e entidades entre outros colaboradores singulares desenvolvem as suas actividades.

A vivência de troca **m.a.r.e.s.** tem decorrido em espaços públicos e de porta aberta - a perspectiva de angariar públicos espontâneos<sup>133</sup> é essencial à referida dimensão informal do evento. A organização interna de cada sessão é da exclusiva responsabilidade do respectivo agente. O número total de participantes perfaz o total de sessões da vivência. A coordenação executiva entre os agentes, nas sucessivas edições da vivência, vem sendo proposta pela minha direcção e deliberada entre os agentes intervenientes. A direcção geral (executiva e artística) da **m.a.r.e.s.** está a meu cargo, porém, processa-se em dinâmicas colaborativas mudando de responsáveis colaboradores a cada certame.

Valorizar a Lusofonia, desenvolvida pela transdisciplinaridade, numa acção cultural de forte índole experimental e (*in*)formação entre Portugal e Angola articulando, assim, projectos de criação artística contemporânea entre estes (e/ou mais) agentes foi a motivação de base ao realizar a primeira **m.a.r.e.s.** em 2007. Haverá alguma característica cosmopolita na cultura portuguesa que possa reforçar e sustentar qualquer intenção-iniciativa de integração

---

<sup>133</sup> Exemplos: crianças, transeuntes, curiosos, 'Kinglas' (cambistas).

européia, de aliança atlântica (norte/sul) e de rede global sem propósitos imperialistas.

Hoje decorridos seis certames, a perspectiva de se realizar uma extensão da **m.a.r.e.s.** em Portugal e no Brasil, de 2012 em diante reconfigurando, sem atavismos, o triângulo histórico Portugal/Angola/Brasil apresenta-se-me como uma mais valia irrefutável para os três países, seja ao nível pedagógico e formacional, seja ao nível criativo.

O incitamento ao colectivo pelo resgate dos múltiplos «eus» emancipatórios e por fim, a língua portuguesa e sua eventual porosidade como mecanismo de promoção e consolidação das várias democracias e diplomacias (políticas, sociais, culturais e artísticas) continuam a ser argumentos incomensuráveis para dar continuidade à realização do evento. O eixo de confluência e de exploração será a língua e cultura portuguesas convocando a sua diferença e desacerto com as respectivas culturas parceiras<sup>134</sup>.

Programar este intento fazendo dele participar outros parceiros institucionais capazes de sustentar, logística e financeiramente, algumas acções vitais à **m.a.r.e.s.** tornou-se imperativo pelo que apresento os seguintes argumentos nos processos de negociação:

- Procurar/Identificar os agentes socioculturais *in loco* dos contextos sócio-geográficos em que acontece.

---

<sup>134</sup> Por cultura entendo todo tipo de significados partilhados e negociados no sentido de Howard Becker.

- Articular a acção destes mesmos agentes (local, nacional e internacionalmente).
- Criar ambiente propício à troca (directa/indirecta; imediata/adiada) e à dádiva/roubo de variadas experiências e interfaces disciplinares, temáticas, profissionais e humanas.
- Valorizar as plataformas informais e horizontais de organização das redes de sociabilidade.
- Resgatar o princípio da comunidade e a excelência da co-responsabilização na regulação social.
- Dignificar a experiência humana e o respeito pela natureza no seu potencial artístico de emancipação social.
- Fomentar/Consolidar a Lusofonia pela transdisciplinaridade numa acção transcultural de forte índole experimental concebendo/articulando projectos de criação artística contemporânea.
- Desenvolver dinâmicas de formação inclusiva e de pedagogia criativa em países de língua oficial portuguesa e/ou noutros onde exista uma comunidade relevante de falantes de «português(es)».
- Explorar a convenção matricial da língua portuguesa convocando a sua diferença e desacerto nas diversas culturas falantes.
- Promover uma cidadania vigorosamente cosmopolita e esteticamente expressiva que vá além dos modelos eurocêntricos.
- Produzir como existente a acção dos agentes/parceiros através da criação de registos de vária natureza e suportes.
- Criar unidades de troca passíveis de transacção por outros produtos que viabilizem e consolidem uma sustentabilidade da vivência.

- Estimular o saber-bem-estar não erradicando o contraditório da comunicação e a contingência da acção interferente.
- Encetar um processo pró-activo de criação e manifestação de participação cívica/pública em sociedade.
- Testar formas alternativas de institucionalização.

Com esta argumentação, o objectivo é dar continuidade e consolidar a iniciativa desenvolvida nos últimos seis certames. Estando receptivos a qualquer tipo de parceria e apoio, as dimensões previstas podem ser:

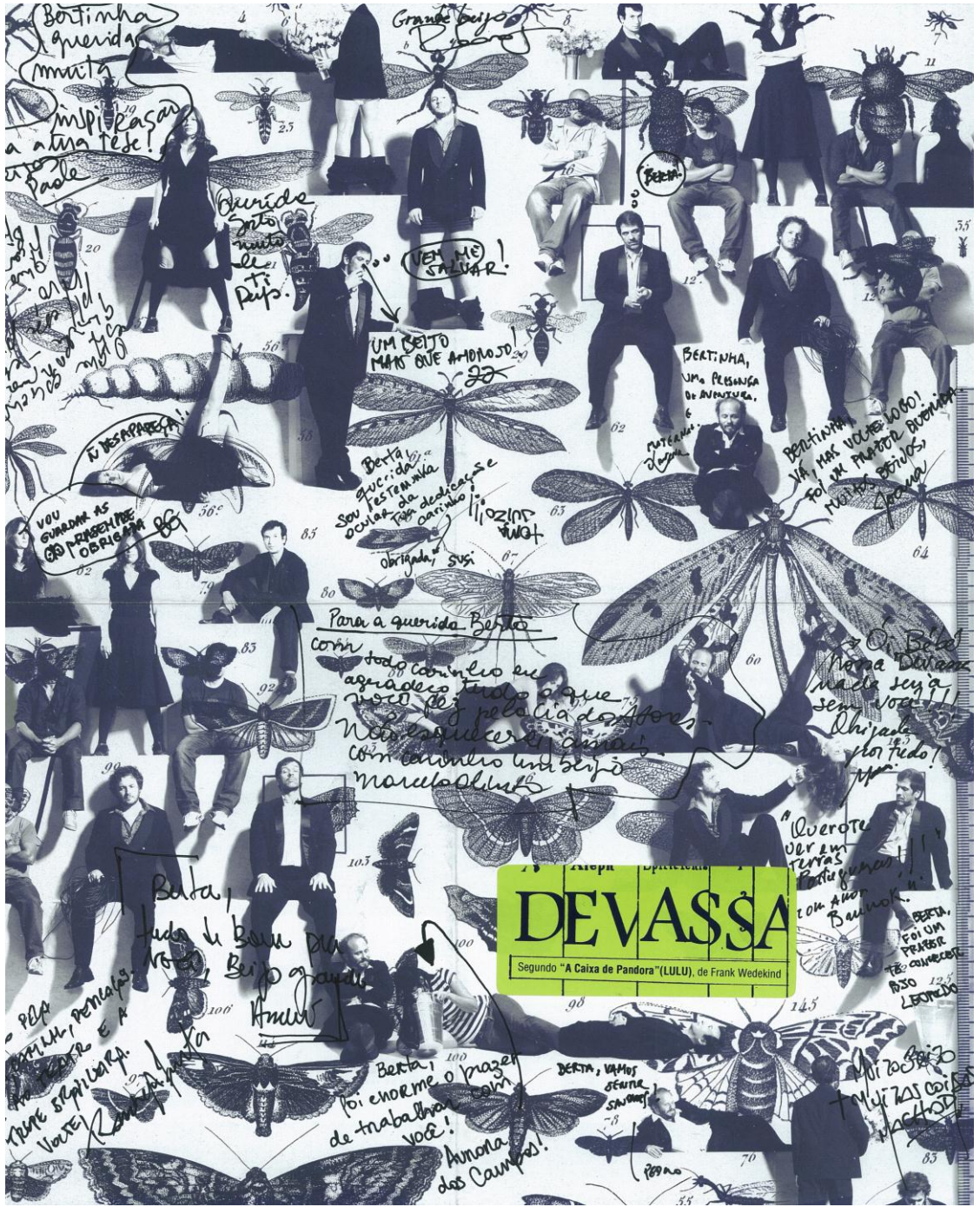
- Projectação e materialização de infra-estruturas para o desenvolvimento dos trabalhos/objectivos: dispositivos móveis de actuação, meios de locomoção, espaço de trabalho (administrativo/formação/criativo) fixo, espaço de armazenamento de material;
- Aquisição de material essencial à prossecução das actividades, nomeadamente à criação de registo e memória das actividades e seu tratamento final (câmara de vídeo, computador, programa de edição vídeo e fotografia, projector vídeo, consumíveis vídeo/fotografia/digital);
- Criação de condições logísticas propícias à troca/formação continuada e/ou especializada dos parceiros (viagens, alimentação e alojamento, propina e inscrição);
- Produção de objectos que materializem as acções troca/formação (co-produção, fornecimento de materiais e/ou serviços, divulgação);
- Interlocação e legitimação do projecto com outros parceiros com vista à criação de redes de troca futura.



## **Nona PRÁTICA - O «Nossos» (im)Possível**







Bertinha querida muito  
muito  
a outra tebe!

Grande beijo

Querida  
muito  
muito  
Te Peço.

VEN ME  
SALVAR!

UM BEIJO  
MAIS QUE ANIMADO

BERTINHA,  
UMA PESANCA  
DE ANIMADA.

BERTINHA,  
VA, MAS VOLTA logo!  
FOI UM PRATOR BERTINHA  
MUITO BEIJO

VOU  
GUARDAR AS  
SÓ MEMÓRIAS  
OBRIGADA

Berta  
querida  
Seu  
oculos  
da  
dedicacao e  
carinho

Para a querida Berta

com  
todo carinho e  
agradeco tudo o que  
fiz pela vida de todos  
Nada esquecer de nada  
com carinho um beijo  
maravilhoso

Oh Berta  
Nada de mais  
mas se a  
sem voce!

Quero  
ver em  
terras  
Berta querida

**DEVASSA**  
Segundo "A Caixa de Pandora" (LULU), de Frank Wedekind

Berta,  
tudo de bem da  
Beijo grande  
Amor

Berta,  
foi enorme o prazer  
de trabalhar com  
você!  
Amora  
das Campos!

BERTA, VAMOS  
SERMOS  
SANTOS

Muito  
muito  
muito



## Talvez Devassa

A Cia. dos Atores foi formada em 1987, 88 (?!), no Rio de Janeiro, pelos actores Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro “em torno do diretor e também actor Enrique Diaz, com o objetivo de suprir uma necessidade de estudar e experimentar novas possibilidades da cena teatral”<sup>135</sup>.

Podemos falar de constelações e tempos contínuos no que diz respeito à formação desta Cia.? Existem datas que oficializam este entrançado de vidas? Enrique Diaz esclarece como aparece a Cia. no seu texto inaugural do livro que celebrou os 18 anos de existência da mesma: “E então, pensamos, talvez sejamos uma companhia de teatro. Ou talvez desejemos ser uma companhia de teatro. Ou talvez devamos nos perguntar se, sendo já, aparentemente, uma companhia de teatro, desejamos de fato sê-lo. E demos um nome: Cia. dos Atores – por falta de outro nome, por ser o óbvio, porque até então era o único indício que podia caracterizar realmente aquele agrupamento de pessoas. Estar na companhia dos actores é o que fazemos, o que temos feito. Sempre digo que quando começamos, já éramos, já estávamos sendo. E quando paramos para olhar, de quando em quando, percebemos com surpresa que, *malgré tout*, continuamos sendo. A Cia. viveu o tempo todo pela possibilidade de fazer de novo algo que tinha nos dado prazer, que nos estimulava pelas diferenças, pela criatividade, pela possibilidade de nos colocarmos em jogo. Não houve, na maior parte do tempo, um espírito programático, anterior mesmo à coisa. O espírito

---

<sup>135</sup> Apresentação no site da Cia dos Atores em <http://www.ciadosatores.com.br/sobre/>.

organizador, planejador, administrador veio se convidando e participando pela própria história das realizações deste grupo de artistas. E então, numa trajetória colada à vida de todos nós, foi aparecendo que somos produtores, que queremos viabilizar nosso trabalho que queremos ter condições, e que o merecemos, de poder dar ao trabalho criador a conotação nobre que nunca deveria ter perdido. Que somos veículos da arte, não possuidores, mas veículos da necessidade do homem de se olhar, de contar e ouvir histórias, de correr o risco, de gargalhar de si mesmo, de passar o tempo, de se perguntar, de arriscar respostas, efêmeras como o teatro, para estas perguntas. Foi aparecendo que queremos criar mais espetáculos, mostrar estes espetáculos, comunicar, ouvir, aprimorar as habilidades, fazer jus ao que escolhemos como vida; sofisticar, como arte, a produção, a criação, o ofício do teatro” (Diaz, 2006: 23).

Os co-fundadores foram mantidos como os únicos integrantes e “desde então e a partir de 2004 com uma sede de trabalho localizada na Lapa (Rio de Janeiro-Brasil), este caminho de pesquisa e de renovação permanente de linguagem artística se fez possível e frutificante; mais de uma dezena de espetáculos montados”<sup>136</sup>, diversas nomeações a prêmios e prêmios

---

<sup>136</sup> Marat/Sade (Direção: Enrique Diaz, 1988); Rua Cordellier-Tempo e Morte de Jean-Paul Marat (Enrique Diaz, 1989); A Bao A Qu – Um Lance de Dados (Enrique Diaz, 1990); A Morta (Enrique Diaz, 1992); Só Eles Sabem (Enrique Diaz, 1993); Campanha Contra a Fome (Enrique Diaz, 1993); Projeto Arte/Cidade (Cidade sem Janelas) (Enrique Diaz, 1994); As Cidades Invisíveis (Enrique Diaz, 1994); A Bábá (César Augusto, 1994); Melodrama (Enrique Diaz, 1995); João e o Pé de Feijão (Marcelo Valle, 1996); Tristão e Isolda (Enrique Diaz e César Augusto, 1996); O Enfermeiro/Coração Denunciador (César Augusto, 1997); Branca como a Neve (Marcelo Valle e Marcelo Serrado, 1997); Cobaias de Satã (Enrique Diaz, 1998); Melodrama de Bolso (Enrique Diaz, 1999); O Rei da Vela (Enrique Diaz, 2000); Meu Destino é Pecar (Gilberto Gawronski, 2002); Ensaio.Hamlet (Enrique Diaz, 2004); Notícias Cariocas (Enrique Diaz e Ivan Sugahara, 2004).

atribuídos, “uma carreira nacional e internacional reconhecida pela imprensa especializada do Brasil, Estados Unidos e Europa”. A possibilidade dos seus integrantes co-fundadores realizarem trabalhos fora da Cia. ou, no sentido inverso, de receberem artistas de outras proveniências é uma característica da Cia. dos Atores. Este acolhimento tanto pode ser apenas de apresentação de outros trabalhos autónomos e/ou disponibilização das infraestruturas da sede, como de articulação com os trabalhos internos à Cia. em regime de colaboração: “O grupo se afirmou como um dos mais importantes e originais do teatro brasileiro graças” sobretudo a um forte ‘processo colaborativo’, expressão, utilizada pelos próprios actores co-fundadores, para denominar uma prática, segundo a qual, todos intervenientes influem e interferem no processo e “resultado dos trabalhos, trazendo contribuições, dividindo-se em subgrupos de pesquisa, trocando e acrescentando idéias até que, a partir de um certo momento, o diretor passe a fazer um trabalho de edição e organização do material”<sup>137</sup> conseguido.

Uma marca, bem reclamada pela Cia. dos Atores, “é a antropofagia ampla, geral e irrestrita” em que “tudo pode ser apropriado e reciclado para um espetáculo”, sem recorrer a “contextualizações históricas acerca de cada elemento utilizado”. Outra marca estética da Cia dos Atores “é a combinação de vários fluxos narrativos numa só peça. Esta é uma característica de todos os trabalhos, assim como é a sua metalinguagem: o processo de construção

---

A denominação que é dada pela ficha técnica destes espectáculos vai desde a ‘Direção’ a ‘Concepção e Direção’, ‘Direção e Adaptação’ ou ‘Direção Geral’. A menção aos colaboradores de várias áreas é uma referência incontornável, bem como outro tipo de direcções, a saber de ‘movimento’, ‘musical’, etc.

<sup>137</sup> (<http://www.ciadosatores.com.br/sobre/>)

do espetáculo faz parte do próprio espetáculo; a arte, em especial o teatro”, é para os seus co-fundadores “o instrumento dos personagens”<sup>138</sup> numa tentativa de se relacionarem com o mundo.

Nesta apropriação e reciclagem de ‘tudo’ para um espectáculo, deparamo-nos com inusitadas e atrevidas reinvenções. Porém, nem ‘tudo’ vale e o critério do que ‘vale’ é trabalhar o quase ‘nada’ muito fértil. A cena constrói-se abrangente e libertadora pelos seus “atores inventivos que se tornam dramaturgos e encenadores. Esta é uma tendência comum a vários grupos brasileiros contemporâneos, mas em nenhum deles expressou-se melhor do que na Cia. dos Atores”<sup>139</sup>.

‘Actores-Autores’, ‘actores-criadores’, enfim, os oito amigos, membros co-fundadores operam e crescem pela mútua companhia. O teatro que fazem na sua Cia. é, sem sombra, de dúvida um teatro dos afectos e das emoções, já que, cada um por si continua a sua trajectória noutros registos e contextos. Porém, segundo Diaz a manutenção e “a sobrevivência da Cia. dos Atores dependia, depois de uma década, de renovação de expectativas e de formas de operação, e de um constante olhar para as relações estabelecidas. A partir de um determinado momento, começamos a perceber que no projeto de um grupo de atores dirigidos por um diretor já estaria vigorando a idéia de um grupo de artistas criadores, dentre os quais um diretor artístico, que pode e deve ser um polo de produção, criação e discussão da arte teatral. Nesta

---

<sup>138</sup> (<http://www.ciadosatores.com.br/sobre/>)

<sup>139</sup> ([http://malu-andrade.zip.net/arch2009-03-22\\_2009-03-28.html](http://malu-andrade.zip.net/arch2009-03-22_2009-03-28.html))

mudança de olhar aparentemente sutil, cria-se um novo estatuto de relações, mais amplo, complexo e produtivo. Estabelece-se um novo campo para o desenvolvimento das potencialidades individuais, ao mesmo tempo em que não se lasseia o contorno do coletivo. Pelo contrário, é esse espaço conquistado por anos de convivência que vai servir como parâmetro para uma nova situação, em que, se não deixamos de ser atores, passamos a assumir e exercitar nosso papel de agentes do processo de tirar do que há as questões e os formatos para o trabalho artístico” (2006: 32, 33).

Para a estudiosa e investigadora Sílvia Fernandes, a Cia. dos Atores situa-se na confluência de duas vertentes inaugurando um novo paradigma: “a do ator-criador, o artista múltiplo capaz de revolucionar o trabalho teatral conduzindo um processo hoje chamado de colaborativo” aliada a uma concepção de um encenador cuja “interferência decisiva de seu olhar na seleção dos elementos trabalhados em conjunto e no desenho final da escitura cénica não diminui a força colaborativa do processo” (2006: 41, 42).

Já não estamos ao nível de procedimentos da criação colectiva dos anos 70 (1970), mas de uma autoria colectiva “garantida pela delimitação de funções claras” a qual implica uma “autoria individual que aparece, por exemplo, na composição original de cada ator, reconhecido por uma marca própria, sem que por isso deixe de funcionar como um dos enunciadores do coletivo”. Trata-se de um “convívio das escrituras de um encenador-ator e de atores-criadores que, numa longa trajetória de colaboração artística, acabam definindo uma linguagem reconhecível por sua qualidade híbrida, prismática,



(...) combinatória (...) que alia encenação e *performance*, e justapõe processos de composição autorais e dissonantes” (2006: 42,43). Uma tal “refração da escritura cênica” pode combinar “visuabilidade elaborada, edições de luz, inserções musicais, multimídia e, especialmente, a fisicalidade dos atores, numa tessitura conjunta de corpos, sons e imagens em que cada enunciador do discurso cênico tem um peso de ‘carne teatral concreta’ no espaço da representação” (2006: 43).

Um traço comum nos trabalhos da Cia. dos Atores é o resgate do próprio processo criativo enquanto realidade teatral, seja na figura do encenador, ou do criador enquanto “um maestro de movimentos” que se “apoia no ritmo para montar e desmontar situações. (...) esse encenador-artista-poeta é um compositor de ações e imagens concretas, e desenha, com os corpos dos atores e o deslocamento dos objetos, fios de ação que recortam o espaço em todas as dimensões, como se operassem uma teatralidade multiforme, que segue as leis da proporção, da densidade, da sincronicidade e do ritmo. O resultado é um espaço gestual e coreográfico desenhado pela ação concreta e rítmica dos atores, dos objetos e da luz, que não define uma narrativa consequente e funciona como uma espécie de instalação cênica, uma ‘massa pulsante e física’ formada de tessituras de expressão e indicação de trajetórias que cabe ao espectador completar” (2006: 49). O espectador, por seu turno, é reconhecido como parceiro, como outro interferente, como outro participante “do que se apresenta no palco, alguém que necessariamente precisa dialogar com o projeto para produzir hipóteses de leitura e poder fru-

lo mais intensamente” (2006: 49), mesmo que não seja directamente interpelado como foi característico de algumas práticas nos anos 70.

Fruto de uma colaboração com a Cia. dos Atores, Fábio Cordeiro, afirma que a identidade artística deste colectivo “esteve sempre associada ao *modo* pelo qual a equipe construiu a cena”. A constante procura de processos de criação cujos procedimentos derivavam dos universos temáticos ou ficcionais recusam a projecção de um método uniforme ou de um programa de actividades pré-definido: “Esta procura por um *processo*, na verdade, ocorreu progressivamente, a partir de um olhar colectivo para si mesmo. Na medida em que foi realizando seus espetáculos, o grupo foi alternando procedimentos e organizando-se; como coletivo de criação, como agrupamento humano e, também, como companhia de teatro. A *cara* da Cia. foi sendo traçada na sucessão de seus processos criativos” (2006: 126).

No meu entender o *corpo* da Cia. dos Atores cresceu justamente pelo acúmulo e/ou alternância de funções-competências (no caso de existirem várias no mesmo sujeito) e pela sua dimensão autoral e de interlocução-articulação que decorre durante todo o processo criativo e no desenho final do trabalho. Cordeiro, confirma que o “sentido da assinatura, no caso da Cia. dos Atores, também aparece como resultado de um diálogo. Ou seja, através da colaboração, da troca de informações e experiências, que o ‘tempo de confecção do espetáculo’ desenvolve. Cada setor responde por sua assinatura, e cada um recebe e oferece contribuições para os demais” (2006: 126).

Se por um lado, a autoria e especificidade da Cia. dos Atores decorrem deste diálogo interno constante, por outro, e como extensão desse universo interno existe uma preocupação de conversar com as tradições e contemporaneidades da linguagem cênica, com determinadas conjunturas e estruturas culturais, enfim com práticas e concepções da individualidade/sociedade: “é possível notar uma certa intenção de conciliar uma atitude frente ao mercado teatral, como inserção de um produto cultural vendável, e o esforço de atribuir aos seus trabalhos um estatuto de teatro-arte. Em certo sentido, as experimentações desenvolvidas na cena também se colocam como criação de um produto diferenciado particular, e até mesmo com alguma sofisticação, tanto no apuro estético como no acabamento da produção” (2006: 127).

A ‘procura’ a que anteriormente aludi convoca uma dimensão de investigação que, segundo Cordeiro, acontece “em torno do próprio gênero espetacular (*performance*, teatralização de obras literárias), das possibilidades expressivas do corpo do ator (na utilização de recursos da mímica, via Decroux), do próprio conceito de encenação (na utilização de recursos multimídia) e das possibilidades de criação dramaturgica (com a presença de um dramaturgo durante o processo de criação, gerando texto inédito)” (2006: 128).

Os processos de cada trabalho dependem dos métodos de criação como da organização dos interesses sobre determinada linguagem cênica, tendo a sua identidade sido criada “através do *movimento* de construção de cada

espetáculo” o que fez desenvolver todo um “repertório de referências” da própria Cia.. A experimentação de temas e materiais é feita pela improvisação com os actores, sempre a partir da e na cena: “cena, no caso da Cia. dos Atores, implica noções de processo, pesquisa e reelaboração, mas sobretudo em procedimentos que articulam os *sistemas cénicos*, como instância privilegiada” (2006: 133).

Texto e cena sofrem contracções, diluem-se, e os demais colaboradores vão sendo convocados em diversos momentos e fases dos processos de criação. Uma suposta estrutura vertical de decisão, de autoria e organizacional não sustenta este tipo de trabalho já que a colaboração das diferentes áreas convocadas, os seus sujeitos de enunciação-contribuição criam espaços vazios impossíveis de preencher. Tais espaços funcionam como respiradores de um “coletivo de enunciação” (2006: 135) que reconfiguram um dispositivo híbrido de produção, que sendo, de facto um grupo que também funciona como uma companhia, é mais próximo de uma constelação de colaborações. A construção dos trabalhos é polissémica em diferentes escalas e planos de enunciação-autoria. Autonomia e articulação são gramaticais à elaboração do seu discurso cénico e o ensaio é espaço-tempo de oficina de experimentação, de reorganização da fragmentação da experiência, das propostas, leituras e delírios... os supostos delírios não são mais do que aporias, estados de suspensão em que a pergunta não se cala e a resposta encontra-se na indagação estética, ou seja, “no espaço e no tempo, através do corpo, da voz, do jogo, utilizando figurinos, música, iluminação, maquiagem” (2006: 136), etc..

Fábio Cordeiro confirma ainda outras vozes e entendimentos sobre a Cia. dos Atores: “A presença de um dramaturgo atuante no processo de concepção, de um encenador funcionando como articulador e desencadeador de experimentações *performáticas* com atores, em diálogo constante, como fundamento do processo de criação do espetáculo, coloca a Cia. dos Atores em outro lugar na história do teatro brasileiro. Inserida no horizonte da cena contemporânea que, a meu ver, ainda sofre os efeitos da tradição moderna, a Cia. dos Atores seria um caso de reelaboração de determinados procedimentos teatrais: como herança (e talvez sub-versão) do teatro épico de Brecht, como reformulação das funções teatrais fixadas pelo projeto moderno brasileiro, como atualização da criação coletiva, transmutando-a para a noção de colaboração, ou *processo colaborativo*” (2006: 136).

É no âmbito da celebração dos 20 anos (em Novembro de 2008) de convivência e de maturidade<sup>140</sup> da Cia. Dos Atores que surge um novo projecto: AUTO-PEÇAS. Em Abril de 2008 assisto, no Centro Cultural de Belém (Lisboa-Portugal), aos espectáculos ‘Hensaio.Hamlet’ e ‘A Gaiyota’. Tratava-se, em bom rigor, de um ciclo dedicado ao encenador Enrique diaz, porém, acabei por descobrir – perdão, encontrar! – essa tal companhia de actores e de actrizes deveras específica. O meu trabalho de investigação (‘com’ a sociologia) pelos processos criativos e sobre a figura do encenador (enquanto eixo de criação) já decorria. Aliás, a pergunta matricial era: quem

---

<sup>140</sup> Na celebração dos 18 anos da Cia. dos Atores a mesma edita em colaboração com estudiosos entre outros testemunhos o livro que me serve de base a esta apresentação ‘na companhia dos actores – ensaios sobre os 18 anos da cia dos actores’.

cria em teatro? A criação artística é uma função confinada à função do encenador? Afinal o que vem a ser a criação teatral?

Pois bem, sem conhecer os conteúdos e propostas da Cia. dos Atores fiz-me à sala. Recordo-me de ter sido assaltada, enquanto assistia, por um desejo indómito de participar da cena, da dramaturgia, enfim, do que me era oferecido. Eu queria, finalmente, fazer parte<sup>141</sup>... Eu queria 'ser' naquela companhia! Acredito que melhor do que a sensação de fazer teatro é o sentimento de o querer fazer com pessoas que nos desafiam alimentando. Eu ali era público. Toda eu era frenesim. É notável quando os actores inspiram essa vontade num público, em geral, e de actores, em particular. E assim foi. O público do CCB estalava palmas como se cada uma fosse mais um passo para (com)participar da cena. Ao sair da sala, reconheci nos meus colegas, pessoas de teatro, que ali estavam como público, uma translúcida e húmida película de esperança nos olhos que eu já sabia dos meus. Pensei: muitos quereriam fazer parte... Pensei ainda: afinal tenho interlocutores, e se não falamos a mesma linguagem, pelo menos há quem queira conversar... foi a cena e os seus corpos que me ensinaram... e em segredo saltei muros e transpus paredes.

Contactos. Abordagens. Respostas. Ainda em Portugal e na troca de emails, Kike<sup>142</sup> surpreendia-me por um 'fica atenta no site, vamos começar um novo

---

<sup>141</sup> Lembro-me que a única vez que tive vontade de fazer parte de algum grupo (nomeadamente teatral) havia sido, tal como desta vez, a assistir à Renaissance Theatre Company de Kenneth Branagh ([http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance\\_Theatre\\_Company](http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_Theatre_Company)).

<sup>142</sup> Nome pelo qual Enrique Diaz é tratado pelos amigos, conhecidos e pessoas boas.

trabalho para celebrar os 20 anos da Cia', e mais tarde, por email, Zézé<sup>143</sup> afirmava a necessidade de uma assistente de encenação perguntando-me se poderia contar comigo. Rumei ao Rio de Janeiro, apostando e confiando nos (meus) medos – a emoção preponderante da altura era o medo. Medo de perder um amor pela 'lonjura'<sup>144</sup>, medo de não estar à altura dos parceiros, medo da auto-determinação e superação de mim própria, mas foi, sobretudo, o medo de perder esta oportunidade, de nunca mais poder trabalhar com eles, que me fez partir para nunca mais voltar para o mesmo lugar... partir para um pós-tudo!

Logística de alojamentos, sucessivas alterações de soluções de acolhimento (que foi exemplar!). Reúno-almoço com César Augusto e seguimos para o ensaio no Sesc Copacabana. Esperam-no um actor, um produtor e uma assistente de encenação. Não contavam com 'essa portuguesa alta, magra, vestida de branco, com o pescoço entrelaçado de missangas a três cores'<sup>145</sup>. Fiquei quieta, todavia disponível, até que me solicitassem opinião e atitude. Não demorou muito tempo para que tal acontecesse e depressa havia uma conversa teatral instalada. Só teatral? Pude compreender, desde então, que a Cia. dos Atores cria trabalhando (sobre) a existência própria e a alheia, sendo que não existe uma sem interferência da outra. Na Cia. dos Atores os projectos de vida são matriciais porque são eles que fornecem as tais

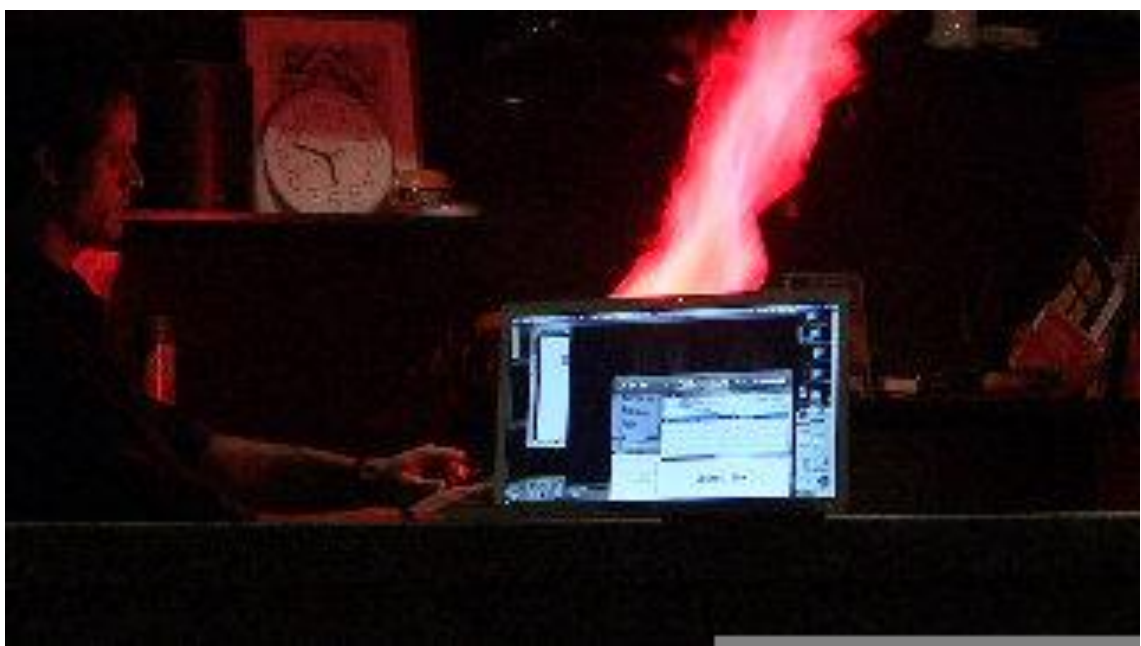
---

<sup>143</sup> Abreviação de César Augusto para outros tantos amigos, conhecidos e pessoas boas.

<sup>144</sup> "O médico perguntou: O que sentes? / E eu respondi: Sinto lonjuras, doutor. Sofro de distâncias" (Caio F. Abreu)

<sup>145</sup> Comentário de Zézé falando a alguém (talvez Marco Nanini) de como me conheceu.

questões e respostas efémeras, os entendimentos e os formatos transformando o 'que há' (Diaz; 2006: 33) em trabalho artístico, um 'pós-tudo'. A Cia. dos Atores é um estado, um modo, uma predisposição de vida, mais do que um dispositivo – ainda que tenha criado e venha mantendo, a pulso, uma estrutura logística e organizacional que permita aos seus co-fundadores (e colaboradores) desenvolver projectos.



Até ao momento, pude trabalhar com a Cia. dos Atores em AUTO-PEÇAS (2008)<sup>146</sup>, DEVASSA (2010)<sup>147</sup> e AUTO-PEÇAS 2: Peças de Encaixar (2011)<sup>148</sup>. Em AUTO-PEÇAS, a Cia. celebra, assumindo formalmente, uma

---

<sup>146</sup> Sobre este trabalho consultar <http://oglobo.globo.com/cultura/confira-programacao-completa-do-projeto-auto-pecas-3605302> e <http://www.atoresfofos.com.br/site/autopecas-um-breve-historico> .

<sup>147</sup> <http://teatrodissecado.blogspot.pt/2010/08/critica-devassa.html>

<sup>148</sup> Sobre este trabalho consultar <http://www.ciadosatores.com.br/projetos/autopecas-2-pecas-de-encaixe-2011/>.



identidade/maturidade autoral dos seus actores co-fundadores... É difícil marcar o início de um processo quando ele deriva de vontades, interesses e pequenos gestos...

DEVASSA (2010), o trabalho seguinte, agendado com mais de uma ano de antecedência, remetia para uma versão de Frank Wedekind inédita no Brasil. Nehle e Roberto Franke fizeram a tradução do alemão. A Cia. dos Atores havia realizado uma leitura segundo a versão de Jean-Luc Lagarce, em 2009, num ciclo de dramaturgia contemporânea no Centro Cultural Banco do Brasil. Em abono de alguma verdade, Marcelo Olinto, outro membro co-fundador da Cia. dos Atores, teve desde sempre uma predilecção pela obra de Wedekind e, de constelação em constelação, foi progredindo um novo projecto, nos 22 anos de existência da Cia., projecto esse que contaria com uma primeira direcção feminina externa à Cia..

Com o Projecto AUTO-PEÇAS (2008), Bel Garcia e Susana Ribeiro haviam já assumido o papel de encenadoras, fazendo boa justiça ao estatuto de actor-criador pelo qual a Cia. dos Atores prima. Nesse projecto, cujo nome traduz com excelência a dinâmica e concepção do mesmo, 8 membros co-fundadores desenvolveram 8 trabalhos de acordo com as suas prioridades e motivações. Enrique Diaz, director da Cia., não estranhamente apresenta um vídeo-instalação – um director teatral em incursão noutras autorias, ou simplesmente uma forma de contornar intermitências e internacionalizações?! Pouco importa. As constelações (daquele e) de qualquer presente dão-se no gerúndio, e Enrique Diaz reassumindo a sua função de Director, dá a

conhecer no Rio de Janeiro aquilo que havia ‘dirigindo’ acima-este do equador e para além do atlântico<sup>149</sup>. AUTO-PEÇAS, foi o mo(vi)mento dos demais membros assumirem e assinarem, no seio deste colectivo, uma autoria<sup>150</sup> de projecto e/ou de encenação que anteriormente vinha sendo cunhada e diluída nos seus processos colaborativos enquanto actores-criadores, regral geral, dirigidos por Enrique Diaz. Eu pude participar, enquanto Encenadora-Estagiária<sup>151</sup> no projecto total e fazer especificamente, Assistência de Direcção a César Augusto, em TALVEZ<sup>152</sup> – um dos 8 trabalhos de AUTO-PEÇAS.

Enquanto Encenadora-Estagiária, fui assistindo e (com)participando nos processos de criação dos demais co-fundadores, nomeadamente, de Bel Gracia (APROPRIAÇÕES) e de Marcelo Valle (VERMES). Porém, à medida que os trabalhos progrediam fui-me concentrando nas funções de Assistente de Direcção<sup>153</sup> em TALVEZ.

Com DEVASSA<sup>154</sup>, o novo trabalho em agenda para 2009, a Cia. depara-se com as vicissitudes inerentes aos procedimentos de angariação de fundos. A

---

<sup>149</sup> Sobre este trabalho consultar <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/perto-do-coracao-selvagem/> bem como <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0909200811.htm> .

<sup>150</sup> Sobre os espectáculos de AUTO-PEÇAS. <http://www.atoresfofos.com.br/site/autopecas-um-breve-historico>

<sup>151</sup> Consultar ficha técnica em <http://sobreteatro.wordpress.com/2009/08/04/talvez/> .

<sup>152</sup> Consultar vídeo de apresentação em <http://www.youtube.com/watch?v=8DNEdQvfr8Q> .

<sup>153</sup> Sobre Talvez no Festival Santiago a Mil no Chile consultar <http://www.santiagoamil.cl/?p=4200> .

<sup>154</sup> Link do espectáculo em <http://vimeo.com/45167942> .

manutenção da Cia. enquanto estrutura é uma questão vital para a boa prossecução dos seus ensejos de criação. Com os calendários adulterados e reunidas apenas algumas condições de base, a Cia. dos Atores decide avançar com o processo criativo de DEVASSA nos primeiros dias de Março de 2010. Economia (e rentabilização de esforços) vem sendo a palavra-chave das suas empreitadas. Onde não existe moeda, troca-se em bens e serviços, em (des)empenhos, mobilizações, em precaridade que desafia a sustentabilidade. A negociação pessoal e institucional torna-se nestes processos absolutamente decisiva. O trabalho e a idoneidade que a Cia. dos Atores oferece são garantia de público, de qualidade, de renovação e reinvenção aspiradamente crítica, de arriscado questionamento com, como diria Bel Garcia, 'muita cara de pau'. Faz-se o que se pode até onde der, mas a um dado momento a moeda tem de entrar e aí a Cia. reclama indignada os seus direitos. Umhas vezes tem resposta, outras não.



Nehle Frank, alemã radicada na Baía já se encontrava no Rio de Janeiro. Eu deixo São Paulo e chego passados 3 dias. Na sede da Cia. dos Atores, Bel Garcia e Nehle tomavam decisões sobre a escolha do restante elenco. Vislumbrava-se a necessidade de pelo menos 6 actores a avaliar pela multiplicidade de personagens no texto original de Wedekind. Enrique Diaz, Gustavo Gasparani, Marcelo Valle, Susana Ribeiro e Drica Moraes (‘no seu calvário’<sup>155</sup>) não trabalharam nesta criação, apesar da sua omnipresença ser irrefutável. Por isto, estávamos perante a necessidade de convidar outros colaboradores. A assistência de direcção estaria garantida por mim e por Vinícius Arneiro, também actor e director, cujos anteriores envolvimento e colaborações com a Cia. dos Atores nos proporcionaria esta função.

Uma semana de leituras com actores de perfil variado permitiu chegar a um elenco final: César Augusto, Marcelo Olinto, Bel Garcia, da casa, e Pedro Brício, Alexandre Akerman e Marina Vianna como convidados. A restante equipe de criação garantia a parceria recorrente e incontornável com Maneco Quindaré (luz), Rodrigo Marçal (sonoplastia) e, claro, Marcelo Olinto, já incluído no elenco, teria a concepção e desenho de figurino a seu cargo. Os demais foram sendo convidados e convocados em função dos objectivos pretendidos e pela sua disponibilidade.

A escolha do elenco, tendo sido fundamentada nos trabalhos prévios dos actores e das sucessivas leituras efectuadas, permitiu um rigoroso

---

<sup>155</sup> Expressão de Marcelo Olinto sobre a doença de Drica e como isso afectou a Cia.

entendimento do texto original. A atribuição de personagens nunca esteve pré-determinada e cresceu durante o processo criativo. Por outro lado, o compromisso com o Festival de Curitiba, para o qual havia sido agendada uma leitura encenada, veio fortalecer a incorporação de 80 páginas de letras, palavras, orações, pontuações e frases em várias línguas e registos teatrais. Num primeiro momento o que quase se apresentava como um atraso ao início do processo criativo, veio a seu tempo potenciar um domínio de conteúdos e formas que permitiram a reformulação do texto original resultando num 'roteiro' final co-criado entre todos os actores-autores.

Tanto a leitura no Festival em Curitiba como o *workshop* realizado no SESC Copacabana, com participantes alheios ao processo (que decorria a todo vapor), tinham um objectivo concreto: veicular um texto, na sua tradução do alemão, a um público geral. No caso do *workshop* privilegiou-se igualmente o procedimento *Viewpoints*<sup>156</sup>, que deixou de o ser já que a Cia. dos Atores o vem utilizando e reapropriando especificamente a seu modo.

DEVASSA cresceu tal como TALVEZ numa porosidade e interferência vorazes. Em TALVEZ éramos menos agentes no processo criativo, mas TALVEZ era apenas uma das oito constelações em curso. Sucintamente, tentarei nesta passagem-memorando da prática elencar as fases e intervenientes no processo até à estreia de DEVASSA, realizada a 26 de Junho de 2010, no SESC Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil.

---

<sup>156</sup> Método desenvolvido por Anne Boggart.



O co-laboratório: durante quase duas semanas foram apresentadas propostas de tratamento por parte dos intervenientes (actores e assistência de direcção) no processo. Com vários recursos (imagéticos, sonoros, improvisações, figurinos, objectos, outros textos) foram-se materializando relações, éticas e estéticas de cena e de jogo, tendo por base o entendimento criado nas leituras texto original traduzido para o português do Brasil.

As propostas de tratamento pretenderam fazer jogar em cena o texto original: contar presentificando o drama escrito por Wedekind; a fragmentação da estrutura do texto derivou de uma selecção de momentos-chave da dramaturgia original; redescobrir a pertinência e contemporaneidade dos temas inscritos tornava-se imperativo, tarefa que só foi possível pela tomada de consciência dos conteúdos centrais e dos aparentemente satélites à acção de cena facultada pelo texto original; o questionamento sobre o que importa



contar e acrescentar na versão em processo de criação fornecia as vertentes no espectáculo a conseguir.



Construindo uma escrita somática: as sucessivas propostas de tratamento e sua experimentação pelos actores-criadores criaram matérias e materiais múltiplos pelo que se tornou necessário recuperar certos momentos-eventos parturidos nessas propostas dos intervenientes no processo; tais momentos-eventos, as novas cenas apropriadas, foram desenvolvidas e retrabalhadas até ganharem consistência própria e autónoma; a articulação-integração desses momentos-eventos na nova estrutura do texto original (entretanto desconstruído e fragmentado) procurava, contudo, manter a lógica narrativa do drama e do texto original; a fixação e utilização de interlocuções surgidas nas improvisações (diálogos, acções e relações extra-textuais) oleavam o mecanismo de actualização do texto de Wedekin.

O texto de Wedekin é poliglota pelo que se realizou uma releitura com tradução para o português dos excertos-cenas em inglês e francês do texto original (alemão traduzido para português); perante tamanho exercício de tradução, foi questionada a eventual necessidade e pertinência em manter na língua de origem esses mesmos excertos-cenas; se por um lado, se pretendia afirmar a assumpção do cosmopolitismo de Frank Wedekind e suas implicações para uma versão contemporânea e experimental no Brasil, por outro, procuravam-se outras modalidades de comunicação que não passassem apenas pela tradução linguística; a acção em cena funcionariam como o espaço-tempo privilegiado para essa concretização da comunicação em detrimento da tradução.



Das vidas em e da cena: a pesquisa sobre a vida e trajectória do autor na sua relação com a trama da peça decorria paralela com as vidas e trajectórias dos



actores-criadores e da direcção; pesquisar a vida alheia pós-facto é tomar consciência da vida de cada um dos intervenientes; onde se cruzariam as vidas do autor com as (suas) personagens daqueles espaços-tempos, seriam o ponto onde seriam mescladas as vidas dos actores-criadores nos seus múltiplos espaços-tempos; as constelações em vários eixos, umas vezes mais simultâneas do que outras, configurariam um espaço-tempo do espectáculo a conseguir; a criação de um primeiro roteiro pela fixação das fragmentações do texto original reinventado e apropriado pelos actores-criadores em situação de «colaboracriação» derivou de um continuado e extenuante exercício de improvisação, de incorporação e *mise en jeu* da matérias e materiais reunidos.



Dos espaços: a reestruturação da dramaturgia derivada e potenciada pela pesquisa-investigação-questionamento do texto original em articulação com a

*mise en jeu* no espaço-sala da sede da Cia. dos Atores apresentava-se com provisória e temporária; após a clarificação dos espaços concretos explícitos no texto original, passou-se à descoberta dos *ainda* lugares, dos espaços implícitos no texto original e outros derivados da *mise en jeu* no espaço-sala de trabalho da Cia dos Atores; sabíamos desde o início do processo de criação, que o espaço de apresentação-estreia do espectáculo não seria a sala da Cia. dos Atores e sabíamos, igualmente, que não sendo um trabalho *site specific* ele deveria transitar, durante a sua carreira, por outras salas de apresentação; perante a necessidade de recorrer a outros espaços para a boa prossecução dos trabalhos do processo criativo, tais como, o salão da Casa da Glória, a Fundação Progresso onde se realizaram fotos *in costume*, a sala de ensaios do SESC Copacabana, o Mezanino SESC (espaço excepcionalmente cedido sendo que o trabalho decorreu num dispositivo invertido por questões logísticas de um outro espectáculo que estava a decorrer), e finalmente o Mezanino SESC no seu dispositivo nú e preparado para a nossa montagem cenográfica, de desenho de luz e de som, foi-se gerando uma versatilidade de reposicionamento e de adaptabilidade que afinal também aconteciam no drama da peça; a logística e os constrangimentos de calendários na transição para a sala de apresentação do espectáculo obrigava a uma forma de experimentação-adaptação do jogo de cena, até então conseguido, a novos movimentos e situações.







As sucessivas reformulações das ordens e ordenações do roteiro da «colaboracriação» em função das carências e das emergências que a *mise en jeu* do texto (entretanto reapropriado) no espaço revelavam deram consistência ao espectáculo; a construção da cena foi fractal, realizada em concomitâncias, saltos e justaposições, em enxertos, em constelações e geometrias não-lineares dos acontecimentos e dos personagens; se houve uma repetição periódica e rotineira de ensaios, houve igualmente repetições aperiódicas justificadas pela constatação de certas ausências e da emergência de prioridades; a cena como um todo constantemente actualizado, convocava elementos em contraponto ao pensamento focado e estruturado *a priori*; o constrangimento entre o previsto e o acidental da acção alertavam para novas soluções; a conjugação de ritmos variáveis e em simultaneidade faziam pulsar a vida de um constructo teatral tão mais diferente do texto original quanto mais complexificado; a acção conjunta e a acção isolada dos personagens, a complementaridade das intensidades de vida-presença dos actores em cena acrescentavam algo ao texto de base; os movimentos elaborados e a imobilidade em plena acção, as aporias e o não-dito, a palavra como prolongamento do corpo em jeito de alma, enfim, a escrita somática que suplanta a escrita textual, não mais a original, firmavam e formalizavam uma escritura teatral.



Premissas para a escolha do título do espectáculo: lealdade e referência ao texto original; a mais-valia acrescida por esta versão ao texto original; revisão e resgate de palavras e seus significados em determinada contemporaneidade; a contextualização espaço-temporal da escolha da palavra do título; a tradução no título de uma discussão subjacente à versão teatral a apresentar; deveria ser revelador do processo de trabalho e da dinâmica de «colaboracriação»; entre as possibilidades de 0800LULU, Lulu, o título escolhido acabou por ser DEVASSA (dado o prazo imposto para divulgação pelo SESC Copacabana); a marca de cerveja e ideia de inquirição, de reunir provas de crime público foram conjugadas nesta opção que não foi pacífica.

O acolhimento de outros «colaboracriadores» (partitura sonora-cenográfica-



luz-dramaturgia-figurino-grafismo-divulgação-imprensa): a curiosidade e o estranhamento. A comparticipação dos demais «colaboradores» deu-se em momentos diversos quer pela sua disponibilidade, quer pelas exigências e necessidades que a evolução dos processo criativo apresentava; o seu impacto e contribuição num processo em progresso vinha reconfigurando tempos bem pouco lineares na criação; as suas propostas, derivadas da comparticipação nos ensaios e em reuniões específicas para cada área complementar de criação, avançavam entre impasses e resoluções; fazer dialogar as propostas interferentes com o que se havia conseguido era a estratégia funcional, o que muitas vezes resultavam numa reactualização da construção da cena e do seu jogo; confiar nessa porosidade, apropriação e reformulação foi garante do crescimento do processo; a competência específica de cada colaborador potenciava um exercício de horizontalidade sem concorrências nem afirmações pessoais desmedidas.





A escolha dos elementos e materiais de cena finais: a economia de recursos e custos era imperativa; a reconstrução e adaptação de certos elementos (cadeiras, mesa metálica, a máquina de jogo, o chão, os manequins plásticos) foi inevitável; alguns dos objectos recorrentemente utilizados no período de ensaios, não sendo os previstos, acabaram por fazer parte da escolha final; outros objectos e elementos cénicos recrutados durante as propostas iniciais de improvisação foram substituídos; a máquina de jogo apresentava um constrangimento já que era um dispositivo ilegal, tal como a utilização de armas de fogo, mesmo as cénicas as quais requeriam autorizações específicas; a máquina de jogo foi utilizada reanimando-se uma carcaça encontrada num ferro-velho e a arma de fogo era um brinquedo animado pela brincadeira do actor em personagem.

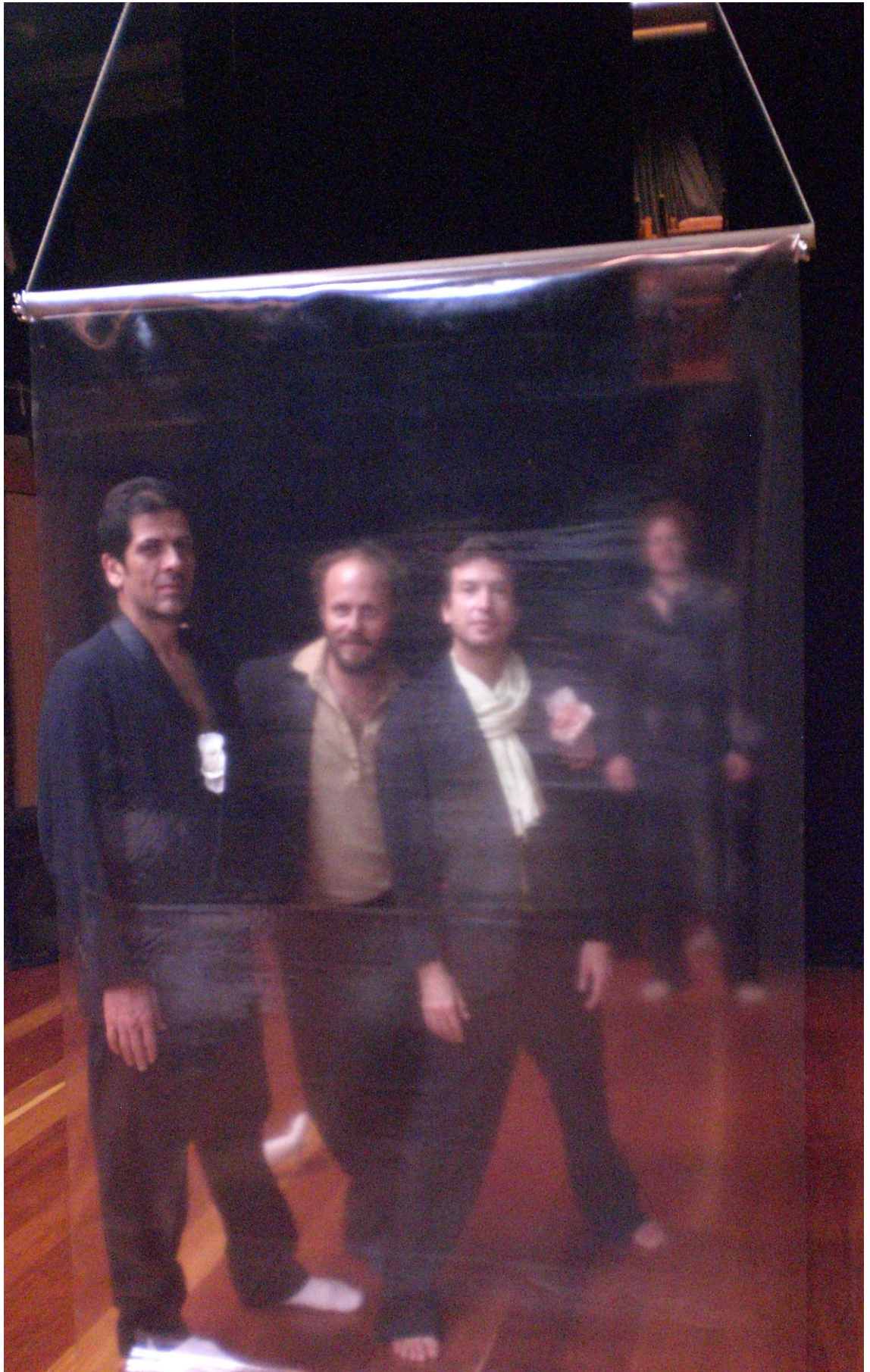


O risco do movimento de cena: desde o início dos trabalhos houve

necessidade de se convocar trabalho de corpo, tanto para criar dinâmicas de grupo e de escuta colectiva constante, bem como devido à dimensão circense da peça no seu original: malabarismos, arremessos, quedas e movimentação quase acrobática requeriam um cuidado acrescido com os actores por parte da assistência de direcção.











Visionamento de outros trabalhos fotografia-vídeo-teatro: Cindy Sherman; Vídeo de *Lulu* de Peter Zadek 1988; *A caixa de Pandora* de Georg Wilhem Pabst 1929; *O Idiota* de Frank Castrof 2006; *Lulu* de Uwe Janson 2006.

A presença dos demais fundadores da Cia. dos Atores como testemunhas-guias do processo: o público amigo era convidado aos ensaios ‘corridos’; os ensaios ‘corridos’ – um ‘corridão’ favoreciam a resistência física dos actores, criavam hábitos de manuseamento dos objectos cénicos, de trocas de figurino e de cena, bem como consolidavam as noções de tempo-duração do espectáculo; esta abertura e participação de público amigo, entre outros convidados, alargava as nossas possibilidades de entendimento e de comunicação sobre o trabalho em criação, bem como rastreava a eventual recepção por parte de um público desconhecido e aleatório.



A montagem para a estreia: a evolução veloz do trabalho nas duas últimas semanas de labor anteriores à estreia criou mecanismos de adaptação sem precedentes; se a cada dia eram introduzidas alterações de texto, de movimentação, de objectos e figurinos novos que chegavam, por outro lado, ia-se consolidando o que absolutamente faria parte do espectáculo final; a montagem final *in loco* no SESC Copacabana foi realizada em três dias, dias esses que funcionaram tanto como o teste, como montagem definitiva; o desenho de luz foi testado nesses dias finais e alterado em tempo real de ensaios; os interferentes no espaço aumentavam cada vez mais já que cada área de criação montava, testava e reactualizava as suas propostas; os actores, nesta fase, estavam ao dispor das necessidades das restantes áreas de criação; para além da equipe do espectáculo, a acção implicava a interferência da equipe do SESC Copacabana a qual não era fixa; apesar do acolhimento ser primoroso e de haver um conhecimento mútuo de longa data, tanto das pessoas, suas funções e das regras de funcionamento da instituição, a negociação acontecia constantemente.



A estreia: o dia em que tudo se espera e nada parece estar pronto; o cortar do cordão umbilical de um trabalho que deixaria de pertencer a um colectivo restrito e passará a ser de um outro mais alargado; as descompensações humanas que se acentuam com o aproximar da estreia; a negociação de subjectividades e de susceptibilidades; as primeiras reacções internas e externas; vicissitudes e decisões processuais de última hora.

O segundo dia: o receio da ressaca; alterações em função do desempenho da estreia; revisão e melhoramento dos elementos técnicos de luz e som; sedimentação do texto por parte dos actores; o receio de um público ausente (de 70 lugares 20 eram convidados os restantes 50 seriam bilhetes comprados); um público sobretudo sénior, variado, não especializado, porém com uma recepção inadvertidamente aberta e acolhedora.



# Cia. dos Atores subverte mais um clássico

Peça inspirada em 'A caixa de Pandora', do autor de 'O despertar da primavera', é a primeira do grupo dirigida por alguém de fora

Luiz Felipe Reis

**N**ehle Frank está ligeiramente atrasada. — Cadê a Nehle? — alguém pergunta. — Around... — responde o ator e figurinista Marcelo Olinto.

Em questão de minutos, a diretora aparece, sobe a escada circular que dá acesso ao mezanino do Espaço Sesc, em Copacabana, entra na sala, observa o cenário, que começava a ser montado na última terça-feira, e comenta:

— É, vamos ter de nos acostumar com esse tamanho. Hoje vai servir para acertar as coisas, o tempo dos diálogos vai mudar... Mas está legal isso aqui.

Alemã radicada em Salvador, ela está há três meses no Rio e desde então teve o pequeno reduto da Cia. dos Atores, na Lapa, como casulo de ensaio para "Devassa", espetáculo inspirado no manuscrito original cunhado entre 1892 e 1894 por Frank Wedekind para o clássico "A caixa de Pandora", que estreia hoje. No chão da sala, forrada por um revestimento que imita mármore, espalham-se caixotes de madeira, holofotes, rolos de fita, fios, cabos elétricos, mesas, cadeiras, caixas de ferramentas, manequins, três grandes escadas e seis atores amontoados: Alexandre Akerman, Marina Vianna, Pedro Bricio, Bel Garcia, César Augusto e Marcelo Olinto, idealizador da montagem:

— Tenho certas obsessões por autores. Conheci Wedekind em 1985, com "O despertar da primavera" e "A caixa de Pandora". Ele coloca uma lente de aumento em temas nebulosos, como sexo, moral, pedofilia, poder e emancipa-



A ALEMÃ Nehle Frank (centro) com Bel Garcia, Marina Vianna, Alexandre Akerman, César Augusto, Pedro Bricio e Marcelo Olinto: "Devassa" estreia hoje



O que me interessou na montagem é a bagagem da companhia e o tratamento que eles dão aos textos

Nehle Frank, diretora

ção da mulher — enumera Olinto. — Considero "A caixa de Pandora" um texto precursor, e Wedekind, um educador que ilumina temas delicados com muita naturalidade. Por exemplo, a personagem Lulu não tem grandes traumas por ter sido abusada sexualmente. Ele monta um personagem que simplesmente vive os acontecimentos.

Impulsionada por sua obsessão, alimentada desde o início dos anos 90, a montagem imaginada por Olinto ganhou contornos de lenda até, finalmente, virar peça. Enquanto que o

texto original de Wedekind virou objeto de culto.

— Meu pai é livreiro, dono de um sebo na Alemanha. Quando eu disse a ele que iríamos montar "A caixa de Pandora", ele comprou todas as versões possíveis e imagináveis do texto, inclusive o original, que foi lançado na década de 80, depois que a filha do Wedekind o achou. Meu pai me enviou DVDs, livros, de tudo um pouco sobre "A caixa de Pandora". E, assim que eu recebi a minha caixa de Pandora, começamos a trabalhar — brinca Nehle.

Montado na Alemanha na década de 90, o original, sem os cortes e retalhos que o próprio autor imputou à obra para escapar à censura, será montado pela primeira vez no país. A encenação marca ainda a primeira produção da Cia. dos Atores dirigida por alguém de fora do grupo.

— Assim que tive o texto em mãos, decidimos que deveríamos investigá-lo. No original, Lulu é mais natural e menos maquiavélica — compara Nehle. — Ela tem mais frescor, age num fluxo e não de forma premeditada.

Ter o original em mãos, no entanto, não significa seguir à risca as marcas traçadas pelo autor alemão. Desde o sucesso de "Ensaio Hamlet" (2004), subverter clássicos se tornou critério da Cia dos Atores, que divide em cinco atos os 90 minutos da saga de Lulu por Alemanha, Paris e Londres.

— O que me interessou na montagem é a bagagem da companhia e o tratamento que eles dão aos textos. Não queremos contar uma história convencional de Lulu — alerta Nehle.

Olinto complementa: — Na Alemanha, este é um texto de repertório, como um Nelson Rodrigues aqui, por exemplo. Tínhamos visões bem diferentes sobre a obra, mas as opiniões, em vez de se dissociarem, foram convergindo e criaram algo único.

Definido como um texto sobre ascensão e queda, "A caixa de Pandora" centra-se na misteriosa figura de Lulu, mulher que serve como uma tela em branco para toda e qualquer expectativa projetada por seus maridos. Em "Devassa", como o sentido estrito do termo indica, a personagem é dissecada pelos atores a partir dos assassinatos em série que a *femme fatale/dominatrix* comete contra seus quatro maridos.

— "Devassa" brinca com diversos sentidos. Desde a ideia pejorativa da mulher libertina ao sentido real da palavra, que indica uma pesquisa minuciosa em busca de provas. Isso traz um quê policial para a trama, já que ela mata todos os seus maridos — elabora Nehle. — Mas o que realmente nos interessa é um terceiro sentido, descoberto ao longo do trabalho. Mais do que contar história, o que propomos é uma investigação profunda sobre a obra. ■

A imprensa: para além das entrevistas e contactos comuns aos trabalhos da Cia. dos Atores, a saber o Jornal Globo (Segundo Caderno) e o Jornal do Brasil (Caderno B/Revista Programa), entre outros, a grande novidade passou pela presença *in situ* durante pelo menos um semana de uma enviada do Jornal a Folha de São Paulo – a jornalista acompanhou parte do processo, tendo procedido à realização de entrevistas e anotações bem como ao registo fotográfico









A linguagem das imagens – recordo o início do texto de Mathias Pees (que assumiu a função de *Dramaturg*) no programa que versa assim: "onde há imagens, há supressão". Desde o início do processo criativo foram sendo criadas e recuperadas imagens (tanto pelo registo fotográfico como pelo registo vídeo) do desenrolar do trabalho (leituras, ensaios, trabalho de movimento-corpo, provas de figurino, chegada de objectos cénicos, etc).

O registo vídeo dos ensaios, simplificou a fixação das inadvertidas e genuínas interlocuções conseguidas pelas indómitas improvisações. Foi ainda criada uma instalação, nas divisões da sede da Cia. dos Atores, com todas as imagens recolhidas das propostas iniciais dos directores-actores-criadores. Esta instalação permaneceu 'sozinha' na sede da Cia dos Atores, mesmo depois da estreia no Espaço SESC Copacabana.

A utilização do vídeo sempre estivera no horizonte da construção da linguagem do espectáculo, porém, as prioridades como o domínio do texto completamente reestruturado, o jogo acidentado que esse mesmo texto convocava, as questões e opções cénicas foram compulsivamente tomando a frente das prioridades. Foi convocada a parceria com a criadora de vídeo Paola Barreto) e sendo feitas breves experiências de introdução de imagens em vários suportes em cena, mas tudo sempre ultrapassava o vídeo; não que ele se apresentasse dispensável, mas simplesmente não era o momento ou a urgência. Era uma quase, repito quase, supressão: 'ficava sempre sobrando!'.

Quase, porque afinal a instalação-limbo do espectador pela qual, em tempo

próprio e particular, optámos é um fenómeno curioso neste processo de criação: sempre foi desejado, mas nunca se consolidou sob os auspícios da eventual supressão; este facto, quanto a mim, justifica-se por uma vida própria que o vídeo exerce neste trabalho; o vídeo não aparece como comentário, não é ilustração de nada, muito menos desnecessário; o vídeo surge neste espectáculo, que assumidamente joga com as várias convenções de jogo e de estética teatral, como *host* e cicerone a toda uma experiência sensorial da qual o espectador fruirá; o vídeo, no meu sentir, é a poção intravenal contrastante que o espectador terá de se administrar (ou não!) para que, uma vez na desarmante máquina de tomografia que é o espectáculo, possa redescobrir as ressonâncias em si do que testemunha na sala.

Eu posso fazer uma tomografia, mas sem solução contrastante não tenho definição na imagem final e as piores doenças podem permanecer. O vídeo pode preparar, potenciar e predispor o público à DEVASSA feita de sucessivas perguntas, referências, interferências e reconstituições; o vídeo pretendia fazer do público um participante da inquirição ao assistir à investigação que em cena acontece; o vídeo reproduz fractalmente a repetição, resgata amnésias outras e favorece as perguntas fortes, aquelas que ficaram por fazer, aquelas que a proposta deste espectáculo legitimamente não contemplou e/ou desconsiderou, aquelas únicas perguntas que só o corpo em desastrada aporia sabe formular...

Pois que venha o vídeo porque eu estou a necessitar de um diagnóstico... ao meu coma emocional; ele acabou por se instalar à entrada da sala do

espectáculo tendo como superfície de projecção os manequins plásticos brancos que a um dado momento eram trazidos para a cena para, em tempo real de actuação, se realizar uma outra instalação de um personagem artista.

A revisão e fixação do texto-roteiro final: após as sucessivas alterações do roteiro de DEVASSA, fruto da *mise en jeu* do trabalho, as revisões foram sendo rabiscadas numa impressão que até hoje carece de reconfiguração; essa tarefa esteve nas minhas mãos na segunda semana de apresentações, mas a resistência dos actores foi tal que fui obrigada a lançar uma revisão-fixação colectiva por email; até hoje é o corpo e o registo vídeo que reavivam essa memória.

A revisão do início do espectáculo (a questão da entrada e/ou permanência dos actores em cena na entrada do público) foi uma dúvida que permaneceu e que foi sendo explorada na carreira de itinerância do espectáculo.

A itinerância de DEVASSA: O espectáculo estreou no SESC Copacabana a 26 de Junho, onde permaneceu até 1 de Agosto de 2010; de 7 de Agosto a 29 de Agosto de 2010 transitou para o Teatro Glaúcio Gil, Rio de Janeiro; seguiu-se uma temporada em São Paulo<sup>157</sup> em Março/Abril/Maio de 2011. A minha presença, enquanto assistente de direcção, seria requerida sempre que necessário, porém e sobretudo na mudança de espaços, mas em bom rigor, o espectáculo e os seus actores ganharam vida própria, não carecendo

---

<sup>157</sup> Sobre esta estreia consultar <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u891874.shtml> .



absolutamente da figura do encenador ou da sua assistência; a experiência e a condição de actores-autores-criadores permite-lhes uma autonomia ímpar e com uma direcção de cena garantida o encenador torna-se dispensável. O espectáculo vai vivendo pelas sucessivas apresentações em diversos festivais.

Para além da estimulante aprendizagem e troca enquanto «colaboradora», a minha experiência incorporada no seio da Cia. dos Atores (AUTO-PEÇAS e DEVASSA) pretende sustentar parte da defesa de uma tese ('com' a sociologia) em que a figura do encenador deixa de ser eixo central e vertical tanto da criação como da manutenção de um espectáculo. O encenador é outrossim o garante de uma acção-função editorial dialógica das contribuições e interferências dos demais criadores convocados para a criação; este encenador funciona desejavelmente como participante testemunha-guia da criação dos actores em cena que pela sua implicação não conseguem ser e estar de fora (da cena, da vida, do cosmos).

Por outro lado, a tese que defendo, também com este exemplo vivido no seio da co-criação na Cia. dos Atores, resgata a necessidade de contemplar as artes e os demais saberes enquanto formas legítimas de produção de sentido e de conhecimento em geral, de regulação e de emancipação social. As narrativas e discursos da fiabilidade, fortemente conotadas com um paradigma da ciência moderna ocidental, podem e devem ser porosas a outros registos de prática e de entendimento, contribuindo para um desejável

desenvolvimento, humano e social, sustentável e sustentado pela auto-determinação e pela equidade de posição de enunciação.

Faço teatro para poder gozar, em segura plenitude, da minha arriscada existência com os demais. Penso o que fazemos para um dia me lembrar do que havia esquecido e desejado... como diria Wedekin em LULU: “que não deixei nada de humano por experimentar”.



A Cia dos Atores tem o prazer de convidar para a estreia do espetáculo



# DEVASSA

Segundo "A Caixa de Pandora" (LULU), de Frank Wedekind

**DIREÇÃO** Nehle Franke

**CRIAÇÃO, ADAPTAÇÃO E ELENCO**  
Alexandre Akerman, Bel Garcia,  
César Augusto, Marcelo Olinto,  
Marina Vianna e Pedro Brício

**NO SÁBADO, DIA 26 DE JUNHO, ÀS 21h30**

**CENOGRAFIA** - Aurora dos Campos  
**FIGURINO** - Marcelo Olinto  
**ILUMINAÇÃO** - Maneco Quinderé  
**DIREÇÃO MUSICAL** - Rodrigo Marçal  
**PROJEÇÕES** - Paola Barreto e Caio Mainier  
**DRAMATURGISTA** - Matthias Pees  
**ORIENTAÇÃO CORPORAL** - Dani Lima  
**ASSISTENTES DE DIREÇÃO** - Berta Teixeira e Vinicius Arneiro  
**VISAGISMO** - Ricardo Moreno  
**PROGRAMAÇÃO VISUAL** - Olivia Ferreira e Pedro Garavaglia / Radiográfico  
**FOTOGRAFIA** - Fábio Seizo  
**ASSESSORIA DE IMPRENSA** - Paulo Roberto Matta e Gardênia Vargas / RPM Comunicação  
**PRODUÇÃO EXECUTIVA** - Bruno Katzer  
**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO** - Rossine A. Freitas  
**PRODUÇÃO** - Bel Garcia, César Augusto e Marcelo Olinto

**TEMPORADA 27 DE JUNHO A 1 DE AGOSTO DE 2010**  
QUINTAS E DOMINGOS, 20h / SEXTAS E SÁBADOS, 21h30

**ESPAÇO SESC / MEZANINO**  
Rua Domingos Ferreira, 160 - Copacabana - Rio de Janeiro  
Fone: (21) 2547-0156 / [www.sescrj.org.br](http://www.sescrj.org.br)

**CONVITE DUPLA**  
Favor trocá-lo com antecedência na bilheteria do teatro.  
Lugares limitados.

**PATROCÍNIO**



SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA DE INCENTIVO CULTURAL



Ministério da Cultura



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myrtam Muniz



**APOIO CULTURAL**



**APOIO**

5 À SEC, A!Body Tech, Astro Café, Cantina Donnana, Donna Natureza, La Fiorentina, Paul Mitchell, Principado das Louças, RM Trends, Swains

**REALIZAÇÃO**



**18** Não recomendado para menores de 18 anos

# **(trans)VERSÕES**



## **(trans)VERSÃO 1 - Manifestações Estético-Expressivas: Novas Competências Emancipatórias?**

Pela narrativa das subjectividades individuais e colectivas – enquanto grande mediador dos conhecimentos (nos quais incluo as manifestações estético-expressivas) e práticas – tentar-se-á nesta **(trans)VERSÃO**, questionar as formas de associação e dissociação ligadas às emergentes/vigentes configurações artísticas, nomeadamente teatrais, e algumas das suas implicações sociais. Simultaneamente procurar-se-á pensar sobre algumas das potencialidades emancipatórias que tais configurações desenham.

Porque os tempos da (pós)modernidade são também os tempos das novas e reactualizadas tecnologias e de culturas outras, gostaria, entretanto, de me concentrar em aspectos que para mim são centrais tanto ao nível criativo como para a análise dos próprios processos criativos.

A ideia de que o processo criativo em teatro ou outro possa ser desenvolvido enquanto movimento de constelações porosas consubstancia sobremaneira a tese que tento defender: da mais-valia em não desaproveitar certos saberes e artes enquanto profícuo procedimento de construção de conhecimento e da sua legitimação COM e não apenas nas e pelas academias.

Acredito que uma eventual criação possa acontecer nos interstícios provocando a permeabilidade de algumas fronteiras convencionais que

normalmente separam alguns níveis e tipos de culturas como por exemplo, as artes, as ciências, as tecnologias de certos saberes ocidentais e os não-ocidentais, etc. Estas constelações potenciam a emergência de fenómenos e objectos híbridos desbravando novos territórios *de* e *na* cultura/arte, mas sobretudo, fazem emergir possíveis modalidades de conhecimento, ora esquecidas, ora subalternizadas. Para o seu entendimento 'com' a sociologia venho utilizando as noções de troca (Teixeira, 2001), de (trans)acção, e de interferência, partindo sempre de uma prática incorporada<sup>158</sup>. Falo-vos enquanto fazedora de teatro e não como socióloga.

Admito, também, que a constelação do que generalizadamente se possa denominar por Arte na sua articulação com as tecnologias (novas-reactualizações multiculturais) possa servir um ideal de emancipação humana, porquanto, social. Neste ideal - sustentado por uma (re)familiarização com as tecnologias - criar pode também implicar uma apropriação específica de tecnologias datadas e das em utilização na contemporaneidade, fazendo crescer, deste modo, um tal novo senso comum (Santos, 1995). Ou seja, para além de um senso comum informado, crítico, este novo senso comum poderia ter muito para se erguer também dentro e com um sentido/forma estético-expressiva, portanto e por este motivo, supostamente emancipatório, guiando-se preferencialmente por uma perspectiva cosmopolita humanizante. Acredito igualmente que as manifestações estético-expressivas podem constituir-se num tal exercício-

---

<sup>158</sup> Tal como no procedimento da m.a.r.e.s. a troca continua a ser o dispositivo de base para tentar garantir uma atitude de descolonização de práticas e saberes.

trabalho de comunicação em que a transformação da incomensurabilidade em diferença torne possível a inteligibilidade recíproca que Santos (2006) advoga. Os diferentes participantes interferentes em certos projectos de criação teatral podem estimular e provocar uma certa emancipação individual, porquanto social, sem que nenhum possa subordinar em geral ou absorver total e permanentemente qualquer outro. Isto dá-se, no meu entender, quando os processos são lealmente co-laborativos, em dinâmicas horizontais, de autorias responsabilmente compartilhadas, mesmo que por vezes exista uma tentação de demolidora afirmação dos egos e até uma assinatura individual ulterior (sempre questionável porque sobremaneira compósita).

A perspectiva cosmopolita de que nos fala Santos (2006) obrigaria ao reconhecimento da diversidade cultural, ontológica, gnoseológica e, portanto, epistemológica. Na sua ecologia dos saberes (2006) e do conhecimento eu reafirmo, reivindico e debato-me pela plausibilidade de integração e de legitimação das manifestações estético-expressivas. Se a proposta de Santos (2006) resgata uma racionalidade estético-expressiva, eu tentaria evitar o termo racionalidade, optando pelo significante 'manifestação' que comporta em si significados, que albergando a razão, não se confinam apenas nela e não a têm como matriz. Nunca em detrimento da razão, porém e sobretudo expandindo o âmbito da significação para além da razão. Na senda do argumento de Santos (2006), proponho o termo manifestação, que implica razão e emoção, sendo ambas, apesar de distintas, uma 'com' a outra, duas pares, porque a emoção passa a ser fundamento válido. Manifestação enquanto algo que acontece de facto, uma evidência, um fenómeno, um



evento, uma mostra ou demonstração, uma declaração ou manifesto, uma interiorização tornada exterior, um esclarecimento, uma ostentação, um rumor ou confissão até, mas manifestação também como apenas uma protuberância, uma revelação, um encontro, um aparecimento e um sinal do que pode não acontecer visivelmente (a um e/ou a todos), mas que dá indícios mudos, transpira (des)vontades, que cria relevos outros que causando, maior ou menor atrito e impacto, potenciam o movimento e a emergência, com maior ou menor urgência, de certos imprevistos essenciais à emancipação.

Segundo Santos (2006) a luta para a justiça cognitiva, vai muito além da distribuição científica do conhecimento. Se é certo que cada conhecimento sustenta e legitima práticas, áreas de prática e praticantes criando inevitavelmente relações de poder, mais ou menos visíveis, segundo as hierarquias vigentes, este mesmo conhecimento revela ou pode revelar limitações internas e externas: saber uma coisa pode ser não saber ou desvirtuar outra. Portanto, quando de alguma maneira (incluindo através das manifestações estético-expressivas com ou sem novas tecnologias), se procura dar credibilidade à construção cognitiva (onde não se pode continuar a subalternizar o corpóreo, o emocional<sup>159</sup> e o plástico) do mundo, devemos e podemos procurar (ou pelo menos estar atentos) a outros conhecimentos combinando-os, tanto quanto possível, com uma intervenção-interferência política-ética no mundo – pois, como relembra o sociólogo (2006), ainda não temos soluções modernas para problemas antigos pelo que se tornam

---

<sup>159</sup> (Damásio, 2010)

clássicos e recorrentes. Esta postura, segundo o autor, orienta-nos para uma necessidade de procurar uma eventual convergência entre múltiplos e distintos conhecimentos/práticas/praticantes testando a sua incomensurabilidade (entre culturas e dentro da mesma cultura) e de validar as suas práticas. Eu debato-me pela validação das práticas estético-expressivas, entre outras oriundas de outros saberes, como formas de viver/investigar-pensar/transmitir o real e o imaginário.

Com este objecto-tese 'com' a sociologia não pretendo legitimar o Teatro pela Academia, gostaria outrossim de revalorizar a Academia pelos contributos que uma prática teatral específica – a colaborativa – pode fornecer aos procedimentos de questionamento/análise, em suma, ao gesto de investigação académica (científica ou não). In(ve)stigação a reinvenção dos modos de 'pensamento e(m) acção' convoca conseqüentemente a reconfiguração efectiva dos *aparatus* de conhecimento e portanto das suas instituições, contrariando as respectivas monoculturas, não tanto de temas e de objectos de estudo, mas de *modus operandis*.

Sublinhe-se: as ameaças de fim de mundo/desumanização-destruição à escala planetária não são mera ficção científica. A própria noção de Democracia desnuda-se num *corpus* deficiente e nem a sua medicalização político-económico assegura a sobrevivência generalizada da paz, da justiça e da emancipação social. Numa atitude-agenda cosmopolita (Santos, 2006) um determinado conhecimento nunca ultrapassa na totalidade a ignorância,

pelo que jamais devemos impor as suas ignorâncias aos demais tornando-os em ignorância generalizada.

Pois se uma forma de conhecimento (ciência-tecnologia-etc.) não deve garantir aos que a dominam privilégios extra cognitivos e de relação com o mundo, o domínio, neste caso, de certas práticas tidas por artísticas, como por exemplo o teatro (com novas ou antigas tecnologias), não deve ou não pode, por seu turno, qualificar *a priori* os seus praticantes-executantes para uma defesa de tese de doutoramento 'de' ou 'em' sociologia, mas pode se for uma tese 'com' a sociologia. Ou, ainda assim, não pode? De qualquer dos modos, e talvez aqui resida a problemática, se a sociologia se apresenta como uma ciência social (igualmente associada à tecnologia e à instituição acadêmica e portanto sustentada e sustentando relações de poder) perde, no meu sentir, se insistir em perpetuar a sua monocultura, que já vai, aliás, bem diversificada e legitimada. Também as hegemonias necessitam de respirar, nem que seja para se manterem como tal...

Assim sendo, o presente debate sobre a produção e legitimação conhecimento, no qual incluí e reivindico as manifestações estético-expressivas, vulgo Arte deve e pode (porque também as novas tecnologias assim o permitem) realizar-se no plural e em movimentos de constelações que percorram o dentro e o fora do universo científico-acadêmico ocidental moderno. Posto isto, a par das manifestações estético-expressivas (Artes), perfilho a reivindicação de Santos (2006) da urgência em se tomar em consideração Saberes outros, o que obriga a abrir o leque epistemológico.

Nesta atitude, possibilita-se a diversidade e a contra-globalização, cuja contribuição de Santos remete para aquilo que o autor denomina por Epistemologias do Sul (2009) cujo caminho vai desbravando caminhando... Não obstante a entusiasta e, por boa ventura, sustentável proposta, Santos (2006, 2009) adverte previdentemente que se todas as epistemologias são parciais, então, daí resulta ser necessário ter em conta as práticas de produção de sentido e de intervenção no mundo, nomeadamente atentando aos seus impactos noutras esferas sociais. Urge, portanto, questionar a atitude epistemológica exclusivista da sociedade moderna ocidental.

Como podemos, pois, repensar reconfigurando as constelações de que no início vos falava se o mundo dos homens que «desconseguiram» ser humanos<sup>160</sup> ainda continua a admitir que o reconhecimento da diversidade cultural não é necessariamente o reconhecimento da diversidade epistemológica (Santos, 2006) desse mesmo mundo?

---

<sup>160</sup> “Por estarem inscritas nos nossos corpos, as normas sociais e os valores éticos podem manter o seu poder sem qualquer necessidade de os tornar explícitos e reforçados através de leis; eles são simplesmente observados e reforçados através dos nossos hábitos corporais, incluindo hábitos de sentir (que têm raízes corporais). Por esse motivo, Confúcio insiste que a virtude exemplar é constituída de forma somática através “dos ritmos de propriedade ritual e da música” e exerce o seu poder harmonizador não através de leis, tratados e castigos, mas inspirando emulação e amor. Michel Foucault e Pierre Bourdieu, por outro lado, sublinham os aspectos opressivos desta incarnação corporal. Ideologias inteiras de dominação podem ser dissimuladamente materializadas e preservadas através da sua inscrição em normas somáticas que, como hábitos corporais, são tomados por garantidos escapando assim à consciência crítica. As normas que indicam que as mulheres de uma dada cultura devem falar suavemente, beber com elegância, sentar-se com as pernas fechadas, andar atrás dos homens, e olhar com as cabeças veladas, curvadas e de olhos baixos, incorporam e reforçam tal opressão do género. Este modo subtil de dominação é especialmente difícil de desafiar porque os nossos corpos absorveram-na tão profundamente que eles próprios se revoltam contra o desafio – tal como quando uma jovem secretária enrubesce involuntariamente, treme, vacila ou até chora quando tenta levantar uma voz de protesto a alguém que ela foi treinada, de forma somática, a respeitar como seu superior. Qualquer desafio com sucesso da opressão deve então envolver o diagnóstico somático dos hábitos do corpo e dos sentimentos que expressam essa dominação para que estes, juntamente com as condições sociais opressivas que os geraram, possam ser ultrapassados” (Shusterman, 2008: 104).

O meu corpo leva-me a acreditar, visceralmente e sem desconfianças, que uma «emoção» (emoção/razão) cosmopolita manifestada também esteticamente (em sede académica) possa expressar segredos selectivos e confrontar verdades parciais. Que a tensão Liberdade/Constrangimento do diálogo (também artístico) convoque uma participação múltipla porosa, incluindo a saberes-ciências-tecnologias (numa utilização atenta aos impactos de várias naturezas e à emancipação humana). Que a Utopia cresça na acção efectiva de tornar os tais, apenas, sinais sensíveis a outras vigilâncias epistemológicas. E que a Zona deste contacto desejavelmente comunicante entre práticas-linguagens heterodoxas não esteja circunscrita à troca directa e imediata, nem vedada unicamente à fluidez, porque esse diálogo é sobretudo feito de mal-entendidos, de engasgos afónicos, de elequente gaguez em gestos inacabados e interrompidos.

Os caminhos do(s) conhecimento(s), portanto, dos Saberes (nos quais se incluem as artes, as ciências, as tecnologias e as religiões) no séc. XXI estão a ser desbravados pela conjugação/articulação dos seus múltiplos praticantes e respectivas trajectórias e práticas. Assumindo que a cognição é emotiva e plástica, tais trilhos podem ser traçados e marcados pela tentativa de construir uma plataforma de entendimento que passe, credível e validadamente, também pela Investigação-Criação entre áreas supostamente<sup>161</sup> autónomas, porém, permeáveis ao poético e ao humano. Nesse curso, vão-se procurando dinâmicas de dialogismo entre distintas linguagens e intervenientes, perseguindo práticas (não só artísticas) inclusivas, mas sobretudo, tanto mais

---

<sup>161</sup> Hip Hop de Boaventura Sousa Santos (<http://www.youtube.com/watch?v=xciJlb4aVml>).

conscientes daquilo que não albergam. Tais práticas devem assumir também a sua dimensão informal, os seus factores invisíveis e indizíveis, sem silenciar ou ocultar o que de (des)conseguido nelas existe. Logra-se, a meu sentir, com esta atitude em potenciar uma cultura da consciência do movimento<sup>162</sup>, quando a aceitação da (des)compreensão da regra funcione como corolário da pesquisa do desalinho. E o conflito tem de ser irradiado deste projecto? Merecerá a violência uma alternativa? Como Enrique Dussel chegou a comentar podemos utilizar a pólvora para coisas úteis ao bem comum Humano e da Natureza. Sabemos ainda que as geometrias do ser humano não são lineares, são deveras muito tortas!

As ligações entre saberes (artes-ciências-tecnologias-religiões) são estreitas quando nos referimos ao entendimento da génese da (des)forma. Isto dá-se em qualquer época histórica e espaço civilizacional. Não interessa tanto desvendar se o ‘novo’ é melhor do que o ‘velho’-antigo, interessa sim averiguar com responsabilidade (atentando aos possíveis impactos através dos sinais que certas culturas do ludíbrio (Santos, 2008) tentam dissimular e silenciar) da sua especificidade e das interferências que este ‘novo’ revela, transporta e encerra na construção da(s) forma(s) da(s) contemporaneidade(s). Sempre no plural e negociadamente. Eu acredito que fazemos sempre os mesmos erros, apenas com diferentes arquitectos em diferentes arquitecturas...

---

<sup>162</sup> “A vida implica um certo tipo de movimento animado, e a liberdade de mover é talvez a raiz de todas as nossas noções mais abstractas de liberdade. Por outro lado, fiel à sua ambiguidade essencial, o corpo também simboliza claramente a nossa falta de liberdade: os constrangimentos corporais às nossas acções; a capacidade corporal, as necessidades e falhanços que nos sobrecarregam e que limitam a nossa performance; a implacável degeneração da idade e da morte” (Shusterman, 2008: 104).



## **(trans)VERSÃO 2 – ... pelo Jogo dos (im)Possíveis...**

**O corpo não-padrão e a construção de uma poética própria.**

**A reconfiguração do aparelho perceptivo do espectador**

**e o**

**reposicionamento do cidadão.**

*Chère imagination  
Ce que j'aime avant tout en toi  
C'est  
Que tu ne sais pas pardonner*

Herbert Achternbusch

Partindo da assumpção de que as práticas/racionalidades estético-expressivas - feita a correcção - que as manifestações estético-expressivas, são, na sua pluralidade, vitais procedimentos para a construção de outras formas de nos tornarmos competentes, gostaria, nesta (trans)VERSÃO, de dialogar sobre a eventual especificidade-novidade de certas manifestações estético-expressivas e pensar sobre o seu efectivo carácter emancipatório.

Como? Recorrendo, nesta passagem, aos espectáculos e aos *value practice discourses* apresentados no Encontro Transnacional de Grupos de Teatro do projecto *Teatri Migranti*<sup>163</sup>, no âmbito do Programa Cultura da Comissão Europeia.

---

<sup>163</sup> Remeto o leitor para a Sétima PRÁTICA.



Neste Encontro tentei repensar o contributo dos legados artísticos na reinvenção de práticas e modalidades de (saber) fazer e promover um entendimento que mobilizasse o ser humano para um urgente reposicionamento perante certos valores dominantes desumanizantes.

Aos convénios em Bruxelas-Bélgica e em Coimbra-Portugal seguiu-se em Bari-Itália em Outubro de 2008, o último encontro desta parceria. Para a análise processual e pontual aqui proposta, concentrar-me-ei nas actividades desenvolvidas em Coimbra-Portugal. *Voyages Interieurs* (CPAS/La Vénerie <http://www.lavenerie.be/>), *Theatre Picture Show* (ELPENDU <http://www.elpendu.it>) e “Lendas de «Celéstia»” (APPC <http://apc-coimbra.org.pt/qta-conraria>) foram os trabalhos-espectáculos apresentados na Oficina Municipal de Teatro de Coimbra, a 24 e 25 de Julho de 2008. Partirei da experiência incorporada deste último, pois nele desempenhei funções de direcção geral do processo (colabora)criativo e de actriz.

No caso do trabalho que representava Portugal, “Lendas de «Celéstia»”, podemos considerá-las como **narrativas dramatizadas** que invocavam os vários temas e situações abordados pelos nossos<sup>164</sup> actores colaboradores: a viagem, a partida-despedida, a chegada-reencontro, o sonho, a desilusão, a coragem e o desalento de partir e a ansiedade de chegar. Os distintos corpos foram ficcionados em colectivo<sup>165</sup> na tentativa de

---

<sup>164</sup> Cerca de 20 actores perfazem o total dos utentes da área ocupacional de Teatro da Quinta da Conraria. Com idades compreendidas entre os 16 e os 55, são indivíduos aos quais foi diagnosticado vários tipos de ‘deficiência’.

<sup>165</sup> Tentando responder à pergunta “Para que é que serve o teatro?” M. H. Serôdio num artigo intitulado ‘Ficcionar o corpo em colectivo’ sistematiza e legitima o Teatro enquanto uma

responder a suspensões como: Porque viaja o ser humano? Para onde vai ou é levado? O que consigo carrega? Porque deseja voltar? Para além das memórias indeléveis, que objectos materializam essa emergência de um actualizado antigo ser na sua aspiração a um estado condigno de humanidade? O indivíduo pela dor e pela felicidade transfigura-se em sujeito, porém quando não tem e/ou lhe retiram/inviabilizam os documentos é declarado como ilegal tendo de encontrar formas alternativas de viajar. De cidadão resta-lhe pouco porque um silêncio ontológico que o funda como subalterno só lhe deixa uma via: a do trabalho que amiúde redunde na desconsideração, na exploração e na invisibilidade.

O **processo de trabalho** foi sustentado pelo diálogo e pela interpelação do real - o real dos nossos actores colaboracriadores - durante o qual foram relatadas e elencadas situações que, por ventura, pudessem fornecer material dramaturgico. Em bom rigor e dadas as características dos colaboracriadores - nomeadamente no que se refere à específica capacidade de retenção, de concentração, e de instrumentos cognitivos que contrastam com as do corpo-padrão entendido como saudável, capaz e funcional - pedi-lhes que produzissem discursos sobre uma situação de viagem sabida e/ou por eles vivida. Muitos deles, ainda que emitam sons não verbalizam, portanto, os 'relatos' adquiriram algumas vezes formas corpóreas e plásticas.

Em função das suas vivências foram sendo sistematizados os primeiros temas. Tendo por base esse mesmo real (ou o cruzamento de vários reais de

---

singularidade partilhada, exercida pela interpelação crítica, como criação cultural que faz implicar os actores num viver social produtor de nexos e sentidos (1998: 53-58).

diferentes sujeitos) construímos **personagens ficcionais** e foram escolhidos **objectos simbólicos** para a criação da dramatização que se organizou em quadros-cenas. A estrutura interna desses quadros-cenas e a sua articulação foi criando um discurso, quer pela sua sequência quer pela dissociação e contraste de temas e de acções. A **improvisação**, muitas das vezes, destronou opções tidas como muito acertadas e aparentemente pertinentes. A **lógica destes corpos**, categorizados como ‘deficientes’, potenciou e impôs à **elaboração teatral numa poética outra do ser e do estar**<sup>166</sup>, **do aqui e do agora**. Os seus jeitos muito próprios de linhas fractais eram, na maioria das vezes, irreproduzíveis pelo (meu) corpo-padrão. Os seus tempos entravam em descompasso com a minha capacidade de saber-fazer. Por isto e como a vivência de base era a deles, em vez de convocar cristalizações corpóreas hegemónicas cultivei um ambiente de auto-construção da sua maneira de comunicar o que sabiam fazer.

Os resultados foram céleres, pois eles haviam desenvolvido uma capacidade de auto-gestão de certos exercícios psico-somáticos que com eles iniciei, desde que assumi a direcção da sala de teatro. Durante quase um ano lectivo trabalhámos ao nível da respiração, do equilíbrio, da autonomia e supervisão, bem como ao nível da disponibilização do corpo, como um todo de partes, para a acção. Nesta altura, ainda não se vislumbrava a possibilidade de criação de um espectáculo. Eram dinâmicas quotidianas que procuravam

---

<sup>166</sup> Sobre as identidades ou, em bom rigor, interidentidades, numa articulação estreita com o conceito de globalização e pluralidade, resultando num fenómeno histórico, dinâmico, relacional e situacionalmente constituídas, porquanto, tão negociadas quanto ficcionadas, leia-se a compilação de artigos organizada por Ramalho e Sousa (2001).

reatrabalhar os níveis de tensão, de concentração, de motivação à existência e acção individual e colectiva.

Cada quadro-cena do espectáculo “Lendas de «Celéstia»” poderia corresponder a um conto, a uma conversa algarviada, a uma comunicação incompleta, interrompida, com interferências, das que não se querem repetidas, porque chegam a ferir, mas que se constituem em **narrativas inevitáveis, recorrentes** - e por isto - geracionais que atribuem sentidos ao nível individual e colectivo. Narrativas que são **essenciais à elaboração das (re)apresentações** que as emolduram e à reinvenção e actualização das realidades que se vivem.

Como «Celéstia» não existe lugar nem pessoa. Em «Celéstia» os tempos são fragmentados para que se tornem inteligíveis e mereçam registo de atípicos ritmos. «Celéstia» vai escutando as pulsões dos actores colaboradores que auto-compõem melodias assentes no contratempo e no contragosto. Com «Celéstia» apanhamos o transporte das emoções. Para «Celéstia» sonhamos ir um dia apesar da noite, abra chuva ou caia o sol. De «Celéstia» resta-nos imaginar o que não entendemos. Por «Celéstia» arriscámos o gesto criativo. As “Lendas de «Celéstia»” pretenderam e foram um contributo para essa empreitada, sendo que a grande tarefa continua a ser a de **mobilizar o nosso aparelho cognitivo<sup>167</sup> para outras formas de nos tornarmos competentes.**

---

<sup>167</sup> Richard Shusterman ensina-nos sobre Dewey que no seu livro *Experience and Nature* o autor ‘celebra o “corpo-mente” como unidade essencial, em que a vida mental surge das mais básicas funções corporais físicas e psicofísicas, em vez de ser superposto ao soma por

**Problematização:** Nesse ginásio dos sentimentos e de experiências que se pensam individualmente e em colectivo, que pode ser a criação teatral, o exercício de base vem sendo o de **reencontrar corpos com tempos e espaços próprios, com formas/volumes particulares que estimulam outros «mo(vi)mentos»**. As respirações destes actores colaboracriadores sopram medos e oxigenam sonhos simples que uma **medicalização do corpo inviabilizou porque «(a)talhou» a vida num padrão corpóreo tão hegemónico quanto ágil e hábil**. O recorte das suas figuras mentais e físicas continua **colonizado<sup>168</sup> por valores de beleza, funcionalidade e de produtividade vigentes no contexto de modernidade ocidental globalizadora**. Estes valores **silenciam os seus impulsos originais indómitos**, que existem e que não deveriam necessitar de permissão/adequação para saber-bem-estar, nem que seja porque eles são inevitáveis.

Nas manifestações estético-expressivas de ênfase teatral um dos procedimentos comuns para atingir certos picos de criatividade é o da **desconstrução e porosidade**. Neste caso, que é o do teatro realizado por

---

poderes racionais transcendentais que emanam de um mundo espiritual além da natureza. Contrastando o “desprezo pelo corpo, o medo dos sentidos, e a oposição entre carne e espírito” que infelizmente dominam a filosofia (inclusive no campo sensorial da estética), *Art as Experience*, de Dewey, insiste que fatores “biológicos” compõem as “raízes do estético” e assim informam até experiências mais espirituais das Belas-Artes e do pensamento imaginativo. (...). Defendendo a apreciação de James do aspecto fisiológico das emoções, Dewey ofereceu uma teoria mais equilibrada, que afirmava mais claramente a dimensão cognitiva essencial da emoção, ao mesmo tempo que integrava a cognição e as reações fisiológicas à unidade maior de resposta comportamental. (...). Dewey entendia que a abordagem biológica da vida mental supunha a natureza essencialmente social da mente’ (2012: 273, 274).

<sup>168</sup> Santos (2006) propõe um processo de descolonização que vá além dos territórios e abranja o próprio pensamento que o norte global tende a perpetuar excluindo e silenciando algumas das suas íntimas partes. A questão corpórea pode ser entendida como uma matéria altamente colonizada em virtude da legitimação de certos padrões e marginalização de outros.

peessoas tidas como ‘deficientes’, a verdadeira humildade deveria passar por potenciar a **procura de uma práxis própria a estes corpos, sem ilustrações das modalidades vigentes, deixando que novas linguagens permeáveis ao poético possam emergir**. A falsa humildade é insistir que se reproduzam as práticas do corpo tornado padrão: é justamente esta social naturalização que limita. Acontece que o **‘natural’<sup>169</sup> (o que é próprio) dos actores colaboracriadores do teatro da Quinta da Conraria é de uma organicidade tal que surpreende o tempo e o espaço, desafia a gravidade das emoções e desacredita qualquer rigor racional monolítico**. Todavia, existe uma sociedade que insiste numa *mimesis* de práticas que sobretudo a eles os convence. Esta tentativa de reprodução de modalidades hegemónicas instala-se como um objectivo de trabalho imperativo: o importante é fazer e tornar visível aquilo e como os outros (bem) sabem e conseguem fazer. Cabe, pois, aos técnicos e artistas envolvidos na coordenação/orientação destes actores colaboracriadores contrariar esta tendência e fertilizar uma poética outra que neles reside e ferve, levando-os a manifestar aquela à qual vale a pena dar boa e espectacular visibilidade: **a beleza das suas formas** - sempre no plural e em articulação, porque não existe uma só forma... E mesmo se chegarmos a uma, ela será muito **compósita**.

Da novidade do teatro ou da forma teatral não reclamo muita certeza. Agora da atitude cosmopolita, porquanto de cidadania plural, que o exercício de

---

<sup>169</sup> A “construção precisa do sistema nervoso de um indivíduo (o seu repertório favorito de caminhos neurais) é parcialmente um produto da sua experiência individual e das suas condições culturais. O corpo mostra-nos deste modo que a natureza humana é sempre mais do que meramente natural” (Shusterman, 2008: 102) e/ou disfuncional.

certas manifestações estético-expressivas, incluindo as de ênfase teatral, pode efectivamente fomentar na mobilização e desenvolvimento de competências emancipatórias, estou visceralmente convencida.

**Que competências podem ser estas que, quando potenciadas pelas manifestações estético-expressivas, recriam um ser humano em pleno direito ao reconhecimento (privado e público) da sua diferença?**

Eu responderia:

- A capacidade de percepção e vivência (do diferencial e do semelhante entre o 'si' e o 'outro') a várias escalas e profundidades.
- A versatilidade emocional.
- O discernimento e a inteligência corpórea (emocional).

Se o trabalho pelo teatro já havia germinado este meu entender, o teatro feito pelos actores colaboracriadores da Quinta da Conraria veio confirmar esta minha suposição. Assim sendo, a primeira competência – a capacidade de percepção e vivência do diferencial e do semelhante entre o 'si' e o 'outro' - requer uma atenção e alerta sensível tão mais integral quanto possível. A convocação dos cinco sentidos e de um sexto que seria o da propriocepção, são vitais. Os sentidos fornecem informação insubstimável e a sua contra-utilização hegemónica fomenta e apura a existência e a acção, enfim o mo(vi)mento mais atípico. O 'sentimento de si' (Damásio, 2004) é vital para emprestar a nós próprios algumas das competências que subalternizamos em nós. Ao resgatar em mim, talvez eu percepcione o 'outro' não como o

estranho, o exterior, o que não sou 'eu'. Ao reconhecer-se em 'si' o mesmo, amplia-se o 'eu' cultivando possibilidades que só se vislumbravam no 'outro'.

A segunda competência - a versatilidade emocional - convoca a nossa predisposição tanto para a guerra como para a paz, para ambos, para o amor e para o ódio, para o medo e para a vontade, em suma para a nossa tensão estrutural, sem agregar tais emoções previamente a um bem e/ou a um mal. As emoções são de vária índole e existem em potencia em qualquer ser/organismo, mesmo os menos elaborados. A versatilidade emocional implica o reconhecimento deste leque em cada um de nós. Pela consciência de tão largo espectro - e o cultivar dessa consciência passa por não subalternizar uma série de emoções e de lições que o corpo nos oferece desde tenra idade - experimentamos a capacidade de 'sermos' as trajectórias entre diferentes tipos de emoção que supostamente se contrastam (umas vezes mais radicalmente do que outras). Este transporte, quando permitido, vem-nos sendo ensinado para acontecer em tempos subtis e suaves, 'sem grandes cenas', reclama o decoro privado e social. Com os meus actores e colaboracriadores lá da Quinta aprendi que aqui as travessias entre emoções são muitas vezes não só inadvertidas como velozes, que só damos conta que aconteceram depois de consumadas... ou então, intransponíveis. Eles já 'foram' as trajectórias!

A terceira, a inteligência corpórea, aprende-se jogando com regras potenciadoras do improviso, sendo que o jogo co-constitui e renegocia as regras. A inteligência corpórea, promove a capacidade de criar reportórios-



possibilidades para se fazerem escolhas de ‘pensamento e(m) acção’, ou seja, em tempo real e em movimento, criando-se estratégias (internas/externas) dinâmicas que vivem também de descontinuidades e de intermitências. Estas estratégias podem ser tão invisíveis quanto suficientemente visíveis, eloquentes e/ou gagas. Um corpo inteligente é tanto aquele que não deixa transparecer as suas escolhas, melhor dizendo, que não ilustra as suas escolhas de ‘pensamento e(m) acção’, como aquele que transpira uma estratégia. Um corpo inteligente pode ser aquele que por ‘si’ e para ‘si’ só cria discurso, como aquele que atende ao corpo-outro (seja humano, inanimado, próximo ou distante, real ou imaginário) na sua produção discursiva, na sua prática.

**Que instrumentos fornecem estas práticas estético-expressivas para o desenvolvimento de uma acção de cidadania plural, porquanto, cosmopolita possibilitada pela articulação ‘com’ o outro que me pode ser estranho e não apetecível?**

Porque, muitas vezes, os processos criativos na sua origem são caóticos, eles obrigam a uma **constante renegociação das escolhas**. Estas são sabidas pelos seus praticantes porque as vão sentindo na alma em corpo individualmente e/ou em colectivo – pelo menos em certo teatro. Assim sendo, um instrumento crucial para o acto de «(es)colher» é a **capacidade de reposicionamento**. Podendo escolher, é importante que se possa **informadamente e em consciência tomar posições, fazer opções, reconhecendo a existência de várias possibilidades (artísticas e/ou humanas, porquanto, sociais) do eu que se (des)toma a ‘si’ e ‘ao’ outro**

**em consideração. O reposicionamento favorece a descolonização de ‘si’ transfigurando-se em ‘eus’, uns apenas reais e outros mais simbólicos.**

As sociedades modernas ocidentais altamente mercantilizadas, onde o ter rouba vergonhosamente o ser, ajudam a fazer sentir o **Teatro como um nada**. Porém, neste caso que aqui apresento, é justamente esse nenhures, um nada sem lugar para ter espaço, que permite reconstruir indivíduos em seres humanos, com a legitimidade de serem diferentes para não os subtrair da igualdade de ser e de estar. **Estes sujeitos tornam-se, pelas manifestações estético-expressivas, competentes na sua particular condição de existência. O meu corpo-padrão<sup>170</sup> hegemónico de atriz, psico-fisicamente treinada, em processo interferente com estes corpos diferentes apreende-se incompetente, incapaz e improdutivo** porque, muito dificilmente, saberei fazer ‘como’ eles, **tornando as nossas formas de expressão distintas, todavia, não excludentes entre si** – desde, claro está, que a minha social hegemonia não os aniquile. O meu corpo-padrão passível de boa eleição na votação das virtuosidades subsume-se, reencontra-se e

---

<sup>170</sup> “A similitude e a diferença dos nossos corpos estão profundamente carregadas de significado social. Fazemos apelo à nossa forma, experiência, necessidade e sofrimento somáticos partilhados quando caritativamente nos estendemos a pessoas de etnias e culturas muito diferentes. Mas o corpo (através da sua cor de pele e cabelo, traços faciais, e também do seu comportamento gestual) é, por outro lado, o primeiro sítio onde se realçam as nossas diferenças e se traçam enquadramentos pouco generosos. A maior parte da hostilidade racial e ética é o produto não do pensamento racional mas de profundos preconceitos que são marcados de forma somática por sentimentos vagos e infortáveis suscitados por corpos estranhos. Sentimentos que são experimentados implicitamente e, deste modo, profundamente arraigados debaixo do nível da consciência explícita. Tais preconceitos e sentimentos resistem então à correcção através de meros argumentos discursivos de apelo à tolerância, os quais podem ser aceites ao nível racional sem que tal mude a atracção visceral do preconceito. Chegamos mesmo a negar frequentemente termos tais preconceitos porque não compreendemos que os sentimos, e o primeiro passo para os controlar, ou eventualmente eliminá-los, é desenvolver uma atenção somática para os reconhecer em nós próprios. Este desenvolvimento de aptidões de consciência aumentada é a tarefa central da Soma-Estética (Shusterman, 2008: 102).

reinventa-se em improváveis noções de respiração, equilíbrio, de tensão e de contenção permitindo-me fazer ‘com’ eles e eles comigo.

A outra escala, aceitando que a sociedade e a cultura são dois aspectos que condicionam toda a criação e produção teatral, e que cada sociedade e correspondente(s) cultura(s) pode(m) explorar formas de expressão distintas, demonstrando no(s) seu(s) modo(s) de (saber) fazer as suas principais características (relacionando-se assim com os momentos contemporâneo e históricos), não sei bem se o fazem directa e linearmente. Isto porque, **não só as sociedades não são homogéneas, como jamais as culturas são absolutas e estanques.** Por outro lado, os «mo(vi)mentos» contemporâneos/históricos são múltiplos e vão acontecendo muitas vezes a contra-tempo na sua disparidade de especificidades. A noção de permeabilidade e de transversalidade não é característica apenas do presente futuro – aquilo que agora projectamos como futuro. O passado está impregnado de (in)visíveis cruzamentos de sentidos e de direcções que, **não houvessem sido neutralizados, subalternizados e desconsiderados em pensamentos abissais<sup>171</sup>, certas rotas (de legitimação) da criação haveriam vingado pela sua desautorizada beleza e, eventualmente, surpreendente novidade.**

As constelações (territorial, comercial, política, cultural, social) que incluem pontos de partida/passagem como, por exemplo, Angola-África, Brasil-

---

<sup>171</sup> Sobre a procura especulativa do conhecimento enquanto componente central da cultura humana que vai além da modernidade e seu pensamento abissal [http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para\\_alem\\_do\\_pensamento\\_abissal\\_RCCS78.PDF](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS78.PDF) e do norte global.

Américas e Portugal-Europa são prova incomensurável de que **na arte se materializa a essência do ir, do estar e, sobretudo, do voltar além.** Quando se regressa<sup>172</sup> nunca retomamos o ponto de partida. Esse já ficou aquém... das nossas futuras **estórias dos Saberes (das artes, das ciências, das tecnologias e das religiões) que, por isso mesmo, já podem ser feitas de regressos entrançados, ou seja, de retornos disciplinares transversalmente reinventados.**

*Voltar além* é assumir aquilo que não conhecemos, sabendo que a pluralidade de razões e das emoções existem (jamais excluindo-se entre si). O teatro pode materializar, organizar concreta e finitamente o que os nossos sentidos por vezes induzem como infinito transcendental. A infinitude reside na pluralidade de saberes-conhecimentos cósmicos, pelo que se torna inatingível ao ser humano per si. Regressar à consciência de que ignoro isto ou aquilo é permitir-me ir além do que consolidei como conhecido e até como válido. Tal acontece apenas pela tomada do outro conhecimento/saber-fazer em consideração, portanto em dinâmicas constelares de interferência e de (trans)acção. A transição e o voltar além podem implicar outros corpos e/ou uma aprendizagem 'com' outras partes do meu próprio corpo.

---

<sup>172</sup> Ribeiro (2004) partindo de conceitos de identidade, imagem e império no imaginário político e literário português, faz uma análise da sociedade portuguesa resgatando a imaginação teórica contextualizada historicamente e actualizando cientificamente essa leitura à luz dos critérios internacionais. Fundamentada em Boaventura Sousa Santos e no pensamento de Eduardo Lourenço, a autora reelabora o conceito de "imaginação do centro" que, neste contexto, serve a minha ideia de 'voltar além'. As margens serão sempre imaginadas pelos centros e o eventual regresso ao centro, também ele passível de ser imaginado por si e pelas margens que tenta sustentar, será sempre um regresso que ultrapassa o ponto de partida.

Neste âmbito, a criatividade é entendida como uma acção de dinâmicas constelações entre sujeitos, objectos, técnicas e saberes que se cruzam, se alternam e/ou se fundem. A premissa de base da criatividade vem sendo a de troca (*barter*) tendo como condição situacional a «*inadversa*» diversidade. Certas modalidades de trabalho vão revelando o traçado destes «mo(vi)mentos» espirais ao longo de uma linha fronteira, recortando em zigzag espaços-tempos de criação artística ‘de fronteira’<sup>173</sup>. As seis características avançadas por Santos (1995), a saber, o uso selectivo e instrumental da tradição, a invenção de novas formas de sociabilidade, hierarquias frágeis, pluralidade de poderes e leis, fluidez das relações sociais, promiscuidade entre estranhos e íntimos e legado e invenção, poderão ser tentadas no anseio de que o objecto (e eventualmente o seu relato-*account*) estético-criativo se crie em si e documente por si. Nem mais nem menos, ou em bom rigor, talvez muito mais e muito menos... Apenas da sua situação que grosso modo e/ou grosseiramente parte do esquecimento da minha situação e/ou da do outro. Sem mágoa nem perdão. Apenas reinventando a memória e a imaginação (sociológica : epistemológica e democrática) como predicado à criação.

---

<sup>173</sup> Desenvolvo noutros contextos a noção de ‘actores de fronteira’ (Teixeira, 1996).

## **(trans)VERSÃO 3 – ... ainda o «Meus» (im)Possível ...**

### **Aprendizagem ‘com’ o (meu) Sul: A contribuição de certos agentes culturais angolanos para a sua emancipação social.**

Na senda da anterior questão sobre a possibilidade das manifestações estético-expressivas promoverem e/ou consolidarem novas competências emancipatórias, detenho-me agora sobre um outro exemplo fornecido por uma outra PRÁTICA<sup>174</sup>.

Parágrafo intercalar para uma leitura fragmentária ou em salto: recordo que a minha área de trabalho-actividade é o teatro, e venho, em função desta, desenvolvendo um pensamento sobre os processos criativos nas artes performativas na perspectiva do praticante. Partindo de certas experiências incorporadas procuro fazer interferir várias contribuições para criar entendimento sobre tais experiências, nomeadamente, tentar pensar como tais vivências podem fornecer exemplos de regulação e de emancipação social a não desperdiçar noutros campos. Acabei ainda por consubstanciar parte do meu raciocínio (e a escrita que dele agora decorre) em contribuições validadas<sup>175</sup> em domínios satélites, porém sobejamente importantes e não tão desgarrados do assunto que trato quanto se possa considerar.

---

<sup>174</sup> Remeto o leitor para a Oitava PRÁTICA.

<sup>175</sup> Os textos de Vicent Martínez Guzmán, de Johan Galtung e de José Manuel Pureza/Teresa Cravo da edição da Revista Crítica de Ciências Sociais (nº 71) dedicada aos Estudos para a Paz; Um texto de Pureza intitulado “Paz e Cidadania Cosmopolita: Emancipação ou Nova

Para esta sistematização parto numa posição de risco, porém disposta à correcção do (meus) erros enquanto prestação de contas<sup>176</sup> a mim mesma sobre a forma de dizer/escrever o que o meu corpo me diz saber fazer. Nesta predisposição faço as pazes comigo e com o eventual leitor pelo que se torna necessário situar-me enquanto ser humano que cria expectativas relativamente às suas competências e capacidades de se tornar *accountable*<sup>177</sup>.

O pensamento, desejavelmente crítico, seja ‘com’ a sociologia ou ‘com’ outro saber, exige uma atenção aos sentidos que atribuímos e/ou que são atribuídos aos nossos objectos ‘em’ estudo. Todavia, tal pensamento também beneficia se tivermos em consideração alguns dos sentidos que retiramos a esses mesmos fenómenos/problemas. Rever as memórias em (re)apresentações que resgatam o esquecido, o malogrado, as tensões, as contenções e as exaltações, é lembrar que nos esquecemos - ou nos fizeram esquecer - disto ou daquilo. Por este motivo insisto na revisão da Oitava PRÁTICA porque com ela continuo a aprender...

---

Fórmula de Poder?” artigo resultante da conferência pronunciada no “Congresso Cidadania(s): Discursos e Práticas”, realizado no Porto na Universidade Fernando Pessoa em 2006; Uma publicação de Luís Moita em que o autor propõe uma compilação de textos próprios na qual atenta às relações internacionais, à violência que nelas persiste e à possibilidade/necessidade histórica de a abolir (Rituais de apaziguamento – Escritos sobre relações internacionais); Um relatório David Sogge; A estética do testemunho da Guerra no Ruanda; A fantástica guerra para crianças de José Luandino Vieira (escritor angolano) que, entre o traço e a letra, adverte para a Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens, metáfora sublime ao colonialismo português em Angola.

<sup>176</sup> Segundo Guzmán (2005: 55) perguntar pelo estatuto epistemológico já não é só averiguar da cientificidade, mas perguntarmo-nos pelas capacidades ou competências ou capacidades para fazer as pazes. Ainda na senda de Guzmán é imperativo situar o produtor deste discurso e submeter os meus instrumentos à interpelação dos demais presentes (2005: 52).

<sup>177</sup> Sobre a noção de *accountable*: vou continuar a enunciação do meu posto de fazedora de teatro ‘com’ a sociologia.

O procedimento de indagação - que para Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2006) surge como uma sociologia das ausências e das emergências<sup>178</sup>, operada também por uma ecologia das práticas e dos saberes<sup>179</sup> - cresceu em mim, desde há 15 anos a esta parte, como uma 'sociologia acústica' (Teixeira, 1997) em que a incorporação tanto do excepcional quanto do quotidiano, do sensível e da memória (na sua forte percentagem de esquecimento e de malgrado), do previsto e do acidental, enfim, dos sentidos para além da visão-razão, constitui material e lugar privilegiado de 'pensamento e(m) acção' sobre o ser humano - individualmente e em colectivo. A compreensão, ou tomada de consciência, do que se esqueceu e do que se (des)conseguiu vem sendo nos meus trabalhos sobre os processos criativos - em que a escrita resultante também é inevitável - operada por um híbrido conhecimento que é tanto mais apurado discernimento quanto mais corporeamente inteligente, consciente (Damásio,

---

<sup>178</sup> A sociologia das emergências de Boaventura de Sousa Santos (2009: 42) é convocada pelo Cosmopolitismo Subalterno que segundo o autor é embrionário: "Esta consiste numa amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido tanto no que respeita à compreensão como à transformação do mundo."

"O cosmopolitismo subalterno manifesta-se através das iniciativas e movimentos que constituem a globalização contra-hegemónica. Consiste num vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão económica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecido como globalização neoliberal (Santos, 2001, 2006b, 2006c). Atendendo a que a exclusão social é sempre produto de relações de poder desiguais, estas iniciativas, movimentos e lutas são animados por um *ethos* redistributivo no sentido mais amplo da expressão, o qual implica a redistribuição de recursos materiais, sociais, políticos, culturais e simbólicos e, como tal, se baseia, simultaneamente, no princípio da igualdade e no princípio do reconhecimento da diferença."

<sup>179</sup> A ecologia de saberes baseia-se, segundo Santos (2009: 44) no "reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogéneos (sendo um deles a ciência moderna) e nas interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento."



2010; Shustermam, 2012) e sensibilizado (Teixeira, 1997) por uma prática vivida.

Desde cedo aprendemos que isto ou aquilo que olvidamos inviabiliza, oculta e silencia aquilo que potencialmente nunca chegaríamos a fazer ou saber, se não nos lembrássemos - ou nos lembrassem - de lhe aceder. O Homem não se explica, sabe-se. E sabe-se porque dói e/ou sabe bem! A dor do outro só me é realmente sabida quando no meu corpo a vivi... Ela permanece em segredo. Portanto, se a minha dor não é a mesma, sendo aproximativa nem chega a ser a sua dor, ela será sempre uma tomada de consciência incompleta, ainda que solidária, do(s) outro(s). Com a sensação de prazer a dinâmica não é muito distinta. Eu acredito profundamente na tomada de consciência corpórea (própria e alheia) para a produção de sentido-conhecimento, não desconsiderando a emoção também como fundamento.

Esta sociologia 'acústica' (Teixeira, 1997), talvez pouco macro, porém sobremaneira situada, até porque persegue o meu próprio esquecimento, vem sendo dedilhada, como já referi, a dois tons: o do indivíduo e o do colectivo.

Como? No que concerne o individual, partindo da minha própria acção artística e da minha experiência 'com' outro(s) corpo(s) não-padrão (que, em bom rigor, também se agregam em colectivos); ao nível do colectivo pela atenção dedicada a certas formas-práticas da contemporaneidade:

a) produzidas e/ou enunciadas de lugares não totalmente hegemónicos e de contra-globalização como os países semi-periféricos (e.g. Portugal);

b) em lugares periféricos, com saberes e práticas periféricas segundo os indicadores estabelecidos pelos sistemas de valorização hegemónicos ocidentais (e.g. Angola);

c) localizadas nos e/ou possibilitadas por países, que após um período colonial, são cada vez mais considerados incontornáveis, pelo que mais centrais e em alegada hegemonia mundial crescente (e.g. Brasil).

Assim sendo, recordo que na antese e investigação que venho tentando dar conta com este objecto-tese 'com' a sociologia (a saber, sobre as eventuais competências emancipatórias de certos processos criativos - os colaborativos - nas artes performativas de ênfase teatral) o corpo humano e os corpos em colectivo são inevitavelmente os meus objectos-motores-veículos de interesse. Ou seja, para melhor entendimento sobre o processo criativo nas artes performativas num contexto suficientemente hegemónico de culturas dominantes, parto de dois espaços-tempos-matérias: ao nível do indivíduo, parto do corpo, em bom rigor, passando pela a minha incorporação de uma prática artística tendo por confrontação também o corpo não-padrão ('deficiente'), por ora em contexto ocidental; e ao nível societal, os grupos/colectivos centrados e os tidos por descentrados num sistema globalizado pelo norte ocidental. Temos, pois, os colectivos que apesar de suficientemente centrados num sistema global ocidental desenvolvem práticas performativas de ênfase teatral validadas, hegemonicamente pelos seus supostos pares, como reputadamente alternativas (e.g. Cia dos Atores-Brasil), bem como, os colectivos que materializam práticas com competências-estatutos considerados periféricos e/ou desconsiderados por uma concepção

de cultura/arte dominante ocidental, quer seja pela sua situação geopolítica num sistema mundo, quer seja pela alegada não-qualificação, precariedade e atipicidade dos objectos artísticos que apresentam (e.g. a maioria dos colectivos parceiros da m.a.r.e.s. em Benguela, Angola).

Nesta elaboração que se segue, concentrar-me-ei no nível societal, o dos colectivos na sua atribuição periférica de recortes pós-coloniais, nomeadamente, retomando a vivência da m.a.r.e.s. (Oitava PRÁTICA) em Benguela-Angola.

Na senda de uma dupla (epistemológica e societal) transição paradigmática, para Boaventura Sousa Santos, reinventar a emancipação social passa por resgatar algumas concepções marginalizadas da e pela modernidade ocidental, recorde-se, o princípio da comunidade na regulação social e o da racionalidade estético-expressiva na emancipação social. Nesta reinvenção talvez seja possível reconstruir uma indignação criadora de imagens e de subjectividades suficientemente desestabilizadoras para promover uma racionalidade cosmopolita, porquanto, pós-colonial que abranja a diversidade epistemológica do mundo. A racionalidade tão cosmopolita quanto plural e democrática que propõe Santos implica novos processos de produção de conhecimento - nos quais eu incluo as manifestações estético-expressivas (arte entre outros saberes entendidos como 'artesanais') - bem como a revisão das suas instituições na construção do que se deseja um mundo humanizante.

Repetindo e aceitando esta fundamentação teórica (recorrente no objecto-tese 'com' a sociologia que agora apresento) e sem esquecer o meu posicionamento implicado, acredito ter instrumentos para me atravessar numa análise que tem por objecto um segmento da sociedade civil e o seu potencial de mudança no seio de um processo de crescimento e de suposta democratização, portanto, de suposta emancipação social.

Numa atitude de aprendizagem com o (meu) Sul, centrei-me em certos agentes culturais e/ou artísticos de uma província angolana - nomeadamente no perímetro urbano e periurbano da cidade de Benguela - e tentei dar início à identificação/reconhecimento da sua acção. Procurarei, conseqüentemente, desenvolver a análise da (trans)VERSÃO anterior, em torno das competências emancipatórias, neste caso, pela eventual contribuição destes actores sociais na manutenção da paz e na construção/consolidação da democracia em Angola, factores supostamente potenciadores de regulação e de emancipação social. Esta formulação pode sugerir uma ambição excessiva em relação ao meu tema, ao terreno e às possibilidades de ancoragem empírica e teórico-conceptual de uma tese 'em' sociologia da cultura, conhecimento e comunicação. Se fosse o caso, não me seria possível dar um salto tal que permitisse a exploração das dinâmicas e potencialidades associadas a estas práticas ligadas ao teatro para os temas como paz e democracia (maiusculizados!) que são evocados neste parágrafo... Porém, nesta minha tese 'com' a sociologia, entre outros saberes, não posso deixar de os (Paz e Democracia) mencionar e de os ter como referência interferente

ainda que diluída. Ignorá-los seria desconsiderar a realidade em que a m.a.r.e.s. acontece.

Nesta (trans)VERSÃO tenciono, então, pensar o dispositivo de troca m.a.r.e.s. (múltiplos agentes residentes em sustentabilidade) enquanto uma plataforma horizontal de troca, e por consequência de dádiva/roubo, com a qual se procura criar mecanismos para uma reformulação «guerraz» das interrelações entre os já referidos vínculos binários tomados como mais sólidos, como por exemplo o eu e o outro, o feminino e o masculino, o norte e o sul, o amor e o ódio, a guerra e a paz. Promover uma prática artística «guerraz» é refundá-la no contraditório dos saberes - incluindo as ciências, as tecnologias, as religiões e as artes -, na incompletude e na diferença como incentivo à paz, à convivência, à articulação e comparticipação, à mediação-negociação, numa palavra, à **emancipação criativa** como alternativa à violência – o que pode, ainda assim, não significar harmonia global e ou globalizante.

As dimensões de análise são as seguintes: os agentes individuais/colectivos (formas de identidade e de organização); o género e as idades dos agentes; as motivações para a actividade estético-expressiva (subjectividades: discursos e sentidos da sua opção-acção); a aquisição e mobilização de competências e a utilização dos recursos (materiais e humanos); as trajectórias das suas acções; os espaços, os tempos, os domínios e impactos da sua actuação; o eventual estatuto e profissionalização/inserção no mercado de trabalho e autonomia destes agentes.

No decorrer da minha experiência ‘com’ o dispositivo de troca m.a.r.e.s. pude dar-me conta de um fenómeno não previsto que depressa reorientou a minha atenção e em consequência posicionamento: a acção dos participantes (individuais/colectivos, artísticos e não-artísticos) da m.a.r.e.s. revelava uma prática de cidadania pacífica subtil, sem precedentes e sem discursos celebratórios; reconheci ainda nas suas dinâmicas uma vertente suficientemente religiosa<sup>180</sup>, política<sup>181</sup>, até mais do que partidária<sup>182</sup>, apesar

---

<sup>180</sup> Passagem de Entrevista Formal (PEF) com Linho Neves: “Bem, as coisas são separadas, tipo, no Twayovoka foi um grupo que surgiu dentro de uma igreja... todo o pessoal era católico, mas depois houve necessidade das coisas se expandirem mais, então saiu... há muito mais facilidade de encontrar grupos na igreja, agora já político, por exemplo nós nos Bismas ninguém é obrigado a seguir um partido ou... existem pessoas de partidos e de igrejas diferentes, nós respeitamos essa parte, por exemplo, nós passamos agora o Carnaval e temos actores que não dançam o Carnaval e nós respeitamos essa parte, vêm ao ensaio de teatro, eu não posso obrigar, a pessoa tem de se sentir livre naquilo que está a fazer, então nós somos apolíticos e apartidários... sim há pessoas que são militantes de vários partidos... bem, hoje em quase todos os sítios há um bocadinho de política, até dentro de uma convivência de uma família, de um lar há questões políticas, mesmo, qual é a política que vais usar para conseguir gerir uma casa, gerir uma família... acho que passa por ali, política, se não vamos falar em termos de partidos, mas para tu conseguires dirigir um grupo tens de criar boas políticas... bem no Twayovoka, por onde também passei, foi a questão, que prendia muito o pessoal lá, foi a questão do projecto, porque dependia muito do projecto, porque se a pessoa não ia lá ensaiar, não participasse das obras comunitárias, no final do mês o pessoal recebia, pouco, em termos de incentivo, quando os projectos começaram a ir abaixo, o pessoal começou-se a desinteressar pelo teatro, então faziam por causa do dinheiro que recebiam... já no Damba Maria era a questão *marketing*, era um grupo que tinha um líder que gostava muito de mostrar, Damba Maria tinha de ser o mais conhecido, então as pessoas, os actores sentiam-se vaidosos, queriam ser todos do Damba Maria para aparecer, nós temos carro, temos as melhores camisolas, depois organizavam-se várias festas... tinham boas condições financiadas pela OXFAM (ONG Britânica) e o PNUD (Nações Unidas).”

<sup>181</sup> PEF com Ali Patrick: “... não estamos afectos a nenhuma igreja... temos da igreja católica e outras... não faz diferença no nosso entendimento, por causa das religiões não... bem nós não ligamos muito a essa questão (política), as pessoas são livres de escolher onde querem ficar, mas sim temos pessoas ligadas a... militantes sim... que eu saiba só há um... o MPLA, o partido que está no poder... tirando a escola e os trabalhos não pertencem a mais nada, estão mais concentradas nos Bismas.”

<sup>182</sup> PEF com Graci: “Bom no Twayovoka é típico, há uma liberdade tal que nós temos várias pessoas de partidos que não é o partido do poder, que é o MPLA, temos colegas que pertencem a outros partidos, principalmente ao outro partido da oposição, a UNITA e cada um é livre... são filiados... sempre criou diferenças de posições porque acredito que o partido da oposição e do governo têm ideias muito divergentes, e na confecção de uma ‘obra’ nós fazemos a... em Angola chamamos a ‘mesa’... então as chuvas de ideias eram sempre divergentes sempre que fosse uma questão ligeiramente política... então era um jogo de palavras que no fim o encenador dava a sua última palavra... tinha o poder de decisão final e nós todos... o nosso encenador tinha esse poder, eu chamo poder porque ele não ia nem a favor de um nem a favor de outro, ele ia naquilo que ele queria como o pensador da ‘obra’, e se o que ele quisesse fosse a favor de algum, nós íamos e durante a peça falávamos e

das filiações e militâncias. Pareceu-me uma dimensão demasiado importante para deixar cair no esquecimento. Sempre atenta aos gestos de troca, sobremaneira ancorados nos seus processos criativos de ênfase teatral, comecei, pois, a cruzá-los com a questão diluidamente política e lancei-me na tarefa de tentar compreender como tal fenómeno contribui efectiva, todavia humildemente, para a promoção de uma justiça, beleza e emancipação social, contextualizada naquele quase pólo sul. Desta vivência venho reconfigurando uma tal prática teatral «guerraz», um ‘ainda’<sup>183</sup> teatro, que partindo da assunção de que o ser humano tem competências tanto para a guerra como para a paz, surge como uma atípica modalidade de activismo cultural com aspirações proclamadamente artísticas.

O actual contexto de globalização neoliberal impõe às Ciências Sociais e Humanas<sup>184</sup> problematizar as relações entre Paz e Democracia. No meu

---

explicávamos aquilo que era o contrário da decisão que ele tomou, então ele tinha essa sensibilidade de não... de agradar a gregos e a troianos... ele escutava a tensão que existia e tomava uma decisão final que reflectisse a sua autoria e responsabilidade artística da obra.”

<sup>183</sup> Desenvolvo estes termos na (trans)VERSÃO 5.

<sup>184</sup> No Colóquio Caminhos de Futuro – Novos Mapas para as Ciências Sociais, realizado pelo CES-Universidade de Coimbra em 2008, um dos sete temas transversais abordado anunciava-se pela seguinte pergunta: Globalização, paz e democracia: são possíveis alternativas à violência? O enunciado da apresentação esclarecia que “No actual contexto de globalização neoliberal e de invasões promovidas pelos Estados Unidos da América e por aliados seus em nome da democracia, impõe-se às Ciências Sociais e Humanas (CSH) problematizar as relações entre paz e democracia. Em primeiro lugar, deve-se questionar os significados que ambos os termos adquirem em diferentes discursos políticos e em diferentes contextos sociais, económicos e culturais. De seguida, há que pensar nas relações entre as diferentes escalas (local, regional, nacional e global) e dimensões (cultural, estrutural, inter-subjectiva) das violências que ocorrem por todo o mundo. Quais são as condições necessárias para os processos de paz e de democracia social? Por último, cabe reflectir criticamente sobre a relação entre paz e democracia. Assumindo que a democracia liberal e representativa não é suficiente para o reconhecimento dos interesses de diversos grupos sociais e para a administração pacífica dos seus conflitos, outras formas de democracia, como a “democracia radical” e a “democracia participativa”, têm vindo a ser propostas e praticadas em alguns contextos, tanto do Norte, como do Sul global. Mas é preciso indagar, igualmente, como estas outras formas de democracia se relacionam com a violência e com a paz. Quais os contributos da democracia participativa na negociação pacífica de conflitos

entender, impõe-se problematizar constantemente, independentemente de um contexto favorável ou não, as relações entre paz e democracia como modo de não deixar cair no esquecimento os enviesamentos e apropriações abusivas de premissas salutareas que podem inviabilizar a emancipação social. Os riscos da apropriação perversa dos desenvolvimentos do projecto moderno ocidental no que respeita aos entendimentos contra-hegemónicos traduzidos na possibilidade de afirmação, na existência de uma comunidade global de pessoas, e na paz positiva, como lucidamente nos esclarece Pureza (2006) são argumento mais do que suficiente para esta vigilância. Por outro lado, se entendermos a Paz e a Guerra, à semelhança dos processos criativos, enquanto fenómenos dinâmicos instáveis e sem pontos de partida fixos, mas como um contínuo de constelações por vezes muito atribuladas e conflituosas torna-se imperativo actualizar esta atenção. Uma guerra nunca se ganha na totalidade nem para sempre, porque coexiste um lado que a perde, tal como uma paz nunca é eterna porque corremos o risco de estarmos a camuflar guerrilhas e fricções mais umbilicais.

Se em primeiro lugar, como nos adverte Pureza, se deve questionar os significados que ambos os termos (paz e democracia) adquirem em diferentes discursos políticos e em diferentes contextos sociais, económicos e culturais, assim sendo, metodologicamente e para iniciar um pensamento processual em torno da efectiva, ainda que humilde, contribuição emancipatória dos colectivos teatrais da província de Benguela-Cidade (tanto pela manutenção

---

violentos? Até que ponto a paz social não será também uma das condições para os processos de democracia participativa?" (<http://www.ces.uc.pt/caminhosdefuturo/index.php> acedido a 1 de Março de 2012)



da paz como pela construção/consolidação da democracia em Angola) foi-me importante olhar com coragem o ‘outro’ que é Angola e rever o meu ‘eu’, porque Angola também é parte de mim: é o meu ‘Sul’. Portugal é o meu ‘Sul’ apenas quando estou de ‘pernas para o ar’.

A leitura crítica sobre as práticas de boa governação de David Sogge (2006), revela uma paz em Angola pouco positiva e uma democracia com problemas congénitos. No entanto, temos de registar que os discursos de paz e de democracia enunciados por este Sul são uma realidade em que se acredita e em nome dos quais se perpetuam agendas complexas - seja pelos seus governantes seja pelas suas populações. Procurei, paralelamente, uma versão de cariz (mais) oficial sobre Benguela (2008) e acabei, também, por cruzá-la com as versões diluídas na vivência, portanto subjectivas e informais, fruto da interferência mútua ‘com’ os agentes da m.a.r.e.s..

David Sogge tendo por base um relatório de 2006 em que questiona o paradeiro da ‘boa governação’ do mundo sobre Angola, enfatiza os seguintes aspectos:

- Vocação do investimento público para objectos de ‘alta modernidade’ em detrimento dos serviços públicos de educação e de saúde que não saldam em nada um ‘dividendo da paz’ aos cidadãos sobretudo os mais pobres (2006: 9).

- Um Estado sem cidadãos em que os seus governantes são entendidos, por Sogge, como uma constelação de rentistas políticos, tecnocratas do sector petrolífero e oficiais militares (2006: 9).

- Uma política oficial e de oposição assente em torno de poderes pessoais, em que a gestão de clientelismos e pactos entre elites ocorre de forma discreta e fora do escrutínio público.

- Utilização da desordem com instrumento político a nível nacional e internacional (2006:10).

- Cidadãos são actores periféricos, de reciprocidade com o Estado virtualmente inexistente, sem contrato político-social, e desprovidos de pontes com a classe política (2006: 10, 11).

- De indígenas, subalternos e assimilados os africanos passaram apenas a 'rebanho eleitoral', porque mesmo ao nível económico a classe política não necessita deles: a 'maldição dos recursos' acaba por ser fundamentalmente política na medida em que destrói a reciprocidade entre governantes e governados (2006: 11).

- Segundo o mesmo autor, Angola, representa um aspecto da globalização e governação pouco estudado: o facto do engrandecimento das grandes elites poder corroer a prática democrática no ocidente (Angolagate 1999-2003, etc).

- Com uma economia política virada para o exterior, o que acontece internamente está intimamente relacionado com o que acontece – ou não – no exterior (2006: 11).

- A maior parte dos veículos para uma acção cidadã emancipadora não é forte, embora alguns tenham ajudado a abrir espaços para desafiar o abuso oficial de direitos civis e políticos e a promover a reconciliação (2006: 13).

- Na esfera civil, a maior parte das ONGs tem como objectivo o fornecimento de serviços básicos de saúde, formação, educação e

desenvolvimento comunitário, o que em falta de alternativa é bem recebido pelas autoridades governamentais (2006: 14).

- Noutras esferas da sociedade civil, surgiram grupos empresariais e profissionais e associações locais como resposta às oportunidades em Angola e no exterior. Todas têm de evitar aparentar promover posições que possam desagradar os governantes.

- Ocasionalmente, uma massa crítica de activistas e intelectuais estabeleceu ligações com pessoas pobres sob ameaça, mas esses são elos mínimos e repletos de riscos (2006: 14).

- No plano internacional o activismo é menos inibido e chega a definir agendas no comportamento corporativo (2006: 14).

Já por alturas das primeiras missões católicas europeias, nomeadamente, portuguesas (1617) “o reino de Benguela surge como resposta ao contexto vigente na época e à necessidade, então identificada pela coroa lusa, de fazer a ligação por terra entre a costa ocidental africana e Moçambique, visando a fortificação e consolidação da paz do reino de Portugal” (2008: 12). De 1869 em diante, Benguela conta como um dos três distritos de Angola que só em 1911, com a aprovação do regimento de circunscrições civis, passaram a vigorar com mais outros três (Luanda, Benguela e Moçâmbedes, Khongo, Lunda, Huíla). Posteriormente, em 1914 Angola foi organizada, por decreto, em cinco províncias e “Benguela passou a contar com os distritos de Benguela (a própria sede), Kwanza Sul e Huambo” (2008: 15). Com a independência e a partir de 1976 foram ainda “introduzidas algumas alterações administrativas. O país passou a conhecer um reordenamento em

províncias, resultantes de distritos coloniais, subdivididos em municípios, com origem nos concelhos da época colonial, por sua vez organizados em comunas, tendo por base os antigos postos administrativos” (2008: 17).

Apesar do período de pós-independência ter sido bastante conturbado e em várias fases (1975-1991/ 1992 Eleições multipartidárias-1994 Acordos de Luzaka/ 1998-2002 Acordos de Luena), e não obstante a destruição irrefutável de algumas localidades, sobretudo, Kaseke, Kuito, Mavinga, Balombo e Ganda, estas duas últimas situadas na Província de Benguela, a partir de 4 de Abril de 2002 (Dia da Paz), Benguela viria a ter um papel de destaque neste novo período que se vislumbrava. As suas infra-estruturas industriais haviam sido preservadas e a província acabou por ser um dos maiores centros de acolhimento de deslocados de guerra na região centro e sul de Angola: “Os acordos de Luena vêm consolidar os processos de Democracia, através da participação dos vários partidos (MPLA, UNITA, FNLA, PRD, PLD, PAJOCA, PRS, entre muitos) e da sociedade civil, consubstanciada na actuação de variadíssimas associações e grupos de interesses que dinamizam acções de desenvolvimento comunitário e educação para a cidadania” (2008: 18).

A cidade de Benguela, sede da Província com o mesmo nome, é tida como um dos mais fortes centros culturais angolanos, por ter sido berço de uma certa intelectualidade angolana<sup>185</sup> e por ser uma das províncias mais

---

<sup>185</sup> Benguela não é central no sistema angolano de cidades, já que Luanda enquanto capital do país congrega o grande poder económico, diria portanto que Benguela é semi-periférica,

miscigenadas interna e externamente o que se reflecte também no mosaico etnolinguístico.

Segundo dados oficiais do Governo da Província<sup>186</sup>, a população estimada do município de Benguela, numa superfície de 2.100 Km<sup>2</sup>, é de 469.363 habitantes, o que resulta comparativamente com os demais municípios numa densidade populacional relativamente alta, apenas ultrapassada pela população estimada no município do Lobito (736.978 em 3.685 Km<sup>2</sup>), sendo que a geral é de uns poucos 48,4 habitantes por Km<sup>2</sup>. Num raciocínio de extrapolação e em função destes dados previa-se, em 2008, que a população economicamente activa (14-65 anos) do centro urbano e periurbano de Benguela fosse, entre 2010-2011, de 544.120 habitantes<sup>187</sup>.

---

porém capaz de boas práticas contra-hegemónicas a nível nacional; Angola é periférica no dispositivo hegemónico cultural e artístico do sistema mundo neoliberal ocidental.

<sup>186</sup> Convém esclarecer o leitor que a presente tese (concluída em Agosto de 2012) decorreu durante dois governos provinciais, com dois governadores diferentes, respectivamente, Dumilde das Chagas Simões Rangel 1995/2009 (<http://www.benguela.gov.ao/Institucionais/Historico.aspx>) e Armando da Cruz Neto, governador em exercício (<http://www.benguela.gov.ao/Institucionais/Missao.aspx>). Os dados de base remetem para uma fonte de 2008, uma monografia sobre Benguela, cuja informação tentei cruzar em função das alterações e ou dúvidas mais significativas. Assim sendo, pude complementar actualizando esta informação com o depoimento de Cristóvão Kajibanga (chefe máximo da Direcção Provincial da Cultura de Benguela), numa entrevista formal (realizada em Fevereiro de 2012): “As eleições legislativas aconteceram em Setembro de 2008 e a nova Constituição aprovada em Janeiro de 2010 firma a não realização de eleições presidenciais, correspondendo o Presidente e o Vice-Presidente eleito em função dos resultados. (...). Nenhum dos governadores traça políticas, podem ter estratégias, as políticas são aquelas definidas pelos nossos instrumentos legais e portanto acho que é muito natural que cada pessoa tenha estratégias de funcionamento, um era economista o outro é militar, então temos aqui um grande... todos visam... o objectivo é conquistar louros no exercício da função, não é na perspectiva maquiavélica em que os meios justificam os fins, mas no caso se olharmos para aquilo que é parâmetro da política do governo angolano em função do quadro do programa eleitoral a intenção é servir o povo, é isso que nos norteia.”

<sup>187</sup> Em Fevereiro de 2012, Cristóvão Kajibanga, mencionou os seguintes números: “Lobito com uma população de 800 000 e no caso de Benguela de 650 000 e temos, então, no interior 300 a 400 000 por cada localidade, se uma comuna como o Dombe Grande tem uma projecção de 850 000 pessoas, pode crer que um município como o Cubal, e também temos de dizer que a maior parte da nossa população é rural, então é, tirando algumas mazelas provocadas pela guerra... até 300 000 pessoas se podem encontrar em cada município... nós temos 10 municípios, portanto estamos a falar de quase 3 milhões de pessoas...”

De acordo com a monografia que venho utilizando (2008) o Conselho de Ministros da Administração do Território depende directamente o Governo Provincial e deste os Serviços que funcionam como órgãos executivos directos compreendendo, entre outras doze, a Direcção Provincial da Juventude, Cultura e Desportos<sup>188</sup>. Esta direcção faz parte dos domínios específicos de actuação de um dos três Vice-Governadores, a saber, a esfera social e organizativa. Em termos partidários, dos 32 partidos políticos representados em Benguela, apenas 11 têm assento no parlamento nacional. Quanto às associações empresariais, à data de publicação e consulta desta fonte, posso afirmar não existir registo de nenhuma de cariz cultural-artístico. Benguela, como nos ensina a monografia publicada em 2008, conta com um número razoável de associações cívicas (quase 100) no formato de Organizações Não Governamentais nacionais e estrangeiras. Numa primeira leitura encontro apenas três ONGs nacionais com o domínio de intervenção cultural e artístico, respectivamente, a Cica – Conselho de Igrejas Cristãs em Angola (Artes e Ofícios e Artesanatos), Twayovoka – Associação de Projectos (Sector Social Cultural e Desenvolvimento) e Bismas das Acácias – Acção

---

<sup>188</sup> Em Fevereiro de 2012 as Direcções Provinciais da Cultura e Desportos funcionam separadamente. O facto do Campeonato de Futebol das Nações Africanas (CAN) ter sido realizado em Angola em 2010, bem como as competições mundiais de Basquetebol (FIBA), convocou uma reorganização das instituições-investimentos governamentais dando origem à separação dos Desportos e da Cultura que inicialmente estavam agregados e que, segundo informação fornecida, em 2012, pelo o actual Director Provincial da Cultura (Cristóvão Kajibanga) se vão voltar a agregar: “Em exercício há dois anos e um mês, na sequência da alteração da lei 17 que restringia o governo provincial para cerca de quinze Direcções tendo sido aprovada outra a lei nº 2 de 2010... não 2009... até 2007 só que levou muito tempo até ser materializada, então em 2009 criou-se a Direcção Provincial da Cultura, mais outras três Direcções, portanto no Governo estavam a faltar quatro ao abrigo da lei nº2 de 2007, mas logo em seguida veio a lei 17 de 2010 que também estabelece o mesmo parâmetro, e dentro de pouco tempo nós teremos uma reestruturação... de dezanove passaremos para nove, já na perspectiva das autarquias em que a maior concentração das acções de execução estarão mais no território efectivo do que nas linhas intermédias... haverá fusão igual à que já existia que era desporto e cultura.”

para Cultura e Desenvolvimento (Pesquisa Cultural, Espectáculos, Formação Artística e Produção Discográfica). De resto, os domínios de intervenção variam entre as denominações de Desenvolvimento Comunitário, Sector Social, Apoio a segmentos específicos de uma população desfavorecida, Ambientais e Agrícolas, Formação-Educação e Cuidados de Saúde.

Gostaria de elucidar o leitor sobre outros dados, não sem antes, me debruçar no que estas informações até aqui me podem ajudar. Assim sendo e tendo também por base a minha experiência-vivência 'com' o terreno posso concluir que, se por um lado, cedo se percebe que existem declaradamente muito poucas associações de domínios cultural-artístico de intervenção, por outro, esta leitura dos dados formais pode desvirtuar a realidade uma vez que as manifestações estético-expressivas de ênfase performativo (teatral) são amiúde instrumento e meio incontornável para a persecução das actividades nos domínios de intervenção de Desenvolvimento Comunitário-Social-Formacional, bem como, Religioso<sup>189</sup>. Ou seja, não existindo um número abundante de registo de associações culturais-artísticas como fim e formato último, as acções de cariz estético-expressivo são transversais a todas as áreas de intervenção porque se constituem num mecanismo útil e eficaz de

---

<sup>189</sup> PEF com Graci sobre a questão do envolvimento religioso: "... o Twayovoka nasceu na igreja católica por alguns acólitos e depois com a sua trajectória é que se foi tornando numa organização não governamental, que antes trabalhava com uma organização da igreja que é a CARITAS e depois foi dando a sua autonomia e agora está como ONG... os grupos, em Benguela, na sua maioria, os seus integrantes fazem parte de grupos religiosos, porque Benguela é uma das... posso afirmar que Benguela é o viveiro de quase tudo em Angola, desporto, da religião, das artes, porque Benguela é uma cidade muito cristã e que os pais são muito rigorosos em termos de religião e os grupos são integrantes de alguns movimentos religiosos e de algumas religiões que fazem... que às vezes prejudicam a arte porque os pais de uma certa idade, com algumas responsabilidades religiosas já não te deixam participar no teatro, porque o teatro é uma actividade, em termos religiosos, uma actividade satânica e que envolve certas coisas que não dignificam a igreja e principalmente o Homem da igreja... o cristão, então, muitos abandonam a arte para seguir a Cristo."

comunicação para chegar às populações alvo (as não urbanas e as urbanas não-urbanizadas).

Se fizermos uma sociologia das ausências, de invocação acústica do esquecimento, do diluído e do (des)conseguido, logo nos lembramos que tal acontece porque muitos dos colectivos culturais e artísticos de ênfase teatral, que estão no activo, não estão registados<sup>190</sup> juridicamente. São agregados informais, funcionam como espaços-tempos de negociação e materialização de valores estéticos entrelaçados com causas humanas e cívicas. Existe uma espécie de rede de actividade e de ‘subcontratação’ não firmada por parte de certas associações de intervenção mais ampla, como as de Desenvolvimento Comunitário e Social, que acabam por recorrer aos agrupamentos com dinâmicas culturais e artísticas já instaladas, sobretudo, no tecido social juvenil. Os colectivos formados no seio das igrejas acabam por contribuir para este fenómeno de actividade artística de ênfase teatral. Muitas das manifestações estético-expressivas são, como os próprios colectivos as

---

<sup>190</sup> Muitos dos colectivos não chegam a ser registados na Direcção Provincial de Cultura e quando tal acontece, normalmente deriva de alguma longevidade de acção, como nos testemunha Dela Cruz sobre o Colectivo Havana Dance: “Se estamos legalizados? Sim estamos. Pedem a identificação dos grupos, o nome dos elementos e respectivos documentos pessoais, atestado médico para saberem se realmente está ou não está em condições para fazer parte da Arte... também pedem estatutos da organização ou do grupo, mas numa fase em que há uma actividade... também há necessidade de juntar o historial do grupo para deixar lá nos arquivos da Direcção Provincial da Cultura... Os Havana Dance legalizaram há dois anos, mas já existimos há 6 anos... estou desde que fundou, sou co-fundador, a Graci também já fez parte, a Ramira... do grupo todo somos duas pessoas que ficaram que continuaram desde que o grupo foi fundado... O grupo tem uma direcção parcial, embora que nós nos assumimos como responsáveis do grupo, eu e ela, principalmente eu e ela como monitora do grupo... na dança, nos ensaios normalmente e não só, eu também faço parte da monitorização quando é para montar alguma coreografia e como nós temos um espírito democrático, de vez em quando, para além de nós, os responsáveis, também pedimos a opinião dos bailarinos...”

Outros colectivos existem, os quais acabam por estar registados como associações culturais e/ou envolvidos em projectos mais alargados pelo que a formalização se torna obrigatória.



denominam, de carácter comunitário e outras de índole convencional. A divisão estabelece-se nos seguintes termos: as 'obras comunitárias'<sup>191</sup> e as 'obras convencionais'<sup>192</sup>. As primeiras são dramatizações, construções para-

---

<sup>191</sup> PEF com Linho Neves: "Comunitária é quando atacamos um certo problema que se passa na nossa comunidade, ou um bairro, um problema que está a afectar aqui, então nós vamos à procura de sensibilizar, fazendo rir as pessoas, mas sensibilizando... sim fazendo rir, mas passando a informação. São obras comunitárias que vão de 10 a 15 minutos, já obras convencionais, porque vai acima, pode ir acima dos 30 minutos, são obras que tem que ter um roteiro, tem que ter um guião, texto, não é?, e bem trabalhado nós seguimos a linha daquela pessoa que escreveu a obra, que é o autor da obra, o dramaturgo, dramaturgia. Este é que nós consideramos o teatro convencional e o comunitário são as pequenas brochuras, pequenas histórias de 10 a 15 minutos... Nós nos baseamos mediante o projecto, nesse momento o projecto fala de HIV Sida, fala de violência doméstica, fala do género, então nós nos baseamos nestes três temas e vamos escrevendo... Por ano, convencional média de dois espectáculos, nós não temos pressa em fazer cinco, seis espectáculos, não, fazemos um espectáculo e quando esgotar esse espectáculo nós vamos trabalhar uma outra obra... está sempre pronto para ser representado, tá tudo ali, fotografias e tal, vídeo, porque quando pedem, yah, voltamos a pegar, vamos assistir ao vídeo, relembrar como é que foi o espectáculo, ver os guiões e assim voltamos a passar essas obras."

<sup>192</sup> PEF com Graci: "O Twayovoka é uma organização não governamental e o grupo de teatro era um projecto de Noites de Teatro... tinha outras áreas como... fazíamos... controlávamos alguns projectos de algumas organizações como Direitos Humanos, Poliomielite, essas coisas, fazíamos actividades nas praças, nalguns mercados, nos municípios, e dentro do projecto Noites de Teatro, nós formámos ao longo desse tempo vários grupos do município, a nível da província de Benguela, tanto que era uma sequência dos TWA, TWA, temos os Twatunga, Twakalie ... alguns até hoje resistiram e outros pelo andar do tempo foram diluídos... estamos formalizados como ONG e agora já como grupo de teatro convencional... dentro do Twayovoka eu sempre fiz teatro convencional, eu não estava inclusa nos projectos... a aptidão, a actividade mais alta dentro do Twayovoka era mesmo esta que é o teatro comunitário... a minha distinção é que o teatro comunitário é feito nas comunidades, nas zonas não... pode ser numa praça, pode ser numa loja, pode ser um assalto numa actividade qualquer que não seja dentro do palco, daquilo que nós chamamos o palco convencional, que quase todo o mundo utiliza... entre quatro paredes, que tem as laterais, tem os bastidores, tem a plateia... e aí estamos... e também a outra distinção é que a peça convencional até podia ser feita... o teatro comunitário até podia ser feito num palco convencional mas que não demorasse muito tempo. Nós aqui em Angola, as nossas peças normalmente demoram uma, os nossos espectáculos demoram uma hora, uma hora e meia, mais tardar duas horas... sem intervalo. O comunitário é mais curto, por aí nove, dez minutos. Implica uma distinção de público... porque normalmente as peças comunitárias são mais peças de intervenção... em Angola tem muito Paludismo, tem muita Diarreia, então, alguns projectos de algumas organizações pedem aos grupos, e o Twayovoka é um dos que ao longo do tempo foi responsável pela execução desses projectos para intervir dentro da população, fazer sensibilização dentro das massas para ver a melhor utilização, questões de higiene, essa coisa toda... Analisando a situação geográfica do palco que nós temos na província, o nosso palco é localizado numa zona urbana, e o teatro, principalmente em Benguela, era visto como teatro para os urbanos e o nosso público era mais, eram pessoas... que viviam em cidades em zonas mais urbanizadas e que é um público específico, agora o teatro já tá a sofrer transformação, principalmente em Benguela, podemos até afirmar que Benguela é o viveiro do teatro, mas as coisas estão a mudar porque já o teatro foi ganhando espaço na periferia por causa das peças comunitárias e a intenção do pessoal é ver as peças convencionais, ver outro tipo de teatro, eles vêm para a cidade e assistem... nós tínhamos a consciência de que o teatro convencional tinha de ser feito pura e simplesmente na nossa casa que é o Cine Monumental, aqui na cidade, mas já...houve... fizemos... estamos num mundo reciclável, os

teatrais que invocam e tentam abordar temas prementes na sociedade angolana, como o HIV-Sida, as minas anti-pessoais, a cólera, a violência doméstica, a precariedade das crianças abandonadas e deslocadas vítimas da guerra, a revalorização da comunidade (ainda que não a de origem) como espaço de apaziguamento, o respeito pelas crenças e práticas ancestrais de socialização, etc.. As segundas são o equivalente funcional dos espectáculos com pretensões artísticas seguindo o modelo ocidental<sup>193</sup>. Umam situam-se ao nível de um activismo cultural - umas vezes mais assumido e consciente do que outras - as demais, são fortemente marcadas pela aspiração artística poucas vezes inspiradas em motivações de contra-globalização, apesar das excepções.

Dos 70 registos<sup>194</sup> efectuados na Direcção da Juventude, Cultura e Desporto<sup>195</sup> da província de Benguela, 17 são de cariz religioso<sup>196</sup>, 7 político,

---

grupos inventam palcos e aí representam as obras fora daquilo que é a nossa casa que é o Cine Monumental.”

<sup>193</sup> PEF com Graci: “Eu definiria como... o que eu faço não é bem o que eu gostaria de fazer...yah, porque eu já não faço...entrei agora, faz seis, três meses, num projecto do grupo Ombaka, projecto Viveiros de Arte, (Berta: Ombaka é um dos colectivos parceiros da m.a.r.e.s. com presença e actividade forte. Ganham prémios e o Dr. Steve é um colaborador ferveroso. Na verdade ainda não consegui fazer uma entrevista formal com eles pois não lhes foi possível comparecer no encontro que agendamos. O projecto Viveiros de Arte já nasceu depois da m.a.r.e.s.) é um, fui convidada pelo Sincero, Sincero Muntu, para fazer parte dessa formação e montámos uma ‘esquete’ e achei o teatro muito diferente daquilo que eu havia feito no Twayovoka, mas eu gostaria de fazer um teatro de expressão, como é que se diz, expressionismo, talvez porque está muito relacionado à dança e à expressão corporal, eu gosto de ter essa movimentação do corpo, não ficar estática num sítio só apenas a usar a voz... a enunciar texto... não, não. Eu queria ter um dia a experiência de fazer um teatro mais expressionismo do que... primado do texto e da voz... Luanda já não faz isso, porque os grupos têm condições para dar formação, para fazer vir formadores de fora, pode até não ser da língua portuguesa, formadores de outras línguas, inglesa, espanhola e terem constante formação, que o teatro em Luanda já não é o teatro que se faz em Benguela ou na Huíla, Namibe... então Benguela tá depois de Luanda, mas Luanda assemelha-se ao que se faz em Benguela, mas ainda estamos presos ao texto e não temos muita expressão...”

<sup>194</sup> Tive acesso a estes dados numa conversa informal com o anterior Director em exercício. Pude, entretanto, actualizar a informação com dados fornecidos pela Direcção Provincial da Cultura de Benguela relativos a 2011. Em 10 Municípios, existem 708 registos de Acções

---

Culturais com a seguinte discriminação: Artistas Musicais (375); Artistas Plásticos (23); Artesãos (209); Associações Culturais (15); Bandas Musicais (13); Grupos de Teatro (43); Grupos de Danças Modernas (53); Grupos de Danças Tradicionais (135); Grupos Carnavalescos (217). Ainda que possa ter havido um acréscimo de registos das organizações, de 2007 para 2011, convém notar que os dados mais recentes de que disponho dizem respeito ao que a Direcção Provincial da Cultura denomina por Movimento Artístico e Centros Culturais, ou seja, não afirma nem revela se de facto houve um aumento dos registos das organizações culturais, religiosas, artísticas, etc.. O que me parece importante de salientar é que a quantificação e a documentação sobre a sua actividade começa a ser registada e veiculada com uma complexificação e rigor acrescidos.

<sup>195</sup> Gostaria que o leitor atentasse ao testemunho de Cristóvão Kajibanga sobre as actuais Diretrizes políticas culturais com a Direcção Provincial de Benguela: “Estruturalmente nós temos aqui dois departamentos que interagem com o exterior, que é o departamento de acção cultural e artes e o departamento histórico-cultural. No da acção cultural, a essência do trabalho é o fomento da cultura e das artes, isso significa que se precisa fazer o aproveitamento de todas as valências nas comunidades através das casas de cultura, através das associações que vão surgindo, damos o apoio institucional necessário para que elas consigam afirmar-se e também dar a formação necessária para os prováveis talentos que despontam em cada localidade, as formações muitas vezes consistem em uma seminariação, ou então em intercâmbio que pode ser efectuado nos festivais, os próprios festivais em si funcionam com uma linha formativa e também uma linha de fomento, enquanto se visualiza as pessoas podem ser alentadas... sim atribuem-se prémios, portanto os festivais têm níveis, há o nível municipal, provincial e nacional, até aqui o mais certo é o festival da canção popular que é variante, desde que Angola é independente nunca deixou de se realizar, os outros foram tendo alguns avanços e paralisações, neste momento está em carteira a realização da segunda edição do festival nacional de cultura FENACULT, o primeiro foi realizado em 1989, entretanto no período que passou foram sendo realizadas muitas acções de carácter festival, houve digamos festivais ligados à dança ao teatro, à música em si, nas várias vertentes, *gospel*, popular e também situações ligadas à música rural, às vezes de forma regional, às vezes de forma nacional, muitas vezes se aglutinavam a dança tradicional mais a música, folclore ou cancionero.”

Enquanto Director Provincial da Cultura, a função de Cristóvão Kajibanga é política, “dinamizando toda a actividade... seja na linha administrativa como na linha técnica, agora esses departamentos que mencionamos são aqueles que projectam a imagem do que é a política cultural emanada pelo centro e que consta agora de uma lei, desde o ano passado existe a lei 15 onde estão expressas todas as linhas de política cultural do nosso país. Quer dizer que as instituições todas e a sociedade toda está mobilizada a seguir de forma rigorosa com orientação que está plasmada na lei 15... do actual governo... é da Constituição porque na Constituição se garante que todos tem direito à sua cultura... então na base disso há uma especificação que nos vai guiar... exactamente a lei 15 de 2011. Na lei 15 é o que o Estado e toda a Sociedade deve fazer para que toda a perspectiva da manutenção da identidade se consiga, os agentes culturais, por exemplo aqueles que estão afeiçoados ao recreio têm a lei 111, é essa que tem digamos toda a regulamentação de realização do espectáculos, onde se diz o que devem fazer para produzir um espectáculo e quem deve produzir um espectáculo. Nós simplesmente, naquilo que é obrigação é credenciar, portanto uma determinada entidade, colectivo ou individual interessada em realizar um determinado tipo de acção no domínio cultural apresenta em requerimento a sua intenção, é sancionada e consequentemente recebe uma licença para o exercício dessa actividade, e depois ele terá que ir obedecendo em função do exercício dessa actividade toda a regulamentação... há ainda muita acção informal, sabe que o artista é dos seres mais livres que podemos encontrar, não gosta de parâmetros, não é?, na sua criação por exemplo isso é ideologia, ninguém lhe pode controlar, ele acorda à meia noite, ele faz o que ele quiser, essa situação de acreditação serve sobretudo para saber quantos é que somos no domínio e eventualmente na potencialidade de cada um e na projecção de um determinado espectáculo ou de um determinado evento, já se pode saber com que é que se pode contar... existe um escultor na pedra ou na madeira, existe um cantor dos vários géneros de música que temos, então quem é o mais visível ou o mais exímio e então nessa altura se vai fazer a busca... a um

46 filantrópico e profissional. Destas, 33 são de âmbito nacional, 21 regional-provincial e 16 de alcance local. Paralelamente e só com o trabalho da m.a.r.e.s. pude ainda complementar esta informação constatando que, na sua maioria, os participantes neste dispositivo de troca não tinham identidade jurídica - ainda que, com legitimidade<sup>197</sup>, se fizeram representar enquanto colectivos.

A m.a.r.e.s., tendo partido de um projecto de investigação-criação artística de pessoa singular (eu própria), tem como estratégia articular acções individuais e colectivas:

- a) pretende angariar e promover participantes potenciando a sua própria autonomia (também na área de produção artística);
- b) vem incentivando e sendo alimentada pela vertente pedagógica e educativa se se tomar em consideração as actividades e pesquisas de várias interfaces (este projecto inclui na sua estratégia e agenda metodológica uma iniciativa educativa irrefutável porque contempla a modalidade dos dispositivos em residências-vivências temporárias de troca numa atitude

---

espectáculo de Estado, porque o resto, esses agentes que se candidatam a promover as acções culturais têm autonomia de irem buscar quem querem, estamos em economia de mercado, se há necessidade de produzir-se vai-se produzir com o que há de melhor, e o que fica o Estado tem que ter essa obrigação de melhorar e valorizar a sua performance... uma escola eventualmente... e aí entra o ensino formal da educação artística como música e canto.”

<sup>196</sup> Segundo o quadro estatístico fornecido pela Direcção Provincial da Cultura de Benguela (relativo a 2011) existe um total geral de 80 Instituições Religiosas, sendo, 46 Igrejas Reconhecidas, 23 Igrejas Não Reconhecidas, 8 Associações Religiosas de Igrejas Reconhecidas e 3 Associações Religiosas de Igrejas Não Reconhecidas. Estes números interessam a este trabalho pois já se reconheceu uma forte ligação dos colectivos e acções teatrais ao movimento religioso.

<sup>197</sup> Dos participantes da m.a.r.e.s. na sua segunda edição apenas Twayovoka e Bismas das Acácias estavam incluídas nos registos formais da Direcção Provincial da Cultura e Desportos. Todos os demais se apresentavam como colectivos por serem agregados com valores (e correspondentes acções-actividades) negociados-partilhados informalmente.

emancipatória e de dinâmica formacional, fora e dentro de um contexto escolar);

c) vem estimulando a ligação entre saberes tradicionais/contemporâneos, cultura artística e cultura científica (ocidental e não ocidental), dados os seus pressupostos inter e transdisciplinares.

Do total de parceiros da m.a.r.e.s pude, até ao momento, contar uma média de 20 colectivos que desenvolvem actividades performativas de ênfase teatral. Apesar das intenções, destes vinte, menos de metade dos colectivos, está registada nos órgãos competentes. Um dos motivos que apresentam para o facto de não terem registo jurídico é o financeiro e o burocrático<sup>198</sup>. Por outro lado, alguns destes colectivos têm uma duração efémera ou ficam inactivos em função dos constrangimentos<sup>199</sup> dos seus constituintes<sup>200</sup>. A idade dos elementos dos colectivos situa-se num intervalo dos 15 aos 30

---

<sup>198</sup> PEF com Cristóvão Kajibanga: “Nós não avaliamos, temos de fazer o registo porque a lei constitucional é bem clara, ninguém pode ser discriminado pela sua condição, a única coisa que pode ser feita é recomendar, os técnicos da área da acção cultura, no caso daqueles que querem fazer centros recreativos visitarem a área para saberem em que medida podem incomodar os vizinhos, agora um artista individual que quer se registar nós devemos aplaudir porque como lhe disse o artista é um anarquista... mas é tão importante nessa linha dele de estar que contribui para a mudança de mentalidades, ele não precisa necessariamente de estar colado a nada, mas desde que assuma o seu papel com consciência acho que ajuda a sociedade a progredir e mudar.”

<sup>199</sup> PEF com Ali Patrick: “Uma das causas do afastamento dos membros que eu vi e que acontece no nosso grupo (Bismas Teatro) é por causa de trabalho e de escola, muitas das pessoas que saíram, tiveram que ir para outras províncias estudar e trabalhar.”

<sup>200</sup> PEF com Graci: “Participantes... por aí 25... não só nos Twayovoka, isso é uma problemática de todos os grupos, não quero generalizar, mas vamos falar de Benguela, é uma febre, porque o teatro em Benguela não dá sustentabilidade e as pessoas depois de uma certa idade têm algumas responsabilidades, então precisam de ter aquilo que lhes assegure, então, preferem abandonar a arte, abandonar o teatro para poder estudar e possivelmente trabalhar para que no futuro próximo, talvez longínquo venha a continuar a fazer a arte já tendo o poder financeiro e poder já participar, porque também os pais, em Benguela, não... veêm muito essa questão do teatro como uma coisa muito bonita para a juventude... principalmente em Benguela é: estuda, trabalha que aí terás um futuro promissor, agora teatro nem pensar, é um *hobby*.”

anos de idade<sup>201</sup>. São quase todos estudantes e alguns já estão inseridos no mercado de trabalho noutras áreas (educação, construção, etc.). Cada sessão da m.a.r.e.s. contou, na sua segunda edição, com uma média de 30 participantes, número que cresceu consideravelmente de certame para certame. Apesar de os homens serem em maior número, o género feminino estava fortemente representado. Certo é que os dirigentes destes colectivos são na sua grande maioria homens<sup>202</sup>. As mulheres, ocupam sobretudo funções de produção e contribuem enquanto actrizes. Dos participantes da m.a.r.e.s. os que se anunciam como directores e/ou encenadores são homens, à excepção de uma poetisa e de uma ensaiadora-coreógrafa.

As suas motivações para prática destas manifestações estético-expressivas prendem-se, sobretudo, com:

- o apego à necessidade e urgência de comunicar certos valores morais na mira de uma sociedade melhor;
- o exercício dos sentimentos perseguindo uma ideia de homem novo, mais humano e empreendedor;

---

<sup>201</sup> Em cada sessão da m.a.r.e.s. era feita uma contabilização dos participantes e posteriormente com o preenchimento das monografias de identificação dos parceiros pude confirmar esta realidade.

<sup>202</sup> PEF com Ali: “Participámos na m.a.r.e.s. enquanto Bismas das Acácias e Bismas Teatro foi formado depois... todos foram amigos que por uma ou outra razão não queriam estar no grupo onde estavam e foram e acabaram por ficar... hoje somos muito poucos... as pessoas que eu conto com eles são oito pessoas... tirando... agora começámos a trabalhar com crianças dos 7 aos 13/14 anos... desses oito temos 2 meninas e 6 rapazes... desse núcleo de direcção uma das meninas é secretaria da direcção... eu sou o coordenador, o encenador é o Linho Neves, temos um financeiro e a secretaria que é a Elisabete, a outra menina tem funções de actriz só, também é nova, tá connosco desde Novembro, então...”

- a vivência quotidiana dos colectivos, as redes de sociabilidade e dos afectos<sup>203</sup> foram, por estes, reveladas enquanto critérios primordiais na escolha do colectivo a que pertencem. Arrisco afirmar que as razões estéticas estão por assim dizer diluídas neste intento implicitamente social e sub-repticiamente político, porém frequente e explicitamente, apartidário.

As suas competências para as artes performativas não foram adquiridas de modo sistémico, nem sistemático. Constroem o seu modo de saber-fazer<sup>204</sup>, pela vivência e desafio da própria prática<sup>205</sup>, pelos exemplos de um norte

---

<sup>203</sup> PEF com Linho Neves: “O primeiro grupo a ingressar aqui em Benguela foi o Twayovoka, mas antes já vinha fazendo teatro em Luanda, já tinha uma experiência em Luanda com Twafutuka, isso é kimbundo, quer dizer estamos revoltados, surgiu por causa de uma confusão... então estou aqui desde 2002 que ingressei no Twayovoka, onde fiquei até 2007 e ao pedido do Adérito Tchuika ajudei-lhe a formar os Damba Maria e lá fiquei até o grupo estabilizar... e também já não queria mais fazer teatro... havia algumas situações que me afastaram um bocadinho do mundo da arte, mas depois a pedido de vários amigos que me pediram para voltar para fazer Teatro, então surge a ideia que criarmos o projecto Amigos Teatro que faziam parte qualquer pessoa, mesmo que fosse de outro grupo, faziam parte pessoas do Ombaka, faziam parte pessoas do grupo do Gilson, Impecáveis do Horizonte, Twayovoka, aqueles que sentiam que eram amigos podiam se encontrar, montar uma obra, depois da obra cada um volta ao seu normal, ao seu grupo...isso já foi depois da participação na m.a.r.e.s. ... Os Amigos de Teatro não estavam formalizados, também não era uma coisa para demorar, nós tínhamos saudades dos amigos, encontrávamos e fazíamos teatro que mais gostávamos de fazer, era um projecto não era uma coisa contínua, se fosse para legalizar como projecto... não dava... tem que ter tempo determinado e várias coisas... Então, depois dali a convite do Ali Patrick que é dos Bismas das Acácias, yah, Bismas Teatro, pediu-me para lhe ajudar na questão da encenação porque ele também não tinha muita experiência... falou comigo e como eu não estava ocupado então decidi aceitar, assim que eu tou nos Bismas há... vai fazer dois anos... já assinei de encenação, de espectáculo tirando... desde que eu ingressei já duas vezes...o ano passado fomos ao Cazenga... ao festival, FESTEC, no qual saímos como Grupo Revelação e em Agosto, Novembro, voltámos a Luanda com um espectáculo encenado por mim. Quer dizer que, nos Bismas temos um encenador e todos os espectáculos é dirigido por mim, no qual o Ali Patrick faz a coordenação, então todos os espectáculos que os Bismas tiram têm passado pela minha mão.”

<sup>204</sup> PEF com Ali Patrick: “... bem a questão da formação, principalmente para nós em Benguela, é muito complicada, nós quando concebemos o grupo tivemos uma pequena formação com umas pessoas que vieram de Luanda a pedido nosso, uma associação idêntica à nossa, somos parceiros, então eles têm pessoas que fazem teatro já há muito tempo como o Dikota, e ele é que veio e nos deu uma formação de quinze dias, e depois é à base de troca de experiências com grupos já antigos.”

<sup>205</sup> PEF com Linho Neves: “Porque nós também trabalhamos como Bismas Associação em projectos e nesses projectos tem teatro comunitário. Então nós fizemos teatro comunitário e também formamos alguns grupos na Ganda, Cubal, até mesmo aqui em Benguela, no

global que se faz chegar por satélite<sup>206</sup>, e por uma memória incorporada da qual não dão conta e que muitas vezes, ainda que nem sempre, nem atribuem relevância<sup>207</sup>, mas que os faz mover desta e daquela maneira, que os impele a cantar e sentir em ritmos difíceis de entrar no corpo-padrão ocidental. Os recursos materiais<sup>208</sup> para desenvolver estas competências são poucos. Não obstante, produzem em média quatro ‘obras’ por ano, entre as ‘comunitárias’ e as ‘convencionais’. O convencionalismo ocidental almejado

---

Dombe, fazemos formação em teatro comunitário... Dentro do projecto que os Bismas Associação tem prevista a formação para teatro comunitário nesses municípios, em vez dos Bismas irem fazer sempre teatro aos municípios, então podem ser mesmo eles a fazerem teatro, então passamos a experiência que nós temos e graças a Deus, o grupo, os grupos estão indo bem, depois temos feito acompanhamentos...refrescamento... de cinco em cinco meses voltamos para lá, primeiro a formação primária, mas depois vai lhe dando aquelas, e inovando.”

<sup>206</sup> PEF com Ali Patrick: “... hoje nós já temos as nossas próprias coisas... sim sempre tivemos, mas acho que já estamos muito separados da cultura portuguesa, muito... hoje a cultura que penetra nas nossas coisas é a brasileira, mais até do que a norte americana, muito mais, a cultura brasileira, pela língua e pela, não diria *marketing*, mas o brasileiro hoje está muito presente em Angola, principalmente pela televisão, então acho que a cultura brasileira penetra mais do que a portuguesa.”

<sup>207</sup> PEF com Graci sobre como pode ser estabelecida a existência dessa memória: “... a primeira competência vem daquilo que é o estilo Kuduro que é típico angolano, embora alguns tenham ido à diáspora, a Portugal e a outros países fora de Angola a espalhar o Kuduro e que algumas já dançam e fazem o estilo... eu acredito que é a dança, o angolano, o africano é muito expressivo, em todo o mundo tem essa característica de muita expressão, de muita força corporal, e acredito que a nós nos é característico a expressão corporal através da dança por si só porque em Angola o que mais se faz é dança, seja de qual estilo for... a dança é utilizada nas mais variadas situações da nossa vivência quotidiana sim, na igreja, nos rituais de puberdade, nos rituais de caça, quando nasce um bebé, na vida urbana também, só que já as danças modificam, nós quando nasce alguém nós dançamos, quando morre alguém nós dançamos, quando alguém esteja doente nós provavelmente dançamos... os miúdos brincam dançando sim... passam as tardes a fazer coreografias com o corpo sim... eu tenho um sobrinho meu de um ano e seis meses ele passa a vida a dançar... a professora da creche diz olha este menino parece ser antigo, ele passa a vida a mexer o corpo, mas quem não sabe pensa que é por e simplesmente mexer o corpo, mas quem tem um olhar mais artístico vê e fala isto aqui são passos de dança...”

<sup>208</sup> PEF com Linho Neves: “Local de ensaios, se falarmos em Benguela, em termos de teatro para ensaiar são poucos os grupos que têm um sítio próprio, por exemplo os Bismas têm um local próprio, mas já há grupos que não, usamos uma escola, Damba Maria também não, fixo não, ensaiávamos no hospital às noites, quando não dá é procurar outro local, isso acontece com a maioria dos grupos, Twayovoka, com a maioria dos grupos por onde eu passei, não aqui já não dá, vocês têm de procurar outro sítio... a princípio não eram pagas, às vezes era um quintal de um membro do grupo, de um tio, de alguém, uma lanchonete que já não abre há tempo, uma discoteca que está parada há bastante tempo, então aproveitava-se, ou um terraço de uma empresa, as pessoas aproveitavam para ir lá ensaiar...”



nestas últimas apresentações descarta uma tradição ancestral e geracional africana. As máscaras e os batuques devem descansar em pouca paz com os antepassados.

Os espaços<sup>209</sup>, os tempos, os domínios e impactos da sua actuação são fragmentados; Têm actuações nos diversos bairros de Benguela, deslocam-se<sup>210</sup> a outros municípios da província, chegam a apresentar os seus trabalhos nos teatros e cineteatros deixados pela colonização, recorrem - como na sua tradição - aos espaços abertos das aldeias e lugarejos. Estes colectivos existiam sem grande articulação entre si<sup>211</sup>, tendo estes últimos

---

<sup>209</sup> PEF com Graci: "... isso até é um bocadinho triste porque os grupos não têm espaços de ensaios nem têm espaços de actuação. Aquilo que nós chamamos de nossa casa, que é o Cine Monumental, agora é um património da Cultura, mas está privatizado... pode até custar mil dólares... aqui em Benguela custa 700... no Lobito o Cine Império, vai por aí mil e... 100.000 Kwanzas... e os grupos não têm fundos para pagar essa... um bilhete agora já tá a custar 1000 kwanzas que equivalente a 10 DL, há dois anos custava 5 DL que era 500 kwanzas, mas que nós víamos que a 500 kwanzas a sala nem metade enchia, então não dava nem para pagar a sala nem para comprar aquilo que nós quiséssemos comprar... 10 a 15 por cento eram convidados, o resto pagava..."

<sup>210</sup> PEF com Ali: "Graças a Deus temos, temos o nosso cantinho... nós é que organizamos, já estivemos no município da Catumbela, já fomos à Baía Farta, ao Cubal e à Ganda... vamos fazer mais as obras comunitárias... dentro dos projectos que a própria organização tem ligadas aos temas... essas sim são financiadas... os apoios são dados directamente à organização Bismas das Acácias e outros pontuais para o teatro, quando temos actividades batemos a algumas portas, temos já pessoas que são, nós lhe chamamos de padrinhos, empresas, comércio... depende das actividades, é negociado de caso para caso."

<sup>211</sup> PEF com Graci: "Já muito antes de ser integrante da m.a.r.e.s. fazia parte do grupo Twayovoka e o Twayovoka é o grupo mais antigo da província, tem por aí 12, 13 anos... e todos os elementos vindos do Twayovoka eram vistos como uma referência e principalmente eu por estar em todas as obras, também talvez por o meu envolvimento não só apenas no teatro, como na dança e como outras actividades... certo, sou a mais jovem integrante da O.M.A.(Organização da Mulher Angolana) é uma organização do partido no poder que defende os Direitos Humanos e os valores das mulheres, Angola é um país com muita violência doméstica e a O.M.A. vem ajudar o governo nessa questão da violência doméstica, a O.M.A. é um parceiro nacional do governo... eu acredito que sim, também sou uma referência como cidadã e como mulher, eu não queria acreditar, mas a ficha caiu e agora eu percebo porque as pessoas vêm ter comigo e há certas perguntas que eu até nem sei, em termos de teatro, em termos de vivência, em termos de experiência pessoal, e as pessoas vêm e perguntam, pedem a minha opinião, assuntos, programas de rádio, fazem-me entrevistas, e quando comecei a participar da m.a.r.e.s. é como que eu trouxesse, só pelo facto de eu estar na m.a.r.e.s. já a traz de mim vinham pessoas, vinha muita gente, porque a Graci tá lá, se a Graci tá na m.a.r.e.s. então isto deve ser bom, então vamo lá ver, se for bom, a Graci tá lá eu vou, se não for bom eu saio... e o facto de estar na m.a.r.e.s. ajudou-me de

seis anos de m.a.r.e.s. sido profícuos na criação de ligações concertadas<sup>212</sup>  
de trabalho, trabalho esse que desempenha inequivocamente uma acção  
digna de registo pelo impacto que têm na população em geral. A APROTEB<sup>213</sup>

---

que maneira? Havia muitas pessoas que não tinha muito contacto, os grupos normalmente não se comunicam, não falam e a m.a.r.e.s. veio fazer com que esses grupos, que houvesse um bocadinho mais de entrosamento, um bocadinho mais de comunicação e até agora estamos porque os grupos agora já fazem intercâmbios, um elemento vem actuar naquele grupo, outro não pôde actuar neste, vai naquele, há uma ajuda mútua com o aparecimento da m.a.r.e.s. que não havia e era um tabu muito grande, porque se um elemento sair daqui vai copiar o que é a minha ideia, vai fazer noutra grupo, mas agora estamos a ver que o teatro é muito abrangente e quanto mais gente está envolvida nisso, melhor, engrandece a arte.”

<sup>212</sup> PEF com Ali: “... um dos grandes ganhos que a m.a.r.e.s. trouxe para o nosso grupo é a união com os outros grupos, desde o momento em que nós começamos a participar na m.a.r.e.s. começámos a estar mais próximos dos outros grupos, acho que foi um grande ganho que nós tivemos... trabalhámos juntos várias vezes, nas obras deles, nas obras nossas, não só nas obras, em troca de experiências, ensaiamos juntos, procuramos estar mais juntos mais vezes, procuramos a opinião uns dos outros, sempre, as nossa duas obras quando nós criámos procurámos esses amigos dos outros grupos, mostrámos, pedimos opiniões, então isso tudo foi por causa da m.a.r.e.s..”

<sup>213</sup> PEF com Linho Neves: “APROTEB, Associação Provincial de Teatro em Benguela, criada em... ai, dez não... foi no mesmo ano que o Ombaka também foi criado, a APROTEB surge quando eu venho de Luanda, em Luanda nós tínhamos lá a associação de teatro, quando eu chego de Luanda e vim aqui para Benguela, aqui em Benguela havia dois grupos de Teatro, que é o Twayovoka e o Mewnho, o Mewnho se calhar existe só pelo nome só, o Twayovoka criou vários grupos dentro do teatro comunitário, mas depois surgiram como grupos de teatro convencional, tou a falar do Twakula no Bairro da Luz, Twakalie no alto Lobito, Twatunga na Catumbela... passaram pelo Twayovoka, o Twakolela, que agora ficou Vakolela, então dentro deste grupo havia uma relação boa com os outros... a APROTEB vem no seguimento dessa congregação... antes, nós criámos uma formação de uma semana com os grupos todos, foi no liceu, então depois desta formação de uma semana, de se ter algo que congregasse sempre os grupos, então nasceu a ideia de criar, uma associação é sempre algo, não especificamente o Twayovoka, não, é uma associação onde todo mundo vai-se rever, então criámos a Associação Provincial de Teatro, agora eu fiz parte da comissão preparatória, nós fizemos, elaborámos os estatutos... alguns dos principais objectivos era ser o elo de ligação entre o Estado e os grupos, ajudar os grupos na questão da formação artística, ajudar os grupos a levarem para o palco, porque a APROTEB levava os seus membros, a cada grupo que passava, que estava a passar pelo Cine Monumental, se víamos que este grupo ou esta obra ainda não está bem conseguida para levar para o palco, nós íamos lá e ajudávamos o encenador ou o grupo... exactamente dávamos apoio técnico e artístico, exactamente, esse foi um dos, é um, tem vários objectivos que nós criámos essa associação... tem cinco, caminho de seis anos... de momento está com as acções paradas... revista não está a ser... em termos da direcção, quase todos os membros que faziam parte da direcção saíram, então neste momento a própria APROTEB precisa ser revista, até estávamos a conversar com algumas pessoas... esta direcção é desde a constituição da assembleia geral, foi, depois de tudo, dos estatutos estarem elaborados... quer dizer estes problemas que foram surgindo, foram já surgindo desde o segundo ano, então as pessoas, ninguém mais queria fazer parte, trabalhar e não sei o quê, as pessoas queriam ser um mero espectador, quero ver o que as pessoas vão fazer, as pessoas não se candidatavam, não queriam estar à frente... a direcção foi ficando sempre a mesma na qual só existiam duas pessoas, que era o Presidente Ongongo e eu como Secretário Geral... bem nesse momento não está em revisão, está tudo parado.”

é um dos raros exemplos de uma associação teatral que congrega vários intervenientes da cena cultural de Benguela, com a qual, em bom rigor, ainda não interagi formal, directa e propositadamente<sup>214</sup>. Neste contexto e em articulação com outras reivindicações<sup>215</sup> radicadas em Luanda – a capital de Angola – começa-se a discutir o eventual estatuto dos artistas no que concerne à sua formação/profissionalização/inserção no mercado de trabalho<sup>216</sup>, bem como, autonomia. As companhias teatrais, profissionais ou semi-profissionalizadas, encontram-se sobremaneira radicadas em Luanda.

---

<sup>214</sup> A minha não interacção directa com a APROTEB foi propositada. Momentos houve em que os apelos à minha participação na APROTEB foram feitos por vários parceiros. A minha recusa foi total já que esse não era o conceito da m.a.r.e.s.. Houve, no entanto, uma participação de um elemento da organização numa actividade por mim proposta, na ida ao Cubal.

PEF com Ali: “... a relação com a APROTEB existe porque no fundo a APROTEB somos nós, nós todos, mas a APROTEB está um pouco morimbunda, nós estamos a tentar já este ano, estamos a conversar já com algumas pessoas, agarrar a APROTEB e dar vida nela, mas ainda... (Berta: algures nas conversas e discussões da m.a.r.e.s. foram recorrentes os apelos ao que seria a função da APROTEB, na sua relação com a m.a.r.e.s., como espaço-tempo de reivindicação. Não sendo a função da m.a.r.e.s. a de reivindicação, o evento veio revelando as inquietações dos parceiros, dos seus fazeres e da maneira como estão no teatro)”.

<sup>215</sup> PEF com Graci sobre o crescimento da produção televisiva e do Prémio Nacional e Provincial da Cultura atribuído anualmente a 08 de Janeiro: “... na altura que estávamos em constante actividade teatral não havia nada com relação a prémios, especialmente em Benguela, não havia nenhuma organização, nem a Ministra da Cultura premiava os actores, os fazedores de arte... isso aconteceu há dois anos onde já o Ministério da Educação organizou-se e criámos uma associação chamada APROTEB... vários grupos não se revêem porque a APROTEB não faz aquilo que os grupos precisam... Associação Provincial de Teatro em Benguela... então o que os grupos precisam são salas são espaços e a APROTEB não consegue fazer isso e os grupos não se revêem porque toda a sobrevivência é feita internamente... os grupos não estão profissionalizados... e há quase dois anos o Ministério da Cultura fez... por causa do Prémio Nacional de Cultura e Artes, em Luanda... as províncias também, as que têm posse, que têm um orçamento fazem também o concurso provincial de cultura e artes e que o Twayovoka não teve ainda nenhum prémio por causa de algum desfasamento do elementos... na altura o Twayovoka era composto por pessoas que estavam a fazer o médio, o básico, poucas faziam o superior, ou já eram licenciadas, mas na sua maioria...”

<sup>216</sup> PEF com Cristóvão Kajibanga sobre a profissionalização dos artistas: “... o problema é de mercado, há pouca rotação de capitais e conseqüentemente o público em geral ainda tem preocupações de coisas básicas, ainda não veem na arte como um caminho de restituição de recuperação, veem como algo passageiro, nós temos traumas n, pela guerra, pela desarmonia familiar, pela própria pressão social, as artes deveriam ser ali aquilo que se chama em química um catalisador para poder equilibrar as pessoas nas várias makas... problemas... situações...”

Nas suas visitas a Benguela a formação<sup>217</sup> e actualização dos colectivos locais logram em abrir horizontes. É dado a conhecer pela imprensa o interesse de entidades oficiais em investir no sector de formação de actores. Por outro lado, são afirmadas predisposições à articulação de vários sectores da sociedade e da economia no sentido de uma acção concertada. Pude igualmente verificar frequentes referências aos trabalhos artísticos realizados por brasileiros e à formação, por estes, facultada em Angola. Portugal, não parece ser uma boa escola, excepto para a questão linguística<sup>218</sup>, questão essa que a transgressão vem minando. E quando a língua rebenta, a linguagem e a expressão vinga pelas imagens desconcertantes como, por exemplo, a do ‘desconseguir’, do ‘ainda...’, do ‘jiboiar’<sup>219</sup> e entre outras a do ‘... nada!’<sup>220</sup>.

---

<sup>217</sup> PEF com Graci: “... a peça crescia a pontapés... à medida que ia sendo feita... Benguela é o berço do Teatro porque tem muitos, muitos grupos de Teatro e tem pessoas muito boas em termos de Teatro e que quando vão para a capital, Luanda, singram... os da capital ficam encantados com o trabalho do Teatro que é feito em Benguela... nós os benguelenses, somos capazes, nós podemos e nós fazemos... a formação era feita internamente, nós fazemos o teatro como que empiricamente... aprendíamos fazendo com a vida, a nossa primeira definição do Teatro é que o Teatro é a representação da vida, então, víamos os acontecimentos da vida e colocávamos dentro do teatro e por incrível que pareça era uma maravilha... e que agora com a formação já temos possibilidade de trazer um ou outro actor que vem de Luanda, quiçá de fora também... sempre na língua portuguesa... e com um cubano.”

<sup>218</sup> PEF com Ali sobre as línguas: “... o domínio do seu português não interferiu na nossa maneira de comunicar, não, normalmente as pessoas falam mais o português, em casa, na escola, com os amigos, nas famílias, então não atrapalha nada (Berta: talvez me atrapalhe mais a mim....uma das coisas que a m.a.r.e.s. me proporcionou foi o contacto com uma língua oficial portuguesa que é diferente da minha língua oficial portuguesa e a riqueza vem justamente das expressões e das metáforas e das imagens que vocês criam, para mim, são obviamente estranhas, eu tenho sempre de perguntar o que é que isso quer dizer, e portanto isso para mim é uma mais valia muito importante, mas muitas vezes tenho a sensação que um certo domínio da matriz supostamente correcta do português cause uma intimidação no outro por ele não falar, ou porque receia não formalizar aquilo que quer dizer da melhor maneira, ou porque eu depois vou a seguir e completo a frase, ou digo aquilo de uma forma diferente e às vezes tenho sempre a sensação que estou numa relação de poder sem querer usar desse poder mas acabo inevitavelmente por me colocar numa situação de poder) eu acho que não, que não passa isso... (o meu linguajar provoca o silenciamento...) acho que é o medo de errar porque se acha que a Berta tem a forma certa de fazer”.

<sup>219</sup> PEF com Linho Neves: “Relaxar, descansar, ficar... se eu gosto de jiboiar? Não tenho tempo para jiboiar... o angolano é relaxado, não gosta muito de estar toda a hora a trabalhar,

Quais são, então, as condições necessárias para a emancipação social? Serão os processos-contextos de paz e de implementação/consolidação de uma democracia social? E em que medida as manifestações estético-expressivas são contributo emancipatório válido? Em Portugal temos tido um paradigma vigente, porém fragilizado, de estado-previdência importado de algumas sociedades ocidentais modernas do norte europeu. Este modelo sob as pressões económicas globais revela-se incapaz de regular com justeza, não protegendo os cidadãos das arbitrariedades estatais, das privadas internas e/ou externas, e sobretudo não facultando alternativas às culturas neoliberais de existência. A comunidade tem dificuldade em se mobilizar, o que resulta, grosso modo, numa cidadania débil e, no limite, reprimida. E quando o Estado intimida a mobilização inibindo a acção crítica? Devemos abrir guerra declarada? O Estado ensinado como amigo facilmente se transfigura em inimigo. E quando a tensão das correlações é jogada em campos discretos?

---

ao contrário, gosta de 'lifar' (*life*)... desbundar, viver a vida, mas já outros não, por exemplo, eu durante o dia estou a trabalhar... às 18h... eu sou oficial de campo numa ONG espanhola na qual eu coordeno a parte de saneamento básico e prevenção de doenças, isto é no bairro 27, Damba Maria... entre a cidade de Benguela e Lobito..."

PEF com Ali: "... (*risos*) sentar à sombra da bananeira, é estar descansado, sem querer fazer nada... bem, acho que o angolano é um pouquinho preguiçoso, talvez pela história que nós temos, diz que o povo Bantu é um povo mais, gosta de estar, fazer aquilo que sabe fazer, não diria evoluir, mas fazer as coisas que ele aprendeu, basta para ele, então a História leva-nos a... eu acho que é mesmo pela História, o povo Bantu nas zonas onde se fixaram são as zonas que menos se desenvolveram, então ainda temos registo dos povos que estão ao Sul do país, no Cunene, que são pessoas muito ligadas ao pasto à terra, não saem, então... (Berta: e qual pode ser a mais valia de saber não-fazer?) garanto que não sei, nunca pensei nisso, mas é o estar acomodado, eu acho que nós, a maior parte das pessoas, né?, e angolanos, quando estamos acomodados sentimo-nos bem e vejo essa diferença principalmente nos sulanos, as pessoas cá do Sul, somos menos explosivos, por exemplo, as pessoas de Luanda são mais agitadas, estão sempre na correria, nós não, somos acomodados, a nossa província oferece-nos essa oportunidade, nós temos o que temos e pronto... Luanda é capital e urbana... Benguela é uma cidade mais calma, as coisas também estão próximas, as pessoas não precisam de sair às cinco para ir trabalhar, Luanda já é diferente, é tudo mais distante..."

<sup>220</sup> A expressão '... nada!' remete para uma significação de negatividade. Em vez de responder 'não' utiliza-se um 'nada' numa sonoridade aberta e arrastada 'náááda'.

Se aceitarmos que a acção dos agentes da m.a.r.e.s. (colectivos teatrais e outros) é informal, que se rege por princípios flexíveis em constante mutação porque negociados a cada novo momento, sem registo jurídico, precária e nem sempre sistemática, pouco pré-regulamentada interna ou externamente, motivada por uma ética individual e grupal indómita, enfim, numa existência de fronteira, marginal porém sem viver uma vida marginal (Santos, 1995) é difícil - pelo menos nos termos vigentes analíticos que tomam a institucionalização como garante formal de organização e de reivindicação - avaliar a sua visível contribuição emancipatória<sup>221</sup>. A manutenção da paz e a construção/consolidação da democracia em Angola, passa, neste caso, por

---

<sup>221</sup> PEF com Cristóvão Kajibanga: "... todo e qualquer desenvolvimento é sugerido, há sempre um quadro geral que nos fornece elementos de comparação e suponho que as coisas todas comecem de alguma maneira, um sopro, um passo, enfim, o potencial existe em Angola, vimos aqui que cada um deve ter uma iluminação para fazer qualquer coisa e às vezes espera pelo sinal e no caso da m.a.r.e.s. nesse sentido de, é uma educação ou reeducação pela autonomia, foi como que a espera de um toque, suou, um dia que isso parar pelo menos mobilizado e incentivado por ti é que se poderá fazer uma avaliação se houve algum aprendizado... se as pessoas de facto conseguiram apreender a ideia de autonomia... é que todos podemos na base das nossas capacidades fazer qualquer coisa e nos sustermos até onde as nossas forças poderem, portanto é o que falta aqui, e isso está intrínseco ao exercício da cidadania, ou seja a assunção do país depende da minha concepção, do meu entendimento sobre o país, sobre mim mesmo, sobre tudo que acontece à minha volta... a m.a.r.e.s. vem articular parceiros que já existiam e dizer que todos juntos podemos fazer muito... nesse intercâmbio... (parceria com a Direcção Provincial de Cultura de Benguela) seja na instituição seja como homem, eu penso que na interacção com o outro tem ganhos e tem perdas, então no caso, penso que todos nós ganhámos porque a nossa razão de ser é servir para acções como essas que facilitem a realização espiritual dos agentes culturais, eles aspiram por coisas e sobretudo às vezes o espaço é muito difícil, se o espaço aparece temos quase 50% do caminho andado, então nós temos que dar oportunidade sempre que nós podemos, nós já fomos contactados por vários agentes que possuem salas para dar conferências e que podem ser adaptadas ao teatro e nós já anunciamos isso à Associação Provincial do Teatro, em consequência ela deve fazer um aproveitamento de tudo que é experiência que a m.a.r.e.s. acumulou na área, na série de realizações que fez para ir fazendo rodar os membros nos diversos espaços... (sobre os eventuais silêncios/marginalizações/exclusões) não, eu penso que a m.a.r.e.s. é um termómetro, deve ser tido assim, e se por acaso chegou ao ponto de constatar isso talvez seja o momento de estar cada vez mais ausente para poder avaliar a autenticidade da participação e se de facto é ou não uma necessidade a m.a.r.e.s., ou se as pessoas o fazem por ti ou por elas próprias... (por ser branca/estrangeira) mas isso não é sustentável, no caso o conselho que pode ficar é cada vez mais fique distante, pode aparecer, ser uma incendiária e que os bombeiros sejam eles próprios e depois poderá reavaliar... se nada acontecer fica assim, porque as organizações são com os homens, os que não se adaptam no meio morrem, então haverá uma altura própria para renascer... só vão perder um espaço de articulação... seria muita pena porque o mundo hoje quer ser global e o global significa articular permanentemente, acho que é isso que se deve passar..."

iniciativas discretas e localizadas, quase invisíveis porém inegavelmente existentes, em suma, por uma emancipação social modesta - não menos válida e necessária. Estes movimentos-fenómenos participativos não estão minimamente formalizados apesar de terem chefias<sup>222</sup> e uma necessidade de líderes<sup>223</sup>. Efectivamente a sua acção não sendo passível de negação deve

---

<sup>222</sup> Penso que a primeira e mais forte discussão da m.a.r.e.s. foi sobre a necessidade de se eleger um chefe. “A Berta vai embora para a sua vida” e era necessário chefiar. E como a m.a.r.e.s. não é a Berta, então faria todo sentido a Berta deixar um chefe. Evitei cair neste tipo de hierarquias verticais e tentei saber qual era o programa de acção enquanto eu não estivesse em Angola. Fiquei sem resposta. Argumentei: então se não há nada para fazer, não há nada para chefiar. Ficaram mais apaziguados. Acrescentei: podemos ir fazendo como fizemos até aqui. Se houver pessoas interessadas em trocar/apresentar algo organizamo-nos logisticamente de modo a fazê-lo, mas sem chefias fixas... E eu não tenho de estar sempre presente, aliás, não estarei. O facto é que nunca nestes anos houve actividade da m.a.r.e.s. sem a minha presença.

PEF com Linho Neves: “... o fluxo dos participantes nos grupos... Eu pessoalmente acho que isso é, não é só um problema do teatro em Benguela... a questão está na liderança, porque daquilo que eu acompanhei de Luanda é aquilo que eu costumo a ver aqui também, a saída e a entrada dos membros, isso estaria dentro daquilo que falámos no passado das políticas, quais são as políticas? Você, por fora dizes que eu faço isso, isso, isso, quando o pessoal estiver dentro tu já não fazes aquilo que tu falas que ias fazer, então no seio do grupo surge descontentamento, então é aí que as pessoas vão ver, eu prefiro sair, eu prefiro ir ao grupo do fulano porque nessa parte sou mais respeitado, tás a ver, vai depender das políticas que você traz... porque a pessoa fica quando se sente bem... e se achas que estás num sítio e não te sentes bem, vale a pena tu ficares em casa... do que ficar num sítio onde tu sabes que há problemas, tem discussão, coisinhas pequenas... há um problema daquilo que eu digo que é o ‘yangué’, meu, há esse problema do meu, as pessoas pensam, prontos tu és o coordenador ou o presidente de um grupo e o grupo já é teu, então faço e desfaço porque o grupo é meu, nos apelidamos de ‘yangué’... de ego... então as pessoas responsáveis não aceitam ser, ouvir reparos, não aceitam às vezes de mau agrado uma opinião de um membro, acha que não, eu é que sei, eu que estou a fazer, sou o responsável, aqui está decidido, às vezes no seio do grupo não há aquela discussão onde todo mundo sente, não, eu aqui a minha opinião também é respeitada, às vezes só chega e eh pá, não, vamos fazer isto e ninguém mais diz nada, as pessoas normalmente vão saindo e outros às vezes vão por ‘seguidismo’ o fulano está lá vou lá ver o que está a fazer, pensam que fazer teatro é fácil, é uma coisa, quando chega ali, na prática não, quando chega ali é preciso fazer isso, fazer aquilo, não, não faço... (redes de afectos) ... sim exactamente, já conheço as damas daqui agora vou conhecer as dali...’ (mobilidade por redes de afectos)”

<sup>223</sup> PEF com Ali: “... as coisas acontecem com mais força quando a Berta está, quando a Berta passa à frente, primeiro porque as pessoas têm a Berta como a pessoa que concebeu o projecto, e segundo porque as pessoas esperam muito mais da Berta, as pessoas têm um pensamento que com a Berta vão ganhar muito mais, quer dizer, com a Berta à frente vão ter algo novo, acho que é por aí (Berta: isso é justamente o que eu tento evitar na m.a.r.e.s.), acho que algumas pessoas quando viram a m.a.r.e.s. no princípio, esperavam outra coisa, acho que as pessoas queriam muito mais receber do que dar, as pessoas esperam sempre muito mais receber da Berta... (já pensei no meu afastamento da m.a.r.e.s.) eu até acredito que se for a m.a.r.e.s. sem a Berta até pode não pegar, até pode pegar, mas é mais para não pegar, mas se criarmos um projecto igual com outro nome e nós criarmos, pega! (na verdade, interessa-me que o dispositivo e que a estratégia do dispositivo funcione noutros contextos, porque eu posso perfeitamente criar outra m.a.r.e.s. em Portugal, ou noutro país, com outros

ser reconhecida pela descrição/quantificação mais do que pela sua institucionalização. A democracia é diamante que brilha nas águas da boaventura e da esperança. O garimpo é isolado e dissimulado<sup>224</sup>.

Esta outra forma de luta pela emancipação individual/colectiva - mais atípica, não diria radical - lida inequivocamente com as tentativas de viver em/a paz e com a repulsiva pós-memória<sup>225</sup> do colonialismo<sup>226</sup> e posteriormente de guerra. A luta reinventa-se diariamente. Estamos perante humildes tentativas de construção da nação incapazes de destronar qualquer convenção ou regime de recortes mais totalitários e repressivos, pelo menos no imediato, mas competente para a indignação cuidadosamente exercida e, portanto,

---

parceiros e com outro nome e os princípios de base serem os mesmos, no fundo são dispositivos de colaboração e de auto-responsabilização, etc, eu também estou a aprender com eles, portanto quem sabe, para o ano não vai ser em Janeiro, pode ser outra coisa qualquer, em que eu vou ser gentilmente convidada para um evento que decorresse da vossa aprendizagem na mesma, sem sequer ter de ser a mesma coisa, em que eu possa contribuir com uma sessão)... ajudou bastante... a horizontalidade nos Bismas já existia... falámos das chefias... mas há quadros... na m.a.r.e.s. não há quadros... não há, mas há também (*apontando para mim rindo*)... simbólicos mas há...(como contrariamos isso?) é da educação de quem não assume a possibilidade de preponderância, quem não assume dá possibilidade da outra assumir sem querer... é isso que acontece na m.a.r.e.s., há pessoas que quando se fala da m.a.r.e.s. na cabeça vem, o tal, tal, tal, então tem aquelas pessoas específicas que sem querer acabam por...(no ano passado houve um outro eixo bem activo na m.a.r.e.s. que foi o Beni que assumiu responsabilidades de organização e se disponibilizou e cumpriu; este ano 'intimei' o Esteves a assumir isso e ele fez o que pôde e houve também um movimento dos meninos da Graça, que estão fora de Benguela, ainda que as sessões não tenham sido todas agendadas e eu pensei 'se não for eu vai ficar assim mesmo')".

<sup>224</sup> PEF com Ali sobre o 'Não sei, Não vi, Não fui': "... acho que isso é muito relativo, há pessoas que são assim e outras que não são assim, sinceramente não sei por que é que isso acontece, não sei... depende da ocasião também... não se colocar em posição que aquilo possa ser usado... não digamos medo, mas um pouco de receio talvez, precaução..."

<sup>225</sup> Comecei a questionar esta guerra dos mais novos que a não viveram, tanto os filhos da guerra angolanos como dos portugueses, nos meus trabalhos de licenciatura em sociologia (1994). Muito provavelmente será um tema que continuará a fazer parte das minhas motivações de Investigação-Criação nos próximos anos.

<sup>226</sup> Muitas vezes fui directamente questionada sobre o que é que eu teria para lhes dar. Normalmente respondi que eles receberiam o que quizessem e pudessem. Perante tal postura, não raras vezes fui abertamente considerada 'exploradora' e 'colonialista'.



potenciadora da desestabilização, a seu tempo, emancipatória. Este não é um pelear aberto<sup>227</sup> contra o sistema, porque afinal ainda nada está garantido, mas também não se trata de uma passividade bovina de quem pasta num mato, ainda por cima, sêco.

‘Fazer o quê mais?’ ou ‘fazer mais como então?’ se a democracia participativa parece agir melhor tendo como condição a paz social. Como se garante essa paz social? Recorrendo a certos valores de humanidade e de sociabilidade condigna, afirmando a inevitabilidade da dimensão ética e das intersubjectividades no entendimento das relações entre indivíduos, colectivos de cidadãos, estados e continentes. Entretanto e porque o Estado ainda não

---

<sup>227</sup> PEF com Graci: “... comunitárias muitas... 15 a dez minutos, era tocar na ferida, eram cenas que tocavam naquilo que a população, naquilo que o projecto pedia e naquilo que a população não fazia e não se dava conta que não faz... e que de um tempo por causa da inclusão do teatro nas praças, nas ruas dos bairros, era como que um assalto, um carro vem todo alegórico e com barulho e tamos aí e tamos a fazer o teatro e de repente conversamos com as pessoas... surpresa... fazíamos um assalto... olha, olha... porque há pessoas que não percebem a priori o que se tá a passar na ‘obra’, então era... os integrantes da ‘obra’ estão a fazer e os outros estão ao redor a fazer a sensibilização de pessoa para pessoa... não tocamos (nas feridas das questões políticas)...implicitamente sim, porque acredito que quando nós falamos de saneamento básico, saúde, educação, implicitamente tamos a falar de política... num nível muito baixo... a questão é mesmo esta: não esperar o governo actuar, mas que sejamos nós primeiro a actuar para que depois quem de direito que não está a fazer nada, que precisa realmente investir naquela zona para aquele outro saneamento, para aquela outra preocupação... então a primeira preocupação dos projectos que o Twayovoka levava era retirar aquela ideia que o governo tem de fazer tudo, que a população antes tinha de fazer o seu papel, para que o governo talvez... para serem participantes de uma sociedade... e a partir daí houve aquelas manifestações, o teatro foi acontecendo e os órgãos de difusão massiva também foram vendo isso e foram... nós temos vários programas nas rádios... e a população, por incrível que pareça, que não falava de alguns assuntos que era para os benguelenses ‘tabu’, ou por causa de algum receio, então a população já foi citando, já foi tocando, já foi chamando atenção ao governo e às autoridades que naquela zona não tá boa, que precisamos disso, disso aquilo, e por incrível que pareça nós também fomos ajudando o governo a ver quais são as áreas que necessitavam de mais urgência... olha eu acredito que durante esse percurso o governo foi criando algumas infra-estruturas, mas aquilo que é a necessidade da população tamos aquém das expectativas, ainda não chegamos a metade daquilo que a população necessita, então precisamos fazer mais, tamos a andar a passo de camaleão, mas já temos... por exemplo o bairro Benfica próximo da cidade não tinha luz há já quase dois anos e os teatros falavam disso e dos problemas que a falta de energia causava, então a população naquelas intervenções teatrais foram-se revendo e nos programas radiofónicos onde a população tinha opinião, foram criticando, falando, e que agora a questão de luz em Benguela tá com meio caminho andado.”

garante uma tal dignidade, apadrinham-se as várias solidariedades entre comunidades e agregados de acolhimento e tratamos por ‘tia’ uma aparente passividade, que quase ronda a desmobilização<sup>228</sup>. Esta suposta inércia é tanto ou mais criativa porque não é desprovida de sabedoria<sup>229</sup>. Dança-se em ondulações subtis a morte<sup>230</sup> de uma ‘mãe’ ou de um ‘pai’ afectivo ou de sobrevivência ‘mais velho’/‘quota’. Os entes queridos não são só os mais

---

<sup>228</sup> A convocação das manifestações em Março de 2011, num contexto internacional de um Norte de África em brasa, revela que a mobilização afinal existe.

<sup>229</sup> PEF com Graci sobre a sabedoria africana do ‘Não fiz, Não vi, Não fui’ e do ‘Jiboiar’: “Jiboiar é não fazer nada, jiboiar é ficar... sem fazer nada, dormir à sombra da bananeira, jiboiar é... prontos... é típico de alguns angolanos porque eu acredito que angolano que é angolano... temos essa característica da constante jibóia, é pá deixa andar!, essa... eles vão fazer!... se eu fizer isso, aqueles já vão me repreender, eu tenho uma ideia, mas será que o governo vai aceitar?! Será que as questões políticas não vão me por em maus lençóis, então, eles é que são donos do mundo, donos de Angola, então eles que se resolvam, eu vou fazer isso que me compete até aqui, então para fazer isso eu tenho que trabalhar... e há angolanos também que por terem tudo o que querem, por e simplesmente cruzam os braços e as coisas acontecem, mas angolano que é angolano sua a trabalhar para conseguir as coisas... isso abrange toda a classe social e nos menos abastados é uma depressão... porque há capacidade, mas não há oportunidade, então há uma depressão de tal nível, que as pessoas dizem simplesmente... eu prefiro ir vender na praça, ficar aí a ‘zungar’ com qualquer coisa... ‘zungar’ é ir a todo o sítio a pé com alguma coisa na cabeça, com chinelos, com algum material que alguém possa querer comprar, vão bater à porta, ‘tem isso, compra’, isso é que é ‘zungar’, tem isso e preferem fazer isso que uma actividade mais formal...eu tenho uma música muito antiga, não sei qual é o músico, ‘menina não fala política, não fala política’, então o angolano fechou-se tanto, acredito que são questões históricas, políticas, que há certas coisas que... tenho 24 anos ... yah, há certas coisas que... reza a história que bastava alguém por e simplesmente dizer a uma outra pessoa o que não gostava, não gostava de alguma situação, em que provavelmente o governo estava envolvido, que na noite era matado, faziam-lhe busca, levavam-lhe, matavam-lhe, então, a população angolana cresceu com esse medo e tantas coisas ainda agora acontecem que nós preferimos não falar política e deixar a vida andar como ela quer.”

<sup>230</sup> “O corpo exemplifica a nossa múltipla e ambivalente condição humana entre o poder e a fragilidade, a excelência e a vergonha, a dignidade e a brutalidade, o conhecimento e a ignorância. Invocamos a noção de humanidade para impelir uma pessoa em direcção à excelência moral e à racionalidade que transcende a mera animalidade, mas também usamos o predicado humano para descrever e desculpar os nossos defeitos, falhas, e lapsos em direcção a comportamentos básicos ou até mesmo bestiais: eles são fragilidades humanas, limites ligados às debilidades da carne que temos em comum com as bestas. No entanto, apesar da sua natureza animal, o corpo serve como símbolo da dignidade humana, expressa no desejo irreprimível de representar o corpo nas formas belas da arte e até mesmo de retratar os deuses em forma humana. O respeito pela dignidade do corpo é parte do nosso respeito básico pela pessoa e pelos direitos humanos; está implícito no direito à vida e no sentido táctico de respeito por uma certa distância física entre cada um de nós, de modo a permitirmos espaço livre para o corpo – uma *kinosphere* ou *Lebensraum* básica. Mas mesmo na morte o corpo é respeitado, já que a maioria das culturas se despede do cadáver através de um ritual dignificante de enterro ou cremação” (Shusterman, 2008: 102).

chegados. Partilhamos em fausta festa a desgraça (da) vizinha. E mesmo quando as crianças não estão em guerra afrontam-se num ‘vou-te bater’ ou ‘vou-te chapar’, hino infanto-juvenil de afirmação de uma qualquer supremacia e autoridade. Nesta interlocução ao respeito, a violência e a motivação para a agressão está latente, mas a irmandade não permite a contenda sangrenta – excepto quando fulminada por razões de Estado/partido/e de muitíssima riqueza material. ‘Amiga’ é o vocábulo de interpelação a qualquer estranho, de preferência potencial comprador/doador. É também notória a competência para fazer as pazes<sup>231</sup>.

Este teatro «guerraz» - como lhe resolvi chamar porque resulta da contracção dos significantes guerra e paz - implica o reconhecimento e validação do envolvimento emocional<sup>232</sup>, como acto político-cognitivo de interpelação inteligente, porque, corpórea e discreta. Só deixa de o ser quando se faz valer da violência das imagens que pode criar. É violento mas não agride. É violento mas não mata, faz sentir a morte<sup>233</sup> para nos permitir-mo-nos à vida. Não existe local mais seguro do que a cena, porque afinal tudo é convenção. É um ‘ainda’ teatro porque faz envolver no jogo múltiplos intervenientes em

---

<sup>231</sup> Expressões deste convite à paz ‘YAh, irmã, não tem maka!’; ‘manda bala’ como convite à participação ou ao pedido de ajuda; ‘tá bala?’ como quem pergunta pelo bem-estar.

<sup>232</sup> PEF com Ali: “... Hoje eu posso dizer que o nosso teatro ainda é por paixão, por paixão... a gente ainda faz porque gosta simplesmente, porque gostamos de estar juntos e ainda vejo pessoas que estão no teatro como uma ocupação, para ocupar o tempo, não têm mais nada para fazer, mas o meu grande sonho é que as pessoas fossem para o teatro e vissem o teatro como uma coisa muito mais séria... não é só para queimar o tempo... em vez de ir para o café, vai fazer teatro, bem acho que sim, até é melhor fazer teatro do que ir para o café, as pessoas estão juntas e acabam por se conhecer e cria-se uma família...”

<sup>233</sup> PEF com Ali: “Drama, é drama, nós estamos virados para o Drama... há sempre elementos cómicos, um pouquinho... O público em Benguela ri mais de cenas um pouco mais disparatadas, são coisas bem trabalhadas, elaboradas...”

dosagens potencialmente dissolventes da sua originária categoria do teatro ocidental (clássico/contemporâneo). Um 'ainda' teatro «guerraz», um 'mambo'<sup>234</sup> - que não é só teatro, mas que não deixa de o ser - que reclama uma metafórica diplomacia de intersubjectividades. É um teatro da dívida, da dádiva/roubo e das 'dicas'<sup>235</sup>. Sob os seus rituais de apaziguamento reside uma ética e uma necessidade de produzir imagens criadoras de indignação não só pelo drama, mas muitas vezes pela comédia<sup>236</sup> - tida, para os padrões ocidentais, como fácil<sup>237</sup>. Eis que entra em cena não só pensamento analógico e a metáfora, mas também o pensamento difractivo: nem positivo nem negativo, apenas incluindo ambas possibilidades como lugar de negociação que não fere nem mata, porém relembra, acorda e desperta. (P)repara humana e socialmente. A estética da metáfora é acompanhada da preterição enquanto instrumento de criação de imagens e de subjectividades

---

<sup>234</sup> A expressão 'mambo' que pode significar qualquer 'coisa'.

<sup>235</sup> A utilização recorrente do termo 'dicas' remete para todo tipo de assuntos e matérias.

<sup>236</sup> PEF com Graci: "... a comédia sim, porque... temos a .... recuando um bocadinho à história e analisando a nossa situação político-social foram quase 30 anos de guerra e então o pessoal quer rir, quer rir, não quer... quer esquecer as coisas que aconteceram e não precisa de muita, muito drama, mas, pese embora que o drama tenha um grande peso na população porque faz algumas dobradas, faz recuar no tempo e analisar certas coisas dolorosas que possivelmente não fazem bem às pessoas e... principalmente em Benguela o pessoal prefere o drama, mas os grupos não se fecham... preferem comédia... o público prefere comédia mas os grupos não se fecham na comédia e tocam nas feridas com o drama... se o teatro é arte a arte tem de envolver tudo que é a situação, pode ser dolorosa, pode ser qualquer coisa, então os grupos estão a habituar a gostar daquilo que os grupos fazem... quando no cartaz já tem drama, já tem um bom número de pessoas a ver, o que é esse drama afinal?!... os grupos vão formando o seu próprio público."

<sup>237</sup> PEF com Linho neves: "A comédia, para ser sincero, nunca é fácil, é difícil fazer comédia principalmente quando você segue uma linha, imagina em VH Sida, tens de fazer uma comédia que sabes que aqui não podes passar disso, desta parte, porque depois tenho que dar explicação disto e daquilo, então tem de ser uma coisa bem trabalhada e nós nos Bismas, antes de qualquer obra, nós levamos ao público e fazemos uma censura... fazemos entre os actores do grupo, sentamos, vamos traçar ideias, aqui é para, vai se retratar disto, disto e disto, então nós já sabemos esta pessoa aqui, tu és mais inclinado um bocadinho para o humor, então juntamos as ideias, estas palavras essas e essas não podem ser ditas, nem isso, nem isso, nem isso, depois fala disto, disto e disto... internamente..."

desestabilizadores. Alega-se não se falar disto ou daquilo quando justamente se produz um discurso performático sobre esses mesmos assuntos potenciando uma indignação-acção.

Questão inicial e final: São possíveis as alternativas à violência? A violência resultará obrigatoriamente em agressão? É possível viver a contragosto, mas viver em permanente desgosto liquida qualquer vontade de alternar o exercício da violência com a paz. Seja esta violência pessoal, colectiva, perpetuada contra si próprio ou contra o outro. Todavia, a utilidade da violência - e o reconhecimento de que e porque ela reside em todos nós - sobretudo ao nível metafórico na construção teatral das tais imagens de subjectividades desestabilizadoras, é motor de criação de alguma indignação e/ou mal-estar perante determinadas realidades da condição humana e social. A questão poderia, então, ser: são possíveis alternativas à agressão?

Neste segmento da população, em cuja interferência mútua nos encontrámos durante a m.a.r.e.s., reconheci claramente uma urgência/necessidade em contribuir para construção de certos princípios de regulação social que podem ser potenciados através de várias modalidades de organização<sup>238</sup> em

---

<sup>238</sup> PEF com Linho neves: "... aí... não presenciei muito esta parte, se calhar a maneira como foi concebida e das sessões que foram dirigindo, estava tudo envolvido, mulheres, homens, todos davam o seu contributo, a Branquinha, a Graci, a Miraldina, a Deolinda, não estão só os rapazes, só mesmo o caso da Berta aqui, é uma mulher mas consegue reunir muita gente à sua volta... em termos de organização nota-se, por exemplo, se vê que as pessoas tinham as suas responsabilidades, meu dia é o dia x eu vou preparar lugar, as pessoas do colectivo envolviam-se, se entregavam todos eles, e também ajudou a organizar muito os grupos, porque os grupos muitos deles começaram a ser mais responsáveis, alguns, através daquilo, não, agora que vamos fazer isso, vamos fazer aquilo, depois também despertou foi também quando a m.a.r.e.s. começou a fazer aquele registo que cada grupo foi levando e foi preenchendo (Berta: ... sim, mas as monografias ninguém preencheu até ao momento em que os convoquei um a um para o preenchimento, levou um ano...), fez com que os grupos parássem e eh pá, mas aquela, nós andamos mesmos distraídos, nós não sabemos isso,

comunidade (local, regional, nacional e internacional, formal, informal). Por outro lado, é irrefutável que certos colectivos artísticos e/ou não-artísticos desenvolvem instrumentos-práticas estético-expressivas para reinventar a sua emancipação social. Assim sendo, a boa 'diplomacia' pode lucrar como, aliás, sempre o fez com a ajuda das manifestações culturais<sup>239</sup> de cada Estado sob forma de artefactos/produtos estético-expressivos representativos das disposições valorativas de um povo e seus segmentos internos. Os agentes culturais (artistas, programadores, entre outros) podem, a várias escalas e alcances, ser bons elementos interferentes (formal e informalmente) tendo como competência a chamada de atenção, articulação e concertação; os pertinentes temas, balizados entre a humanidade em geral e a natureza, entrecruzam-se com questões culturais que muitas vezes desonestamente são usados por alguns governantes como argumento da competência para a guerra ou até uma paz fictícia.

A estética «guerraz» (da guerra e da paz - ou da nossa competência para ambas) enquanto manifestação, porventura atroz, de uma pós-memória que não inviabiliza o esquecimento e que, com coragem, promove a emancipação social, não só é educativa como, no meu entender, aconselhável porque saudável. Ela é saudável porque não dói de facto, não obstante e simbolicamente, ela coloca o dedo na ferida. Por outro lado, se é certo que

---

aquilo, aqui, foram fazendo as pessoas criar a sua biografia, no seu grupo, começar a registar as actividades, aliás ajudou a despertar muito nessa vertente.”

<sup>239</sup> PEF com linho neves: “... o Semba, em termos de música, a música a dança, porque o Semba ganha muita popularidade e há tempos, acho que foi o ano passado, passou um concurso, que além de Kizomba e de Semba, que havia países a fazerem concurso que depois a final foi em Luanda, que despertou muito, ali também faz-se, também já está-se a fazer isso, então quer dizer que nós, a questão do Semba é muito, muito, é louvável.”

uma memória já de si violenta carece de apaziguamento, é importante não deixar que esse esquecimento se embale em tranquilos engodos que a seu tempo germinaram tumultos intempestivos e aparentemente inadvertidos, esses sim, agressivos e porventura nefastos.

Da aprendizagem ‘no’ e ‘com’ o Sul (Santos, 2009) posso acentuar a vantagem de se continuar a tomar consciência do que se fez, do que nós empossados em Norte, sob novas formas e pretextos, continuamos a fazer, e devo celebrar o que o (também meu) Sul já soube e sabe fazer e que o (meu) Norte fez esquecer e, sobretudo, a dificuldade actual em fazer viver essa memória mesmo que reinventada<sup>240</sup> e reactualizada<sup>241</sup> – tornar essa realidade

---

<sup>240</sup> PEF com Cristoão Kajibanga sobre a reinvenção das práticas: “Bom, é uma aspiração, era a questão da adopção das instituições de iniciação, fazem extrema falta na condução da conduta, portanto aquilo não é o ritual em si, digamos que quando eu falo de uma escola de iniciação Tchokowe, ou mesmo dos Ovimbundu, não é o corte do prepúcio que está em evidência mas toda a cultura de ensinamento, a noção da responsabilização que se é dada ao instruendo, ele vai para a escola, ensinam-lhe a sobreviver, aprende a arte de construir, a ética, a moral, política, militar, enfim, ao cabo de três meses, sexual também, quando ele sai, aos dez anos, está apto e a sociedade pode contar com ele, depois de ele ficar três meses ou um ano a sociedade pode contar com ele... a reinvenção seria a tropa, a tropa para mim não devia ser... nós estamos em paz agora, então não temos estado a ir todos, então devíamos ir todos porque a tropa chega a ser a única coisa moderna que é o encontro que poderia substituir uma escola de iniciação, três meses, a psicologia diz que três meses uma pessoa readapta-se, então era, por exemplo a delinquência, o movimento das pessoas sobre Benguela, se me tiram a claque eu não sou nada, se eu vou para um outro sítio três meses, depois estou pronto para servir, jurei a bandeira, então vou por exemplo para o Cunene, há outros hábitos, nunca tenho tempo de reconstituição do meu lado mau, vou virar um bom homem, ser útil...”

<sup>241</sup> PEF com Ali sobre a actualização das práticas: “... os alambamentos, já não são como eram antes... um alambamento é dar a sua filha a um futuro esposo, então há um processo, há uma cerimónia, que antigamente era, passava-se bens à família da moça mas de forma simbólica, hoje com a evolução, com a globalização, vê-se um exagero que quase chega a ser vender a sua filha...é exagerado... antes era, a família do moço sabia que tinha que dar alguma coisa e já sabia-se o que era, à base de panos, pano para a mãe, pano para o pai, um garrafão de vinho, uma coisa simbólica, hoje já não, até pedem terreno, então tá tudo a exagerar... sim uma comercialização da união entre duas pessoas que acaba por prejudicar o próprio casamento... o que acaba por acontecer muitas vezes é ele sentir que ela é propriedade dele e há pessoas que chegam mesmo a dizer eu te comprei, então é, tu me pertences... muitas das vezes deixa a mulher numa situação... acontecem em todo tipo de mulheres que na família ainda seguem essa tradição, hoje também já há muitas famílias que já não fazem isso, basta uma conversa só, vai lá conversam e acabam por se casar... há

contemporânea. Enfrentar a violência da tomada de consciência de (todos) nós (Norte e Sul), transfigurada em esquecimento, deve ser mais um procedimento de descolonização. Primeiro internamente, depois ao nos relacionarmos com os demais povos, culturas, valores e sentimentos alheios. Acredito que o discernimento corpóreo, portanto emocional, pode ajudar neste procedimento cautelar. A descolonização «guerraz» das feridas terá de ser pensada, calculada e levada a cabo por todos os envolvidos em simultaneidade e contemporaneidade (Santos, 2009). O braço de ferro não acabou e muito menos não acaba por convenção. Os corpos, os seus cheiros e sabores, as suas cores, as suas formas, os seus movimentos e os seus trajares tornam, mais ou menos, inteligíveis esse jogo de forças de quem subalterniza quem.

Em resumo, defendo que nos podemos refamiliarizar com a violência, em sentido lato, porque ela está incorporada em cada um de nós, de modo a nos consciencializarmos que ela não é só do 'outro'; ela reside e (ji)bóia em cada indivíduo, sendo uma dimensão indelével das trajectórias que somos para nos tornarmos sujeitos de algo – isto não significa que concorde que os seres humanos usem da agressão para conseguirem (tudo) o que querem. As manifestações estético-expressivas, com as imagens e subjectividades desestabilizadoras que podem criar, são um meio muito saudável e seguro de nos refamiliarizarmos com a (nossa) violência e dela fazer uso, tanto pela violência da (re)apresentação como pela (re)apresentação da violência, que em

---

famílias que já não cobram por esse motivo mesmo... para não deixar as filhas nessa situação...”



cena será sempre inofensiva e segura porque aprendemos e aceitamos o teatro como convenção e jogo dos (im)possíveis.

A eventual avaliação do contributo das pessoas/colectivos no exercício de cidadanias pacíficas, democráticas e virtualmente (novas tecnologias) cosmopolitas obriga a uma atenção crítica a um quotidiano suficientemente invisível, não celebrado como tal e sem institucionalização, enquadramento legal, e/ou profissionalização<sup>242</sup>. Acredito, ainda, que viver com alguma plenitude os atritos endógenos e exógenos torna-se essencial para a possibilidade de erradicação de conflitos trágicos a várias escalas e impactos – nunca esquecendo a dimensão económica que promove e agrava estes mesmos conflitos. A comunidade – neste caso os colectivos artísticos e/ou as comunidades artísticas – podem ser um bom exemplo deste (des)empenho de cidadania vigorosa alternativa à desgraça. A agressão mais ou menos dissimulada - seja em regimes com democracias consolidadas, seja em sociedades em formação alegadamente democrática - aquela que se encontra fora do escrutínio público e que é perpetuada em sistemas sem instâncias-agentes (públicas/privadas) capazes de exigir a prestação de contas, acaba normalmente impune. Os cidadãos cosmopolitas<sup>243</sup> seriam

---

<sup>242</sup> PEF com Ali: “...gostaria de fazer algo mais sério em que as pessoas não tivessem de procurar sustento noutras coisas, ficassem só a fazer teatro... a profissionalização, correcto, acho que muita gente estaria no teatro hoje se fosse considerado uma profissão.”

<sup>243</sup> PEF com Cristóvão Kajibanga sobre o eventual cosmopolitismo da cultura portuguesa: “... ela tem ainda alguns resquícios, os resquícios residem mais não na política de Estado, mas no orgulho individual, penso que houve como que uma má estratégia na divisão dos homens dentro da política colonial praticada, a estratificação feita no sentido de que pessoas da mesma raça se vissem diferenciados pelo status social obrigou a que aqueles que não tivessem o tal status brilhante, tivessem vergonha de si e conseqüentemente na vida inteira continuassem a se esforçar para atingir um patamar que às vezes é inigualável, então isso deixou-nos até hoje uma cortina invisível na nossa relação... assimilados, indígenas... e porque os funcionários europeus da administração colonial se mantinham como imaculados,

também aqueles que, a seu modo, nomeadamente, mobilizando as suas competências específicas no domínio dos seus saberes e artes, não desistem do direito de existir, de dar corpo à indignação e do dever de agir, mesmo que metafórica, preterida e simbolicamente, como pode acontecer no teatro. Pelo teatro podemos estar em qualquer coordenada geográfica e somos qualquer coisa, por mais 'outra' que seja.

---

então é frequente ouvir, a minha alma é de branco, como nunca viram nenhuma cena de bêbado de um homem branco, de uma pessoa pobre de homem branco, eventualmente o homem branco é um homem diferente dos outros, ao passo que foram as condições económicas que concorreram para esse tipo de comportamento, porque quando não nos falta nada nós não roubamos, na Europa há ladrões, há assassinos, há não sei quantos, que aqui, o pessoal como não tem capacidade de viajar, não tem a capacidade de decidir que no mundo há isso... ok, então a escola hoje pode-se afirmar como o desmistificador de tudo isso e também a própria cultura, as artes, são um ponto de socialização, artes, saberes locais que se confluam ou que possam ser confluídos em feiras de artes, em encontros de cultura, carnaval, digamos, festivais de música nas várias linhas, portanto tudo concorrerá para a libertação..."



## (trans)VERSÃO 4 – (...)

### ‘ainda’ teatro nas «si dades»



Com a presente passagem fundada no mesmo *practice account* e recorrendo às manifestações estético-expressivas - sempre o teatro - enquanto produto/produtor de relações interferenciais, desta vez com a paisagem da cidade, pretendo ainda dar um exemplo de como esta mesma actividade artística e cultural pode funcionar como dimensão contributiva para o desenvolvimento (local) sustentável<sup>244</sup>, modesto é certo, sendo este entendido

---

<sup>244</sup> “In many prevailing sustainability frameworks, if culture is included, it usually appears within a concept of social sustainability. However, culture is also being explored as a fourth pillar of sustainability, the others being the environmental, economic, and social pillars.

como uma possível forma de emancipação, na medida em que deveria potenciar e sustentar algum do desenvolvimento das (im)possibilidades humanas.

Para tal, tentarei contribuir dando a conhecer como a cena contemporânea da e na cidade de Benguela, em Angola, acontece «(in)visivelmente» fora dos edifícios teatrais, enfatizando as versões, mais ou menos imaginadas, que essa cena veicula ao viabilizar a compreensão e o diálogo dos indivíduos, tentando ser cidadãos emancipados, 'com' e 'na' sua urbe. «Si dade»<sup>245</sup> real para que corpos e em que «es passos»?

---

Thinking about culture as the fourth pillar of sustainability has been most actively discussed in Australia through the activities of the Cultural Development Network<sup>12</sup> and has also emerged in Canadian policy circles and practices. It is also a foundation of the *Agenda 21 for Culture* (approved at the IV Forum of Local Authorities of Porto Alegre, May 2004) and UNESCO's *Decade of Education for Sustainable Development* (2005-14). The four-pillar model of sustainability promises to be a useful platform and framework for integrating cultural considerations into the broader sustainability context." (pg. 58) UNESCO OBSERVATORY, FACULTY OF ARCHITECTURE, BUILDING AND PLANNING, THE UNIVERSITY OF MELBOURNE REFEREED E-JOURNAL. Duxbury, Nancy <http://www.abp.unimelb.edu.au/unesco/ejournal/pdf/nancy-duxbury.pdf> acedido a 1 de Março de 2010. Como nos adverte Duxbury, em nota neste mesmo artigo, sobre os usos contemporâneos e emergentes do termo 'cultural citizenship' leia-se (Stone ET AL. 2008).

<sup>245</sup> Se num jogo de interferências sonoras e visuais dos significados/significantes do pronome pessoal si, da palavra cidade e da terminação dade, forjarmos a «si dade», esta reinvenção quase que poderia significar o contrário de sociabilidade.

A «si dade» (com s e com espaço) seria, pois, a característica do que é próprio e individual, por oposição à cidade (simplesmente com c) que se constrói em colectivo e pela sociabilidade.

Assim sendo, podemos extrapolar esta reinvenção semântica e gráfica afirmando que, apesar da aparente oposição entre «si dade» e cidade, a implementação da «si dade» - ou seja, a cultura do que é próprio ao particular e ao individual - encontra terreno fértil e privilegiado na hibridação da «soClabiliDADE», em suma na colaboração horizontal, auto-determinada, porém, co-responsável, em co-habitação e co-opção. Portanto, a «si dade» pode e cresce em e na cidade, desde que para tal ocorram constelações porosas de fenómenos de mercância e de troca, o que implica sempre mediações e negociações constantes. Deste modo as cidades são teatros de «si dades» em espaços-edifícios tão privados e específicos quanto públicos e polivalentes. A mercância entre as «diver si dades» é paga (recordo a conotação da origem da palavra pagar com a atitude de apaziguamento) com maior ou menor «adver si dade». Com que moeda? Neste caso, pela artístico-teatral. As urbes, porém não exclusivamente, são viveiros-estaleiro de «si dades» reguladas e emancipadas também 'com' a criatividade.

Aceitando a suposição de Santos da dupla ruptura epistemológica (1988, 1995, 2006; Nunes, 1996a) e partindo do meu posicionamento situado, portanto pela postura analítica da incorporação e implicação (Nunes, 2001; Becker, 1998; Becker. Faulkner, 2008), acredito ter mais alguns instrumentos para continuar o raciocínio sobre este segmento da sociedade civil e o seu potencial para mudar a mudança, nomeadamente, na constituição de cidadanias cognitivas, porquanto, culturais de uma localidade. Nessa atitude de aprendizagem em que me obrigo a não desperdiçar a experiência da minha vivência neste Sul, continuarei a desenvolver a identificação da acção dos agentes socioculturais até aqui mencionados, procurando aprofundar os domínios da sua intervenção.



**A cena contemporânea fora dos edifícios teatrais: entre o visível e o não visível na paisagem urbana. Dramaturgias urbanas: o corpo, a cidade e o espaço.**

Que relações pode potenciar e/ou estabelecer o teatro e os seus corpos com a paisagem desta cidade<sup>246</sup>? Esquemáticamente enunciaria:

- O teatro possibilita a construção/consolidação de perfis e identidades e favorece o «mo(vi)mento» (recordo: o momento em acção/fixação do momento na acção) das suas mensagens/narrativas - algumas mais ficcionadas do que outras - materializando e reconfigurando os seus ícones simbólicos regionais, nacionais e internacionais. Entre mensagens e narrativas, versões e transversões, vão-se construindo as dramaturgias identitárias no e pelo conflito cauteloso e através da crescente confrontação e interferência da diferença (de características e de interesses).
- No caso de Benguela, enquanto cidade de um país que vem consolidando um período de paz em alegada construção cívica plural e democrática, o teatro, a par da dança, da música e da literatura, é um

---

<sup>246</sup> Relembro que o município de Benguela (Angola) tem uma população estimada de 500.000 habitantes numa área de 2.100 km<sup>2</sup>, está organizado em 6 comunas da Zona A a F. Benguela e é ainda capital de Província, com 9 municípios com uma população estimada de 2.000.000 de habitantes numa área de 39.823. km<sup>2</sup>. Para que se tenha dois termos de comparação, Coimbra (Portugal) tem 100.000 habitantes em 319.4 km<sup>2</sup> e São Paulo (Brasil) tem 1.522,986 Km<sup>2</sup> populado por 11.037.593 habitantes. As três cidades aqui mencionadas, têm claramente características diferentes, em nada são comparáveis entre si, porém e para além de terem sido eixo de organização do evento em que a publicação do texto em que esta passagem do objecto-tese 'com' a sociologia assenta e se enquadra, servem de extremos funcionais onde posso inserir o exemplo, por assim dizer misto, de Benguela.

dos meios possíveis, activos mais ou menos subtis - porque a noção de cidadania ainda é frágil e com problemas congénitos - de criar imagens e subjectividades desestabilizadores que provoquem a indignação (Santos, 1995) e estimulem a pró-acção do indivíduo tentando ser humano e cidadão.

- O teatro como espaço-tempo de socialização e de aprendizagem, de mobilização-rentabilização<sup>247</sup> de competências que convoquem a artesanias das práticas<sup>248</sup> (Santos, 2006) tradicionais e contemporâneas<sup>249</sup> conjugando saberes internos e externos ao país.
- O teatro potencia a valorização dos espaços arquitectónicos<sup>250</sup> convencionalmente teatrais decorrentes da época colonial, bem

---

<sup>247</sup> PEF com Linho Neves: "... todos os fins de semana temos uma festa... é uma boa fonte de rendimento, mas as pessoas ainda não despertaram muito... depende, se pedirem o trabalho completo ou se é por itens... dois palhaços só são 15000 kwanzas... pintura em rosto de crianças, 35 crianças são 15000 kwanzas, se passar o número é o dobro disto, já a decoração de balões nós cobramos 40000 kwanzas... sim fornecemos todo o material."

<sup>248</sup> PEF com Ali sobre a participação/alteração-manutenção do projecto ma.r.e.s.: "... pela nossa presença e pela nossa disponibilidade para apoiar... na concepção das actividades... (Berta: Bismas das Acácias tiveram diferentes formatos das apresentações) no campo artístico acho que foi a dança, as exhibições do grupo de dança que mais, que deram mais contributos para a m.a.r.e.s. e os outros grupos tenho a certeza que eles conseguiram ter mais experiência, aqueles que fazem dança, porque, o próprio Bismas foi concebido como grupo de dança, é a arte mais forte nos Bismas, então, quando nós passamos naquilo que temos na vertente dança aos outros grupos acho que eles ganham mais do que quando nós passamos teatro, somos um dos mais novos grupos da província e acho que não temos muito para dar... (sobre a eventual ligação dança-teatro) há um casamento entre o teatro e a dança, nós também no teatro fazemos dança, pouca vezes, mas a dança nos ajuda na questão do corpo, no físico, nos movimentos, nos ritmos, nos tempos, então, nós procuramos sempre fazer essa junção."

<sup>249</sup> Pude verificar com a experiência da m.a.r.e.s. um número significativo de colectivos de Hip Hop. No evento de 2011, duas sessões foram exclusivamente preenchidas por parceiros (15 colectivos entre dança/música) que desenvolvem actividade nesta área.

<sup>250</sup> O dispositivo de troca da m.a.r.e.s. aconteceu em vários espaços (Edifício da UNTA, Feira Comercial, espaços dos parceiros, etc.) na cidade, porém, é curiosa a relação dos colectivos com os cine teatros, uma vez que estes legitimam a sua actividade como 'artística'.



como permite o resgate de uma prática ancestral de utilização das áreas públicas das comunidades (agora, não mais rurais, porém pouco urbanizadas) para a experimentação - dissimulada, porém nem sempre inconsciente - da actividade teatral, sob formato de acções cívicas de sensibilização. As 'obras comunitárias' são diferenciadas das 'obras convencionais' pelos seus agentes, sendo que as primeiras poder-se-iam denominar de para-dramatizações em torno de causas e temas prementes na sociedade angolana, e as segundas, são aquelas que os agentes classificam como 'artísticas'<sup>251</sup>.

- O teatro funciona como incentivo à viagem<sup>252</sup>, à descoberta geográfica e à mobilidade<sup>253</sup> das suas populações, uma vez que as dinâmicas de

---

<sup>251</sup> A noção 'artística' está fortemente conotada ao que entre os colectivos se denomina como 'obras convencionais', aquelas que partem de um modelo eurocêntrico teatral, sobretudo associadas a um texto de base ou que se venha a constituir pela acção-improvisação. É curiosa, porém não surpreendente, a ligação do drama às obras 'convencionais', afinal o género cómico foi sempre subalternizado pelo drama na modernidade ocidental. Atente-se ao testemunho de Linho Neves para relembrar a diferenciação: "... teatro comunitário temos sempre um bocadinho mais de humor porque atrai mais as pessoas e prende mais as pessoas... por exemplo se formos falar de VH Sida e for algo de drama, as pessoas vão ter medo de ouvir, eheheh e fogem, agora já quando nós temos um bocadinho de humor, tendem, as pessoas vão rir, mas quando calarem vão... e tu entendes que estás a passar a informação. Como é que a gente faz quando chegamos a uma comunidade? Imagina aqui numa praça ou num bairro. Chegamos lá com batuques, ficamos aí a tocar, as pessoas vão-se apercebendo, o que é que se passa, vão criando a roda, quando tiver a roda feita, tamos aí a dançar e tal, quando o pessoal fica já todo concentrado em roda, os bailarinos saem e entram os actores com a peça, então nós fazemos isso, que é mais ou menos 10 a 15 minutos... nas obras convencionais combinamos humor e drama, depende muito de quem escreve e depende muito de quem vai encenar, olha eu quero só nesta linha, nós já fizemos um espectáculo que era só drama, mas seguimos mais diante o dramaturgo... eu escrevi uma mas ainda não passou... nos Bismas não... mas no Twayovoka já escrevi e foi encenada por outra pessoa mas eu estava ali... Amigos Teatro eu é que escrevia a maioria das obras..."

<sup>252</sup> PEF com Graci: "... em termos de periferias, falamos de projectos e os projectos são financiados e os financiadores têm sempre a sensibilidade de financiar uma ou outra viatura e nós quando vamos para as províncias... se for em formação o financiador paga a passagem, paga a estadia e a alimentação e vamos à formação, isso em questão de projectos de Direitos Humanos, essa coisa toda, mas em termos de teatro é sempre aquilo que os brasileiros chamam de 'vaquinha', então nós pegávamos o nosso dinheiro e pagávamos as nossa passagens, a nossa estadia, porque tudo era feito por amor à camisola... auto-

deslocação em passeio-laser-turismo entre regiões e cidades, em Angola, ainda não são muito frequentes devido à falta de infra-estruturas (rede rodoviária, ferroviária, segurança pública e assistência médica).

- A actividade teatral cria agregados, ancorados e potenciados em parcerias<sup>254</sup>, redes de sociabilidades e de afectos sob pretextos estéticos: se a família<sup>255</sup> for considerada a primeira «si dade», isto

---

financiado sim... e, bom para ir para Luanda são 100 DL ida e volta, cada pessoa, só a passagem, de autocarro, seis horas, acho que são 300 Klm e tal ao quadrado...”

<sup>253</sup> PEF com Linho Neves: “... no tempo que eu fiquei no Twayovoka nós viajávamos bastante, íamos para quase todos os municípios dentro da província de Benguela, íamos aos sítios, lá mesmo ao fundo, às vezes era preciso deixar o carro e ir a pé uns 5 quilómetros para encontrar uma pequena comunidade e lá íamos fazer a actividade, já nos Bismas, também, a mesma coisa, temos orçamentos para transportes, para hospedagem, então há essas condições, então vamos... Damba Maria era mais cidade, porque o projecto abrangia o município de Benguela e Lobito, então era mais aqui dentro, no litoral, já nos outros era no interior.”

<sup>254</sup> PEF com Ali: “Já saímos de Benguela com as peças que fizemos, as peças que concebemos foram mesmo feitas para sair, para ir ao Festival de Teatro no Cazenga... jovem grupo que sai, normalmente é ao contrario, nós preferimos assim, porque foi numa província distante, um povo que não nos conhece, e eu sabia que queriam nos conhecer, a primeira foi um pouco complicado porque nós ainda não tínhamos aquela, como posso dizer, nunca tínhamos actuado num palco convencional, depois como era a primeira vez via-se o nervosismo nos actores, prontos passou, a segunda já não, a segunda já tínhamos passado cá em Benguela... já com outro trabalho diferente... sempre no FESTEC, no ano passado e no ano antepassado, esse outro grupo é que organiza o FESTEC... O ano passado foi maravilhoso porque conseguimos ser o grupo revelação, a nossa obra foi bastante aplaudida, temos um prémio que conseguimos o ano passado, foi um trabalho que apresentámos cá em Benguela três vezes, as pessoas cá em Benguela também gostaram, a primeira tivemos muito público porque foi como se estivéssemos a oferecer algo à província, não cobrámos ingressos, oferecemos convites e pronto, foi mesmo para mostrar o nosso trabalho, então tivemos casa cheia, o Monumental... chega a 600 pessoas, mas acho que tínhamos 400 pessoas, já para nós é muito bom; as outras duas, uma oferecemos ao Colégio das Madres, que é uma casa que nos tem apoiado bastante porque eles tem lá o anfiteatro e nós quando queremos fazer trabalhos lá eles oferecem, e uma das outras foi, oferecemos também ao Dom Bosco, que tem uma escola também ligada à igreja, igreja católica, também são nossos parceiros.”

<sup>255</sup> PEF com Ali: “... uma coisa que nós falamos muito, nós nos Bismas, não somos um grupo de teatro, somos uma família que faz teatro e é essa ambiência que a gente procura passar sempre, e tirar, separar os cargos, chefias, enquanto grupo, enquanto ensaio somos todos iguais, todos colegas, para que as pessoas sintam-se à vontade... sendo uma família, as questões pessoais chegam ao grupo, chegam, e nós já tivemos situações um pouco complicadas de gerir, ligadas mesmo à família deles, nós conversamos muito... não, não

torna-se visível nas escolhas de constituição de relações – tanto as mais estáveis e duradouras como as efémeras. Ancorar numa rede é assumir o espaço vazio das entre linhas cruzadas.

- O teatro enquanto fenómeno e dispositivo de «**ECONomia**» (ecologia, economia, propagação e polifonia), de «**emoção**» (a *moção* emitida em cena, e/ou a emoção movida em cena) (Teixeira, 2001a; 2002), de «**raizão**» (a inteligência sensível, Teixeira 1997) e de «**emoção**»: as vivências que a m.a.r.e.s. proporciona, acredito poderem vir a contribuir para a consolidação de um 'ainda' teatro, operado por uma metodologia «guerraz», instalado na confrontação e no contraditório - como no conflito, aliás, sempre esteve assente – e deixar que este se bem crie nos interstícios das áreas/disciplinas e correspondentes práticas, das experiências e das (des)vontades<sup>256</sup>.

---

utilizamos isso na construção dos nossos dramas... teatro por paixão, grupo de pessoas ligadas por um afecto muito grande que fazem teatro por paixão...”

<sup>256</sup> PEF com Graci sobre as negociações e as relações de poder: “... eu não percebi essa pergunta... na m.a.r.e.s. nós sempre tivemos de dar ideias, a m.a.r.e.s. não era, não foi ou não é como o patrão que fala olha é isso, e isso e tem que ser assim e não sei quê, não, e na m.a.r.e.s. ouve sempre negociação, falar do que é melhor para os elementos integrantes da própria m.a.r.e.s., não houve uma exigência, exigência houve, não houve uma obrigação, imposição de fazer as coisas, devemos a auto-responsabilidade, cada um que viesse nas sessões tinha essa ideia e já vinha desde então que na m.a.r.e.s. há que ter auto-responsabilização... Sim (sobre o abuso de poder) porque com o aparecimento da m.a.r.e.s. e principalmente com o aparecimento da Berta era como que quiséssemos sugar aquilo que a Berta trazia para nós, mas que o projecto não era de recebermos só, mas era de fazer a troca e quando nós deparámos que a ideia era trocar, não receber só, então ficámos poh, então o que é que ela vem fazer aqui?! Não temos nada a lhe dar! Ela já sabe tudo! Ela tá a vir das 'bandas'... outros países fora de Angola... e não temos nada a trocar com ela, o que é que nós temos a lhe dar? Nada! Então se ela não quer nos dar, se ela não quer nos dar aquilo que ela tem, que nós achávamos que ela tem e que queríamos receber, então ela acha-se a... então começámos a colocar... algumas pessoas vinham ter comigo, tamos a ficar na colonização, não, ela não pode vir aqui dizer que quero isso, que quero isso, não nós também temos a nossa ideia, nós queremos que ela nos deia aquilo que ela tem lá das 'bandas' que nós não temos aqui, nós aqui estamos a precisar, estamos a precisar que a nossa arte desenvolva, talvez com a experiência dela nos possa dar aquilo que nós não temos... foi quando algumas pessoas ficaram um bocadinho intrigadas, um bocadinho incomodadas, mas com o decorrer das sessões e dos anos e da m.a.r.e.s. as coisas foram mudando e as

- As actividades artísticas até aqui fortemente conotadas com um património cultural (tanto material como imaterial) e societal são um bom mecanismo de construção de cidadanias cognitivas. Tais cidadanias, sendo cada vez mais globalizadas, podem crescer vigorosamente cosmopolitas, porque activadas também pelos vários saberes e artes, numa atitude de ruptura epistemológica em que não basta mudar, mas urge **mudar a mudança**<sup>257</sup>. O emergente reconhecimento/afirmação/integração da dimensão cultural e artística em projectos de sustentabilidade para qualidade de vida do ser humano<sup>258</sup>, enquanto quarto pilar de desenvolvimento sustentável<sup>259</sup> (até aqui, ambiental, económico e social), favorece os gestos, que se constroem fazendo, de reinventar o(s) jeito(s) de transformar.
- O teatro torna públicos<sup>260</sup> indivíduos singulares e corpos colectivos que tentam transformar os quais, de outro modo, não teriam acesso a

---

peçoas foram dando conta que era melhor trocar que receber e as mesmas peçoas que vieram ter comigo todas stressadas com a Berta... olha Graci tá melhor assim! Porque aquela ideia era só receber, receber, receber, e agora estamos a trocar, a criar experiência, a chamar as coisas pelos seus próprios nomes, e que talvez nós também colocamos nomes nas coisas que tem cá... isso pode ser uma boa troca... resolveu-se com a negociação porque... com diálogo... alguns elementos saíram nas primeiras sessões saíram, foram-se embora, eu não preciso disso eu vou para a minha vida, mas como a m.a.r.e.s. é livre, se não queres estar aqui vai, vai embora, vai... e muitos voltaram.”

<sup>257</sup> A ideia de Mudar a Mudança tem origem na fruição do tema ‘Mentalidade’ do músico Afroman. Foi o contratempo dos ritmos e da fala (da canção principal e do respetivo coro) que me levou a ligar duas orações supostamente separadas: ‘Mentalidade/ eh/ atitude/ eh, comportamento tem de mudar/ a mudança: di consciência/ a mudança: di consciência’ (<http://www.youtube.com/watch?v=yyBqSqisr8o>).

<sup>258</sup> Ver Agenda 21 para a Cultura e as deliberações da UNESCO para a Década da Educação para o Desenvolvimento Sustentável 2005-2014.

<sup>259</sup> [www.desenvolvimentosustentavel.pt](http://www.desenvolvimentosustentavel.pt)

<sup>260</sup> PEF com Graci: “... Uma afirmação pessoal? viver a vida com a intensidade possível...o teatro permite viver com plenitude sim... e às vezes é tanta a adrenalina que é preciso STOP, pára um bocadinho, é preciso dosear essa... o teatro tem essa magia, isso agora eu percebi,

certos meios de exposição e de visibilidade (rádio<sup>261</sup>, televisão, jornais e presencialmente) mais alargada.

---

porque eu comecei a fazer teatro aos doze anos quando entrei para o ensino médio, fazia porque prontos, depois de lavar a loiça em casa, às 14 horas não tinha mais nada para fazer, eh pá vou lá fazer teatro, então durante esses anos todos fui fazendo, fazendo, fazendo e não dava conta dessa vida agitada, e os meus pais só falavam essa miúda anda muito, essa miúda não pára em casa, os meus pais perguntavam olha onde foi a Graci, olha a Graci agora foi para o Lobito, agora foi para Luanda, agora foi para o Huambo e eu não me dava conta disto... Gostava de fazer televisão, sim, isso sempre foi uma mira, uma Mana Madu, é uma personagem de um grupo de humor de Luanda, então Mana Madu tá em todo o lado, Mana Madu gosta aparecer, eu sempre fui assim, desde pequenina, todo mundo tava sentado e eu fazia espectáculo, subia na mesa e yeah, yeah, yeah, tou aqui, tou aqui, tudo para chamar a atenção, engraçado que em todo o sítio que eu vou me destaco de uma ou de outra forma, mesmo não querendo, agora prefiro manter um bocadinho mais o anonimato... bom mas agora... tá assim, agora não tem como... seja o que Deus quiser...”

<sup>261</sup> PEF com Linho Neves: “... ajudado tem sido só na facilidade das entrevistas... é mais rádio... de aceder à própria rádio, porque a televisão tem sempre problema de hoje não há câmara, não podem deslocar, não têm transporte, a rádio já não, há muita facilidade, através de um telefonema nós podemos aparecer, podemos entrar em directo... a rádio chega mais às pessoas, às comunidades.”

PEF com Dela Cruz: “... não temos muita ajuda por parte dos media... mesmo pela rádio não tanto, porque também não tivemos assim um convite formulado, embora que eu já fiz parte de uma entrevista pela rádio para falar sobre a dança... como estratégia de divulgação nós nunca experimentámos isto... não foi nosso ponto de partida... depois de nós dançarmos é que nos solicitam o número de telefone, o contacto e a partir daí é que vamos tendo outros públicos, um trabalho traz outro, ok, a partir de um casamento nós temos outro casamento...”

PEF com Ali: “... nós temos já alguns amigos, que sempre que realizamos actividades eles estão presentes, mas é à base da rádio... mais a rádio... funciona melhor porque, primeiro pela abertura que eles têm, né?, que nos dão, na televisão é um pouco mais complicado, a rádio chega a mais pessoas, primeiro porque a nossa televisão poucas pessoas assiste, né?, estamos todos virados para as parabólicas e quase que as pessoas já não vêem a TPA... a gente procura sempre fazer qualquer coisa de novo em cada actividade, brindes, fazemos concursos...”

PEF com Graci: “... o nosso trabalho continua independentemente da acção dos media, mas aqui em Benguela, a cena só funciona quando a rádio, os media, entram, por exemplo, estamos a falar de teatro, se não houver uma divulgação, se não houver uma publicidade que nós chamamos um ‘barulho’ grande na província, fica complicado porque maioritariamente a população de Benguela ouve mais rádio do que vê televisão, então as nossas coisas são feitas regularmente pela rádio porque é um órgão de difusão massiva em que tá toda a gente... Sim é mais fácil nós irmos à rádio do que à televisão, há muita burocracia de imagem quando se vai à TPA pedir uma entrevista, mas já na rádio há uma abertura tremenda que nós vamos com muita tranquilidade.”

**Da «(in)visibilidade» da cena contemporânea na cidade de Benguela partindo do exemplo do dispositivo de troca m.a.r.e.s. (múltiplos agentes residentes em sustentabilidade):**

- Trata-se de uma plataforma de parceria que vem sendo constituída em constelações de troca, em que a possibilidade de desenvolvimento de uma atitude de Investigação-Criação pelos «**SABEReseARTES**» **como investigação**<sup>262</sup> passa, não só, por um projecto artístico-profissional, mas sobretudo, por uma acção de cidadania cognitiva cosmopolita vigorosa, porque respirada pela **dimensão ontológica**<sup>263</sup> **e performativa** dos tais saberes e das artes convocados. Passa, porquanto, por projectos de vidas a avaliar pelos domínios e modalidades que estes colectivos, empresas, e entidades entre outros colaboradores singulares desenvolvem as suas actividades.

---

<sup>262</sup> Contra o (inevitável) desperdício da experiência, com a minha prática artística, e em consequência académica, procuro sustentar uma **estética como investigação** - e.g. 'art as research' ([http://www.bampfa.berkeley.edu/bca/conf\\_04.html](http://www.bampfa.berkeley.edu/bca/conf_04.html)), 'practice as research' (Piccini, 2002; Melrose, 2002) – em que o uso selectivo das tradições/inoações que caracteriza a subjectividade de fronteira (Santos, 1995) - a sua tradução no caso de realidades sem equivalentes funcionais, nomeadamente culturais - personificado no testemunho articulado, encoraja-me para a possibilidade de mudar a mudança numa constelação de «SABEReseARTES» como investigação. A investigação é entendida como questionamento, experimentação, procura e envolvimento não só nos moldes e formatos científico-académicos. A inclusão da eventual análise dos processos nos resultados a conseguir também é desejada e contemplada, porque ajuda a comunicar uma lógica de acção-exposição.

<sup>263</sup> Seria interessante convocar aqui a noção ontológica de realismo agencial de Karen Barad: "In fact, the agential realism ontology that I propose does not take separateness to be an inherent feature of how the world is. But neither does it denigrate separateness as mere illusion, an artifact of human consciousness led astray. Difference cannot be taken for granted; it matters – indeed, it is what matters. The world is not populated with things that are more or less the same or different from one another. Relations do not follow relata, but the other way around. Matter is neither fixed and given nor the mere end result of different processes. Matter is produced and productive, generated and generative. Matter is agential, not a fixed essence or property of things. Mattering is differentiating, and which differences come to matter, matter in the iterative production of different differences. Changing patterns of difference are neither pure cause nor pure effect; indeed, they are that which effects, or rather enacts, a casual structure, differentiating cause and effect. Difference patterns do not merely change in time and space; spacetime is an enactment of differentness, a way of making/marking here and now" (2007: 137).

- Considero as práticas culturais (Nunes, 1996c) e sua actividade criativa, nomeadamente no teatro e seus processos criativos colaborativos (Diaz, Olinto, Cordeiro, 2006; Araújo) terreno fértil para experimentar múltiplas formas de (re)produzir e (re)inventar saberes, de rever as condições de produção de sentido/conhecimento (epistemologia) (Nunes, 2008; 2009), de reconfigurar os dispositivos políticos e institucionais de legitimação/hierarquização desse conhecimento, e de reinventar a sociedade (estado/sociedade civil) enquanto agente-processo-projecto democrático pró-activo. A articulação individual-colectivo (nas suas contribuições e autorias mais ou menos diluídas e compartilhadas) pode, através da m.a.r.e.s. enquanto viveiro/reserva comunitária (Ostrom, 1994; 2006a) de experiências e ideias, resgatar configurações da regulação e da emancipação social<sup>264</sup> esbatidas (porque malogradas e/ou menos colonizadas) por certos imperialismos da modernidade ocidental<sup>265</sup>, e

---

<sup>264</sup> PEF com Graci sobre os eventuais silenciamentos da m.a.r.e.s.: “... não, agora não me vem nada.” (Sobre a efectiva regulação/emancipação que a m.a.r.e.s. tenha promovido): “... porque desde a concepção do projecto m.a.r.e.s., quando nós falamos de auto-responsabilização, estamos a dizer que cada um é responsável por aquilo que encontra e por aquilo que faz, e não importa o que tens a dar, o que tens a fazer, mas que sejas responsável naquilo que você faz, então acredito que essa é a parte da emancipação, porque estávamos acostumados a ok eles vão fazer e nós vamos assistir e eles façam e nós estamos aqui, mas com a m.a.r.e.s. não, a m.a.r.e.s. veio nos trazer autonomia... quanto à regulação, na medida em que ninguém tenta dizer... que aquilo não tá bom ou aquilo tá mau, que não podes fazer isso ou que podes fazer isso em termos de arte, é como que tivéssemos todos a capacidade de fazer, e que nós temos a capacidade de fazer e podemos fazer, agora o que é bom para ti pode não ser bom para mim, o que é bom para mim não é bom para ti, então a ideia de que a arte... o olhar artístico é relativo e depende de pessoa para pessoa, a m.a.r.e.s. trouxe esse olhar minucioso porque, a ideia que nós tínhamos, nós os benguelenses, era de que o Twayovoka, o Ombaka, o Vakolela, o Mewnho, eram os detentores do saber do teatro e tudo o que eles faziam era como regra para os outros, e que agora com a m.a.r.e.s. veio mudar essa ideia, ok vocês fazem isso nós fizemos isso, na arte tudo vale, desde que tu não mates, não agrides, não mates o teu colega de cena, mas que se quiseres fazer isso em teatro, faça!...”

<sup>265</sup> Quando questionado sobre a língua portuguesa como uma forma de imperialismo ocidental em detrimento da não aprendizagem das línguas nacionais, Cristóvão Kajibanga

redesenhar, sem arrogâncias nem ilusões, possibilidades de alternativas à produção de sentido e de acção do ser humano tentando ser cidadão, seja em comunidades restritas ou inserido em sociedades mais alargadas. Papel desde sempre assumido, aliás, pelo teatro e seus agentes em diversas culturas e regiões, ainda que em modalidades hegemónicas/contra-hegemónicas específicas.

---

esclarece: "... o problemas das línguas nacionais só se põe em meio urbano onde há muita convergência de populações e conseqüentemente de grupos etnolinguísticos, mas no meio rural, inclusive os professores que trabalham no sistema formal por vezes veem-se obrigados a fazer um ensino contrastivo porque a criança sai do seu habitat a dominar a língua materna que no caso é Umbundo então para ter significados ele precisa de ter comparações e o professor tem que criar essa ambiência para que de facto os objectivos do ensino formal se concretizem."

PEF com Graci: "... nunca aprendi na escola Umbundo ou Kimbundo... a minha mãe entende, mas não fala, o meu pai é de Luanda e fala Kimbundo, então são Norte e Sul numa só casa e ficávamos sem perceber o que havíamos de aprender, ao fim ao cabo não aprendemos nada, aprendemos a língua portuguesa... a minha primeira língua é o português... ainda bem que esta vivência é em português, porque talvez se fosse numa outra língua, nós não tínhamos aproveitado nada dessa vivência e quiçá a m.a.r.e.s. não duraria o tempo que durou, não tinha esse tempo de existência, acredito que o pessoal pensaria não vou entender mesmo nada vou fazer aí ainda o quê?! Melhor ficar aí com teu inglês, é melhor falar com pessoas que saibam... e nós aqui somos portugueses, somos angolanos que falam português e que tens de vir aqui com algum arranhão em português para nós te percebermos por causa da comunicação... (*repetindo*) há na língua portuguesa um espaço para reinventarmos a nossa troca de experiências culturais?... sim porque o nosso português, comparando aos lusófonos, é o mais, quase, aproximado ao português de Portugal, temos algumas expressões que vocês não entendem, mas vocês têm outras que nós não entendemos, então essa troca de expressões, troca de linguagem faz até uma dinâmica do que é a convivência, mas não traz aquilo que é a colonização, a ideia de colonização que exerce poder sobre o outro, não, não tem nada a ver... agora o que podia exercer poder é a questão da pele, é a questão da pele, porque é, Benguela ainda, digamos Angola ou o mundo inteiro, tem essa, a questão do racismo ainda não está bem resolvida, porque há certas pessoas, certas instituições, e nós sofremos isso, vivemos isso na carne que, principalmente vocês com a pele mais clara que nós são mais aceites que nós e isso vem, mesmo em Angola há isso... o facto de ser branco é à partida condição de autoridade, mesmo nas gerações mais novas, isso acontece, fico até muito chateada com algumas instituições e digo, chamo os gerentes, falo, poh, ela é como eu, como é que vocês estão a fazer isso, isso é crime, então a pele ainda é uma questão muito forte em África, principalmente em Benguela... eu poucas vezes faço questão de ir em Luanda por causa disso, mas a experiência que eu tenho é de Benguela, as aberturas, principalmente com a experiência da m.a.r.e.s., as aberturas que a Berta teve com a m.a.r.e.s. nós não temos nem de olhos fechados, entre nós... a Berta teve esse poder de negociação por ser branca e estrangeira principalmente, porque isso acontece, nós os fazedores de teatro temos essas ligações com as empresas e com as instituições para ver se nos... queremos um espaço não conseguimos, não porque não temos capacidade de gerir o espaço que nos deram, porque há questões, lá os quem de direito acham que nós não podemos fazer..."



- Com a m.a.r.e.s. permito-me aceitar uma trajectória pessoal/geográfica e, numa triangulação transcontinental (de troca) de experiências humanas, transitar em corredores de criação que, a seu tempo, acredito puderem vir fazer justiça à expressão que forjei de «**arts&grafts**». Não só convoco a arte das práticas tradicionais (*crafts*) e modernas, como enxerto (*graft*) contribuições díspares cultivando frutos híbridos na minha própria criação artística. A comparação-confronto e a mediação-negociação vivem implícitas nesta atitude de prática como investigação (artística por ventura académica), porque necessito que os Outros existam para os encontrar e sem eles, esses Outros (no teatro e em geral), não descubro os «*mEus*».

No contexto desta prestação de contas em esquema final, escolhi o dispositivo de troca m.a.r.e.s. porque:

- 1) Acontece na praça pública em recintos abertos e/ou de fácil acesso a toda a população;
- 2) Quando acontece em recintos fechados trabalha-se de porta aberta e dá-se visibilidade, pela rádio e pela televisão (notificação-convite), aos eventuais (des)interessados;
- 3) Com a m.a.r.e.s. tanto se promove-se a deslocação e mobilidade aos locais de origem (caso tenham) onde cada agente colaborador

desenvolve os seus trabalhos, como se definem locais-pontos de encontro na cidade;

4) Porque a m.a.r.e.s. vem favorecendo a viagem e a transitoriedade entre outras localidades/municípios da província (Catumbela, Lobito, Cubal);

5) Os trabalhos, seus agentes e pressupostos são publicitados com regularidade, em regime de diário de campos, pelos media tendo a m.a.r.e.s. estabelecido parcerias com a Televisão Popular de Angola (em programa televisivo de abrangência nacional) e com as rádios locais. A construção de narrativas sobre a prática/vivência da m.a.r.e.s. é, contudo, fragmentada já que segue de boca a ouvido e alguns desses discursos são difundidos pelos depoimentos nos media, sobretudo na rádio, fazendo fervilhar intenções e motivações anteriores ao evento-acontecimento. Ao colocar em articulação os agentes que normalmente trabalham isoladamente<sup>266</sup>, a m.a.r.e.s. provoca o confronto, a co-presença, a co-optação, a co-laboração<sup>267</sup>, a

---

<sup>266</sup> PEF com Ali: (Berta: Da concepção à materialização da m.a.r.e.s., em que medida se pode dizer que potenciou a emancipação social?) “... bem, isso é um pouco complicado responder a essa pergunta, não sei... primeiro porque a m.a.r.e.s. consegue juntar muita gente... a maior parte das vezes, então, aquilo que se aborda aí, directa ou indirectamente vai causar algo nas nossas vidas, porque a gente pode não estar atento, mas a gente corrige princípios aí na m.a.r.e.s., a gente conversa, a gente debate, então fica sempre qualquer coisa, e quando nós saímos da m.a.r.e.s. e vamos para os nossos grupos, para as nossas vidas, há sempre qualquer coisinha da m.a.r.e.s. (um resíduo, uma contaminação) que se reflecte...” (... mas funciona quando sou eu a mobilizar as tropas, por exemplo, este ano final ‘ficou só assim’ nem uma página de dramaturgia conseguimos escrever, eu não quero ser o eixo mobilizador da m.a.r.e.s., eu, mulher, branca e estrangeira)

<sup>267</sup> PEF com Linho Neves: “... a minha contribuição foi a minha presença e levar outras pessoas, sensibilizar e mobilizar, e o que é que contribuiu para mim? Foi, havia alguns temas que me despertaram, abriu algumas, mais novos horizontes, umas luzes de analisar e ver,

comparticipação e a apropriação mútua (no tempo-espço próprio a cada um) de bens, sobretudo imateriais, que entretanto se aceitaram como comunitários a partir do «mo(vi)mento» em que foram dados à troca: ninguém nos diz o que dar, muito menos o que e como receber;

- 6) Promove-se a angariação de público<sup>268</sup> espontâneo e inadvertido que se reposiciona nas suas trajectórias alterando os seus circuitos dentro da cidade, criando até outras «si dades» para usufruir do aqui e agora que a actividade a decorrer na m.a.r.e.s. proporciona;

---

entender que às vezes as coisas não é por ali, é por outro lado, principalmente aquela sessão que houve da feira onde a gente ensaiava, yah houve lá, cada grupo foi passando e aquilo foi despertando que nem todos temos a mesma visão das coisas, yah e aí comecei a notar que havia, que faziam fricção, e ali me despertou mais, às vezes tem grupos que me convidam para lhes ajudar em termos de encenação e aquilo já me deu a entender que quando vou ao grupo x já sei que aqueles é isso, isso e isso, e já sei que não vou fazer a mesma coisa que eu faço nos Bismas, é que eu vou para lá então eu tenho de dançar a música deles (Berta: ajudou-o no conhecimento e reconhecimento das diferenças entre os grupos, conhecer mais ao mesmo tempo...)... se eu chegar ao pé das pessoas e dizer faça isto e eles não gostam, então, ali deu oportunidade, aqui é o grupo x, havia cada grupo como fazer, cada grupo tem o seu tempo de fazer, então, é por isso que às vezes as pessoas cobram mais, eu gosto das sessões da m.a.r.e.s. porque para além da troca de experiência, para além daquilo que a gente vai querer, eu conheci mais as pessoas, eu sou muito apreciador, gosto muito de reparar nas pessoas e fazer aquela análise de quem é esta pessoa, não sei eu acho que é um vício, mas já está comigo há bastante tempo, yah.” (a m.a.r.e.s. dava palco a essa apresentação pessoal).

<sup>268</sup> PEF com Ali: “... o nosso público vai assistir aos outros colectivos porque temos muitas pessoas do nosso grupo que também eram de outros grupos, nós também vamos assistir aos outros.”

PEF com Dela Cruz: “ ... o público também varia muito, nós também fazemos um estudo, procuramos saber em que local se vai realizar o espectáculo e já sabemos que nesse local o público que vai para lá é este, e em função disto já preparamos...”

PEF com Linho Neves: “... é vai mudando o público de espectáculo em espectáculo... porque já houve o tempo em que cada grupo havia o seu público alvo, o teatro em Benguela, todos os fins-de-semana havia teatro, os grupos estavam empenhados, mas de algum tempo para cá esta coisa desceu, então o público, aqueles que vão ver os espectáculos do Vakolela é o mesmo que vai ver do Ombaka, é o mesmo que vai ver Bismas das Acácias, pode mudar uma ou outra pessoa, mas normalmente as pessoas que vão para o teatro, o público é o mesmo... yah, já transitam...”

- 7) Tem implicitamente uma função ocupacional e pedagógica informal, sem ser imposta a quem a recebe (as pessoas são movidas pela curiosidade) e trata-se, em geral, de uma troca aparentemente sem retorno e/ou muito adiada;
- 8) Da «(in)visibilidade»: porque o teatro corre subterrâneo às actividades das 'obras comunitárias'<sup>269</sup> (recordo diferentes das 'obras de teatro

---

<sup>269</sup> Se por um lado na noção de 'obra comunitária' prevalece o seu domínio de acção social associada a assuntos cívicos prementes na sociedade angolana, por outro, surge igualmente uma noção de 'comunidade' mais ampla. Não se tratam apenas de obras dirigidas a comunidades alvo de certo tipo de sensibilização, mas de intervenções pontuais numa comunidade específica não propriamente 'de' ou 'em' risco. Os diferentes testemunhos que agora transcrevo são reveladores dessa amplitude.

PEF com Ali: “ Sim pertenço às Bismas das Acácias há... 4 anos, sim, Bismas Teatro existe há 4 anos, mas eu já pertencia, era activista cultural, fazia recolhas de... povos... etnolinguísticos aqui da região de Benguela, fazíamos gravações, recolhas em termos culturais... nós estamos divididos em dois... a área artística onde temos as disciplinas de dança, teatro e música, e temos também a área que nós chamamos a área social que tem projectos ligados a vários temas. Este ano vamos trabalhar especificamente o HIV Sida, Igualdade de Género e também falar um pouco sobre as eleições... quando concebemos o grupo era mesmo para teatro de sensibilização. Já estamos tão habituados que não vemos diferença em fazer o teatro comunitário, como lhe chamamos, de intervenção e aquele teatro mais convencional... O comunitário é mais directo ao assunto, mais curto, porque nós queremos passar uma mensagem e se levamos muito tempo a comunidade não entende, então reduzimos bastante o tempo, cinco minutos e agente vai, toca no assunto directamente... chamamos as populações com batuques. As nossas sensibilizações são realizadas nas praças, temos mais facilidades, então com batuques... as feiras, yah! Se a memória não me escapa, fizemos duas obras convencionais, sempre prontas a ser representadas... nós temos já alguns amigos, que sempre que realizamos actividades eles estão presentes...”

PEF com Dela Cruz: “Na dança? Obras comunitárias ou convencionais? Bem, em alguns casos tem acontecido, realmente, porque nem sempre nos solicitam para serem pagos... tem havido algumas actividades, por exemplo, pessoas conhecidas ou pessoas ligadas ao grupo que solicitam... olha precisamos de uma surpresa para um aniversário, um almoço, um encontro de amigos, então nós vamos para lá e montamos na hora, por um dois minutinhos... quer dizer nós achamos isto como uma actividade pontual, uma actividade comunitária, de intervenção, o mesmo acontece com os casamentos, nós entramos dois três minutos e depois vamos embora, agora quando se fala de convencional que temos de passar num palco próprio e propício mesmo para a dança ainda nunca tivemos uma actividade do género, cá em Benguela, ou cá em Angola... uma sala de espectáculos e tal e montarmos uma coreografia, um espectáculo de uma hora pelo menos de dança ainda nunca fizemos isto, é um projecto a ser estudado, ou melhor, que está sendo estudado já e estamos a programar para uma actuação, breve, breve... no ano antepassado nós trabalhámos com o grupo Unidos de Ombaka para fazer parte de uma actividade de solidariedade, houve o Natal do velhos, idosos e crianças onde nós também fizemos parte, então em função daquele público que nós encontrámos lá tivemos de montar a coreografia de acordo a este público.”

convencionais’); o teatro existe, é usado para atingir objectivos de comunicação e de sensibilização de propósitos cívicos (Direitos Humanos, Desenvolvimento Social e Local, HIV Sida, Cólera, Paludismo, Violência Doméstica, Registo Eleitoral, etc.) porém, não é tido pelos seus praticantes como «Teatro d’Arte» (Teixeira, 2001b; 2003b). A sua prática teatral só é tida por visível e artística quando se apresenta uma ‘obra’ nos Cineteatros, como o Cine Monumental de Benguela ou de outras localidades da província, ou noutros espaços convencionadamente teatrais deixados pela colonização e desleixados na independência;

- 9) A rua é a escola invisível, porém omnipresente; a interacção e interferência das comunidades em praça pública é mestre e pedagoga, a reapropriação dos mais variados espaços da cidade pelos corpos é potenciada dada a ausência e/ou deterioração de infra-estruturas próprias e específicas a determinadas actividades, como o teatro entre outras. São recorrentes aulas de educação física na praia, ou lições de história no jardim do museu, etc.) – dir-se-ia uma modalidade de vida utópica e saudável, não fosse pela falta de alternativa, ou talvez não...<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Os primeiros encontros da m.a.r.e.s. foram sempre realizados no jardim do museu ‘incomodando’ os estudantes que lá iam para estudar. É um local de passagem, de namoro, de contemplação da Praia Morena de Benguela. Este primeiro encontro no museu tornou-se um ritual de iniciação da m.a.r.e.s.. Neste encontro eram convocados todos os que já haviam participado do evento, bem como, novos parceiros. Feito o ponto da situação de um ano de actividades, tentávamos sistematizar as suas (des)vontades (individual e/ou em representação de um colectivo) e eram definidos os temas de par com as estratégias para o evento que se seguia. O museu tem lugar no antigo edifício da alfândega o qual, no tempo colonial, albergava os escravos antes das suas viagens forçadas.

10) Com o teatro reproduz-se e reinventa-se a cidade real<sup>271</sup>, projecta-se a «si dade» utópica e testa-se a cidade alternativamente possível. A «si dade» como constelações de relações interpessoais - os entre-si(s) da interferência e da eventual reciprocidade - nos «es passos» dos tempos fractais e enxertados das construções por estes erguidas e destruídas;

12) A utopia, não mais como algo que não tem lugar, que é distante, impossível, inalcançável, irreal, mas como dispositivo (tão imaginário quanto real) que potencia uma fruição tão mais plena quanto mais presente e próxima de uma acção constantemente actualizada por uma ecologia humana das «emoções»; uma utopia fundada no corpo individual/colectivo, nas suas atipicidades e ausências (Santos, 2006) das suas circunstâncias para ser plenamente humano. Aqui complexidade e simplicidade desejam-se: a utopia do que foi, é e está, e não a utopia do que poderia ter sido ou do que nunca virá a ser. Uma utopia assertiva<sup>272</sup>, consciente das incertezas e instabilidades, não

---

<sup>271</sup> PEF com Dela Cruz: "... o espaço não é próprio, não é nosso e nem é aconselhado para o efeito, para o ensaio como tal... espaço muito restrito, aquilo é uma pensão/restaurante ao mesmo tempo, é aberto, vai para lá as pessoas que frequentam o bar para consumir, as pessoas que frequentam a hospedaria... no centro da cidade... nós temos lá um palco de madeira e aproveitamos porque também foi feito mesmo pelo grupo quando nós fundámos o grupo para um actividade específica, quando nós lançámos o grupo, e entretanto dali para cá nós sempre continuamos a ensaiar ali, mas para dança como tal, esse palco não é o ideal e pronto ficamos aí... bem nós não pagamos nada pelo espaço porque é um espaço que pertence a um estrangeiro, um cubano, porque quem foi o promotor do grupo, um fundador é um cubano também, e assim ganhámos o espaço lá, mas nós precisávamos era ter um outro espaço melhor, porque depois nós notamos as dificuldades entre ensaiar no palco ou dançar num mosaico... o palco é de madeira..."

<sup>272</sup> Nas minhas intervenções públicas e mediáticas no âmbito da m.a.r.e.s., e entre outros, tive oportunidade de lançar o desafio aos governantes em se pensar Benguela como uma capital cultural, tanto ao nível da formação como de desenvolvimento e acolhimentos de manifestações estético-expressivas. Isto em articulação com as áreas comerciais e turísticas. Afirmei ainda que, ao conceber e fazer envolver os diferentes parceiros na a m.a.r.e.s.,

mais como horizonte futuro dilatado, mas como plataforma do presente «mo(vi)mento» do ser.

## **Onde ficam os corpos de Angola nesta minha triangulação entre Portugal-Angola-Brasil?**

Ficam invisivelmente entre o insinuante e atrevido Portugal e o efervescente e indómito Brasil. Angola vem acontecendo subalterna<sup>273</sup> porque

---

procurava fazer a minha parte enquanto cidadã estrangeira, porém com ligações umbilicais a esta cidade de Angola. Pude, entretanto, questionar o actual Director Provincial da Cultura sobre esta possibilidade tendo em consideração a confluência cultural interna e externa que Benguela acolhe: “Benguela pode ser uma capital cultural, sim pode, se olhar bem, nas letras, na canção, no próprio teatro, Benguela já timoneou ... houve aqui uma escola tipo grupo experimental da África Têxtil na década de 80 e ao longo de vários anos já segurou uma presença nos festivais e uma conservação de lugar cimeiro, houve uma escola Comandantes Aires (...) no Lobito que no festival de trabalhadores três vezes consecutivas foi considerada a melhor do festival nacional, na dança também, porque o primeiro prémio é daqui, e depois já há situações ligadas com o cancionero, com o variante, já vieram três vezes prémios para aqui através do FIQUEIA, quer dizer que por concurso e também por pesquisa e pelas confluências de várias acções promovidas longe mas acontecidas aqui dá uma ideia de que Benguela pode ser uma capital cultural... em direito não é, é a prática que determina isso, nós não temos um mercado grande, mas temos um grande público... é o público mais novo precisa de uma orientação no sentido de que o entendimento sobre as artes tem que ser profundo, às vezes se quer banalizar, mesmo os afeiçoados na prática de alguma arte pensam que depois de dois dias de suor já se é uma grande estrela... as pessoas não se preocupam com o local onde despontam, porque a fama é em cadeia, mas hoje também temos uma evolução grande com os órgãos de comunicação social, uma coisa aqui num instante é vista no mundo inteiro, mas prontos isso é uma força grande, mas as pessoas tem de ter estratégias de poderem progredir, se querem algo efémero podem partir cegos, mas se querem algo duradouro acho que precisam de se potenciar em todas as linhas que é para depois não haver uma espécie de colisão ou desilusão, porque os outros têm uma formação para apreciar, para fazer, nós aqui não temos críticos... quando critica e chama a atenção a pessoa tem que preocupar-se... a formação artística é feita implicitamente nos cvs escolares, existem escolas, esses colectivos todos que estão a nascer em Benguela são escolas, devemos dar-lhes mérito pelo sacrifício que fazem e nas condições que nós temos de trabalho, mas eles mantêm-se hirtos e determinados... Há um caminho grande a percorrer...”

<sup>273</sup> PEF com Linho Neves sobre as relações de poder que um dispositivo destes cria e reproduz: (Berta: eu tinha sempre algum poder do qual eu não queria fazer uso...) “... yah, é que as pessoas se revêm mais na Berta, quando a Berta está, em pouco tempo as pessoas mobilizam-se, a Berta chegou há m.a.r.e.s.... acho que é por ser estrangeira, muito... exactamente, branca e estrangeira, pois já há coisas que parece que a Berta, como eu te disse, às vezes há coisas que a Berta possa falar e eles não falam, só obedecem, vão seguindo, mas se for já um mwangolé, ele fala, ele expõe, ele vai expondo e as coisas vão se resolvendo, mas já quando, as pessoas ficam calado, não é a Berta, todo mundo quer ser, quer estar próximo da Berta, as pessoas querem, vou fazer isso para a Berta mi ver que eu faço isso, então se calhar falha, mas para agradar à Berta, esta é a minha opinião, não sei se,

«(in)visivelmente» construída numa triangulação com Portugal e o Brasil, ao nível histórico, ao nível económico e social, e ao nível artístico, sobretudo, teatral. O prefixo *in* pretende traduzir a dimensão de subalternização a que Angola foi subjugada na construção de ambas nações (Portugal/Brasil), porém, nessa forçada produção de inexistência, ela não deixa de acontecer por dentro, «(in) ternamente», em si mesma. A literatura, as artes plásticas, a música e a dança angolanas (todas elas artes hegemónicas eurocêntricas) acredito terem outra desenvoltura relativamente às suas congéneres lusas e brasileiras.



---

para agradar à Berta... então já, essa ideia da Berta é boa, antes da Berta viajar seria bom voltar a sentar e conversar com as pessoas e explicar... (vou deixar 'ficar assim só' e pegar no ano que vem, bater no fundo para recomeçar em força, não houve tanta actividade porque as pessoas não se mobilizaram, eu não sou a m.a.r.e.s.) yah, mas as pessoas têm que a m.a.r.e.s. é a Berta, já o ano passado as pessoas vinham, pá 'comé?!', esse ano não vai ter m.a.r.e.s., a Berta ainda não veio, as pessoas veem Berta e m.a.r.e.s. na mesma pessoa, então quando houver um encontro com as pessoas responsáveis dos grupos tem de deixar claro... (mas eu tenho a sensação que ficou claro para os responsáveis, nem tanto para os membros, a não ser os grupos novos, mas os outros já sabem qual é o princípio da m.a.r.e.s.)... se calhar a informação não passa... eles recebem para eles mas não passa para os outros..." (a expectativa continua a ser a de que eu chego e vou dar formação e as pessoas continuam sedentas para receber eu vou cedendo aqui e ali até onde considero possível - tenho a sensação de estar numa situação de poder e estou sempre a fazer um esforço para não exercer esse poder, que se eu quiser exercer eu sei que posso e estou sempre em auto-vigilância para não cair nisso, porque isso também é potenciado pelo outro lado, então eu tenho de ter sempre uma estratégia).



O teatro angolano, também ele colonizado via satélite, vive de contribuições que chegam pelos media globais, sendo absorvidos como exemplos de boas práticas os registos de criação em televisão. Salvo raras exceções de companhias e colectivos artísticos, instalados na capital do país (Luanda), com uma trajectória nacional e internacional consolidada, o teatro do resto das províncias tomando como referência as primeiras, vai-se construindo e educando internamente, aproveitando aqui e ali as visitas estrangeiras - sobretudo de portugueses e de brasileiros<sup>274</sup> em que o factor de a língua oficial ser a mesma<sup>275</sup> é sobremaneira relevante - e rentabiliza as poucas e restritas formações-saídas internacionais.

---

<sup>274</sup> PEF com Dela Cruz sobre a possibilidade da cultura portuguesa ser cosmopolita ao ponto de ser respirada por Angola: "... acredito que não, já Angola, já não é Portugal, podemos até dizer que é mais Brasil, estamos agora mais envolvidos a importar, a exportar valores, crenças e algumas atitudes do Brasil, mais brasileiras que portuguesas, já não tem tanta influência assim Portugal em termos de crenças e não sei quê, pese embora todo o nosso comportamento a priori, tanto político como social vem implícito de Portugal, mas a expressão é brasileira... chega via satélite sim, músicas, novelas, Brasil é uma das cadeias que mais influência, tem, Angola consome mais Brasil que Portugal, agora já..."

PEF com Linho Neves sobre o eventual cosmopolitismo da cultura portuguesa "... bem, eu sinceramente não sou muito apreciador da cultura portuguesa, yah, não sou muito apreciador, sou apreciador da cultura angolana, eu gosto, gosto, angolana, da portuguesa na questão da cultura o que vejo mais é o Fado que sei que rompe fronteiras, outra é, eu não sou o único mas reparo, já acompanhei algumas obras de teatro e algumas novelas que os portugueses fazem, prendem muito pela maneira de falar e às vezes para a pessoa perceber é difícil... eu digo que sim, é mais fácil perceber o português do Brasil, digo que sim, por exemplo já há cenas que de adultos ou de velhos que ao falar parece que há algo aqui (*aperta a garganta imitando a sonoridade*) e a pessoa é preciso fazer um esforço grande para perceber o que é aquilo, que o indivíduo quer falar, já o brasileiro não, mas acho que no Morangos com Açúcar, já se melhorou muito essa parte, já falam mais à vontade, então acho que é por ali."

<sup>275</sup> PEF com Linho Neves: "... concordo que o português é uma forma de poder (Berta: o interessante, para mim claro, são as vossas formas de apropriação do português que são riquíssimas, que criam imagens maravilhosas que sendo algumas fundadas no erro - diferença entre 'lifar' e 'cubículo' - não é por acaso que os grandes escritores angolanos, pelo menos aqueles que o ocidente validou como tal conseguem fixar na escrita muitas dessas formas orais que vos são próprias)... sim porque o leitor ali vai sentir mais e é uma realidade, algumas canções já têm os dizeres..." (eu sinto que é um exercício de poder e de 'partir pedra' comunicar-vos que as coisas não residem em mim, mas em vós, que a potencia não está em mim, está em vós, e que eventualmente podemos articular potências em co-presença cordial).

A tradição ancestral corpórea e vocal angolana está de tal modo encarnada que dela, na maioria dos casos, os seus agentes não se dão conta, mas que ao olhar (Giacché, 1991) treinado de um actor/encenador com uma trajetória ocidental (com todas as reservas que este tipo de afirmação possa importar!) faz vislumbrar desempenhos e caminhos de criação prometedores<sup>276</sup>. As competências vocais e de jogo coreográfico-corpóreo individual e colectivo, a capacidade de agir em movimentos com tempos diferenciados, justapostos e/ou interrompidos identificáveis, por exemplo, nos entretenimentos infantis fomentam a minha vontade de continuar a trocar com esses outros que são também parte de mim. As artes dos seus corpos residem na suas «emoções» de saber-fazer o (sobre)viver. Angola existe em mim invisivelmente. Eu também me ressinto afrodescendente.

Retomando a proposta de Santos (2006) inicialmente enunciada sobre a questão da transição paradigmática, nas suas componentes sociais e epistemológicas, nomeadamente no resgate de concepções marginalizadas da e pela modernidade ocidental, a saber, o princípio da comunidade na regulação social e o da racionalidade estético-expressiva na emancipação social, eu acredito que, em qualquer processo de produção de conhecimento

---

<sup>276</sup> Sobre os ensaios de carnaval em Benguela: As pessoas vão chegando ao espaço público pelo fim da tarde. Estamos ao lado do Cine Monumental. A música já toca bem alto em aparelhagens sofisticadas e potentes. Não faltam os geradores nas caixas abertas das carrinhas. A multidão vai-se juntando como quem salta para um carrocel em andamento. A movimentação torna-se conjunta e articulada. O esquema corpóreo sabido apenas para alguns torna-se conhecido pela imitação do gesto, pela escuta do próprio corpo e do outro. Falo por mim que só de observar acho que já sei a coreografia. Tento fazer e descubro que não sei, mas tento acompanhar... Sou puxada para dentro da massa humana de mochila nas costas, atrapalho o esquema em curso, mas eles não desistem de mim. Resta-me sentir a respiração deles, deixo-me respirar pela sua boca e transpirar pela sua pele. Continuo sem acertar três passos seguidos, mas consegui dar o primeiro e chegar ao último que não é mais do que um terceiro para um quarto. Esta capacidade de articulação conjunta faz-me vislumbrar uma competência teatral perdida em civilizações.

e de sentido, existe uma dinâmica relativa às manifestações estético-expressivas justamente e também pela sua dimensão de conhecimento incorporado, seja em colectivo ou individualmente e que a reinvenção dos «espassos», sobremaneira associados a instituições (Ostrom, 1990, 1995; 2005) com protocolos e *modus operandis* específicos, pode lograr na construção do que se deseja um mundo humanizante.

Fica nesta narrativa, de uma urbe 'ááiiiiinda' urbana, esboçado o ó da ponte que inspirou a minha iniciativa «ó da arte» para a triangulação do teatro e da cena luso-angolano-brasileira, como forma de refazer a descolonização dos territórios, mas sobretudo, a descolonização das atitudes com que partimos e chegamos à construção, expressão e manifestação de conhecimentos. A descolonização passa não só por reconhecer e validar conhecimentos operados e conseguidos por saberes e artes, como convocar a sua interferência mútua na produção de sentido e respectivos discursos. Descolonização no plural e em quantidades ímpares: o teatro, a três, como antese<sup>277</sup> à regulação e à emancipação.

O Teatro vivo-o como um acto epistemológico singelo operado pela **sinestesia**. Esta pode, na produção de narrativas da fiabilidade - as teorias - ser exercício e metáfora de uma saudável atitude de ruptura epistemológica, relembro, **mudar a mudança**.

---

<sup>277</sup> Como floração, o desabrochar da flor para dar saída ao pólen.

Porque os saberes são construídos e apropriados em diversas medidas e proporções, porque os sujeitos e os objectos de produção de sentido se desejam disseminados por e em diferentes vias, podemos (re)inventar exercícios e metáforas outras, menos colonizadas porque desconsideradas, silenciadas, esquecidas, oprimidas e/ou subalternizadas. Eu proponho a do **corpo-radar-sensor-médium**<sup>278</sup> e a da **sinestesia**. Podemos, pois, trabalhar nos interstícios das constelações existentes, emergentes, umas mais notórias do que outras. Como? Para além da convocação dos demais sentidos (além da visão), o discernimento e produção de conhecimento promove-se num e com o exercício do corpo-radar-sensor-médium e da sinestesia como mecanismo de potenciar uma capacidade de *awerness* (enquanto consciência, alerta e tomada de atenção) e de reposicionamento. Este pode ser um procedimento em que se toma tanto a carne como as suas supostas disfunções como possíveis realidades e funções esclarecedoras.

Contra o desperdício das inesgotáveis experiências humanas e sociais – atitude por mim materializada pela actividade da m.a.r.e.s. - que se produza um '**senso corpóreo comum**', porque negociado e partilhado! Um novo senso comum, informado e emancipado (Santos: 2000, 1995) pelo sucesso da produção, divulgação e disseminação (Becker. McCall. Lori. 1989, 1990) dos conhecimentos produzidos, não para, mas **com** os objectos e modalidades de estudo que, claro está, não são estanques nem inalteráveis, carece da validação de um outro componente/interferente: a sua dimensão

---

<sup>278</sup> “Para além de ser fundamento das nossas normas sociais e valores morais, o corpo é essencialmente o médium ou a ferramenta através da qual eles são transmitidos, inscritos e preservados em sociedade. Os códigos éticos são meras abstrações até lhes ser dada vida através da incorporação em disposições e acções corporais” (Shusterman, 2008: 103).

ontológica – sendo que na onte da gnose também reside o espiritual. Que se estimule este tipo de envolvimento e de postura perante a produção de conhecimento. Um **‘senso corpóreo compartilhado’** obriga a uma ética particular das dinâmicas de conhecer o saber, enfim, na minha prática, obriga a uma «(est)ética» sábia (recordo: porque humilde e discreta ainda que auto-determinada) «emozionada» em sinestesia e pelo **‘sentir sociológico’**, tanto em sede académica como na cena.

Acreditar que o princípio da comunidade e o da actividade estético-expressiva podem funcionar como o **ó desta ponte**<sup>279</sup> entre a regulação e a

---

<sup>279</sup> Sobre o ó da ponte: espaço central numa ponte onde se alternam sentidos e prioridades entre margens. Em Coimbra (Portugal) existia um ó na inicial ponte de Santa Clara. Cecil Balmond resgatou a funcionalidade e contemporaneidade desse mesmo princípio na ponte pedonal Pedro e Inês. Ambas correm sobre o mesmo rio, porém a água do Mondego nunca é a mesma.

Os trabalhos de Balmond (2000, 2002, 2008) tem sido cruciais para a concepção e materialização do ‘ainda’ teatro, tanto na edificação da/na cena, como para a elaboração dramaturgica. Na primeira sessão sob minha responsabilidade da m.a.r.e.s., onde experimentava procedimentos para o trabalho ‘Parede de Segredos’ uma peça-instalação de poesia <http://www.paredesegredos.net/> tive a oportunidade de aplicar ao jogo e movimento do actor a certos princípios inerentes ao raciocínio do preenchimento do plano com o padrão de Robert Ammann. Este padrão foi utilizado por Cecil Balmond e Daniel Libeskind no *Victoria And Albert Museum* em Londres. Foi escolhido pelas suas propriedades aperiódicas. Sobre este assunto leia-se David Owen sobre Cecil Balmond, publicado no *The New Yorker*, <http://archives.newyorker.com/?i=2007-06-25#folio=072>) de qual destaco um breve trecho: ‘(...) In Coimbra that day, he took time out from admiring his bridge to spend an hour with a young Lisbon architect and his girlfriend, an actress, who had somehow managed to track him down. The two of them were working on a stage set for a small dramatic production, and they hoped that Balmond could give them some advice. He listened patiently, and asked many questions. (...) "You should think about aperiodic tiling," he suggested at one point, referring to a favorite A.G.U. concept, involving non-repeating patterns, and he borrowed my notebook to make a few sketches. "The abstract has no emotional content," he added. "The abstract is more powerful the more abstract it is".’

Esta afirmação final pode até parecer um contra-senso para quem como eu toma a emoção como ‘razão’-fundamento. Na verdade, a incorporação das premissas do padrão geométrico referido no trabalho de actor foi, pela primeira vez, experimentado e aplicado numa sessão do dispositivo de troca m.a.r.e.s. em Benguela. O resultado foi surpreendente, sobretudo como mecanismo de criar movimento, tanto individual como colectivo, numa utilização do espaço, das pessoas, objectos e estímulos sensoriais. Venho desenvolvendo tais experiências como parte de um procedimento «guerraz» na fundamentação de uma dinâmica de «*actiling*» ou «*tile acting*» para um ‘ainda’ teatro. Nesta teatralidade performativa (Féral, 2008) com que tentei fazer render recursos como a geometria, a arquitectura, a poesia, a epístola, o vídeo e a música, o compartilhar da autoria foi um gesto de amor e de abandono ao outro, de confiar

emancipação social é aceitar os egos mediados entre si<sup>280</sup>, construindo inter-identidades em constelares «(sobre)saltos» dada a instável «*injustaposição*». O teatro como «avis(s)o», como comunicação, siso e riso do abusivo contra-senso do pensamento abissal<sup>281</sup> (Santos 2009) – essa malha quadricular em que a repetição dos abismos horizontais e verticais é periódica. O teatro como «arts & grafts», enxertado nas mais díspares formas de saber (incorporação) e de conhecer (tomar consciência do saber produzindo discurso de

---

a minhas emoções como razões ao outro, numa expectativa de criar as bases para uma trajetória de cumplicidade e de lealdade pessoal-criativa e de procedimentos de acção e de decisão horizontal em regime de co-laboração. As necessidades de afirmação individuais são incompatíveis com os regimes de articulada colaboração em que os egos-‘yangués’ são mediados entre si. A incompatibilidade faz parte da interferência, dando lugar à mediação e à negociação mais ou menos directa e simbólica.

<sup>280</sup> PEF com Linho Neves sobre a participação na m.a.r.e.s. (exclusões, marginalizações e silêncios): “... bem, eu não senti nada disso, apenas é que, primeiro, que a m.a.r.e.s. quando surgiu foi bem recebida pelos actores e artistas de Benguela, não só actores, porque sentia-se a necessidade de ter algo que onde congregava, ou foi, o encontro e troca de experiências foi uma coisa digna de surgir, e segundo, algumas pessoas que fomos conversando, acho que a natureza da m.a.r.e.s., acho que deveria abrir mais em termos de, como é que eu diria, os temas, tipo, nós entendemos, conhecemos o que é a ideia da m.a.r.e.s., essa troca de experiência, cada um vai ensinando, mas se calhar naquele momento as pessoas precisavam, estavam mais sedentas de formação... exactamente de formação, as pessoas vinham ‘comé?!’, ‘não vai ter uma formação específica para aqui?!’. Específica para direcção artística, para encenação, então as pessoas cobravam mais e é mais fácil às vezes as pessoas conversar com alguém que está ao teu lado do que quem está a dirigir à frente, então havia mais facilidade de muita gente vir ter comigo, às vezes perguntando não sei o quê, do que ir directamente falar com a Berta, yah, ou directamente com o Ali ou com o Steve, as pessoas que tinham mais aquele... yah intimidade... se calhar foi ali porque de um tempo para cá, os grupos desapareceram, surgiram outros e quando, por exemplo a Berta chegou este ano, comé pá tem m.a.r.e.s., vai sair mais um Cubal, vai sair, quer dizer, as pessoas estavam à espera dessa actividade da m.a.r.e.s., quer dizer que a m.a.r.e.s. já ganhou uma popularidade dentro dos seus próprios actores, mas acho que se calhar é que devíamos, a m.a.r.e.s. não devia só ser quando a Berta está...”

<sup>281</sup> O Teatro com interferente e co-presente na ecologia dos saberes: “Como a ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas para além do conhecimento científico. Isto implica renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo. No período de transição que iniciamos, no qual resistem ainda as versões abissais de totalidade e unidade, provavelmente precisamos (...) de uma epistemologia geral residual ou negativa: uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral” (Santos, 2009: 45, 46). (Sublinhado meu).

características várias). O teatro como mani**FESTA**ção «*informal*»<sup>282</sup> (Balmond, 2000) que promova também o desalinho, as geometrias não-lineares e aperiódicas, no preenchimento não só dos planos e na profunda redescoberta das vocações para a construção, no Séc. XXI, das cidades<sup>283</sup> nas «si dades». O Teatro construído e construindo relevos nesta empreitada pluridimensional<sup>284</sup> da cidadania cognitiva. A cidadania dos ‘ááiiiiinda’ não cidadãos crescerá mais justa, saudável e, porventura, violenta quanto baste, todavia, sem agredir.



---

<sup>282</sup> Cecil Balmond alerta para uma noção da forma constituída pelo seu interno, como uma estrutura que dá forma e funciona como parte dessa forma. Eu denomino-a uma ‘pela-forma’.

<sup>283</sup> Fortuna (1995: 213) ensina-nos que D. Chaney (1993) “destaca um elemento físico (a reconstrução e recuperação dos centros das cidades) ao lado de um elemento performativo (a dramatização das relações sociais em que os próprios agentes se tornam estranhos ao drama que eles mesmos representam)”, porém no caso de Benguela e tendo em consideração a actividade da m.a.r.e.s. acredito que os seus participantes mais do que se tornarem ‘estranhos’ eles redescobrem-se reidentificando-se na capacidade de se ‘perder’ na cidade, aquela que eles tão bem conhecem em tempos-espacos e contigências diferentes, quase radicais. Sem garantias e plenos de inseguranças os «si dadãos» de Benguela, participantes da m.a.r.e.s., sobrevivem ao seu passado opressivo, respiram ares de um futuro muito provisório e emprestado por outras hegemonias culturais, políticas e económicas. Assim se encantam mil vezes com o seu presente fazendo vénias ao mar que vai e vem enquanto salga o seu oxigénio e lhes abre imaginário à saída e à perdição criativa, responsável e auto-determinada, ainda que precária, humilde e cuidadosa. O regresso é um voltar além.

<sup>284</sup> O pensamento da linha abissal ainda reproduz o plano linear e a concepção de *flat land*. Estamos perante a necessidade de uma reespecialização do pensamento, resgatando a sua pluridimensionalidade e não apenas a rectilinearidade. Um pensamento Pós-Abissal, mesmo que pelas Epistemologias do Sul corre o risco de continuar ao nível da geometria linear. Temos, pois, de lhe devolver e acrescentar as camadas, as dimensões e os volumes.

## **(trans)VERSÃO 5 - Topografias Errantes do Voltar Além**

Voltar além é volver ao que ainda não se conseguiu, não desistir de uma (u)topia em construção. O volver não implica obrigatoriamente um absoluto recuar, ainda que não se exclua essa possibilidade, mas antes um reposicionar, pelo salto ao lado ou até partindo do mesmo ponto, apontar para outra direcção construindo trajectórias fractais. Voltar além é aceitar radicalmente a vulnerabilidade (Spivak em Fortuna, 1995: 215) fazendo a “inversão provisória, mas libertadora, das perspectivas, numa exaltante violação das narrativas universalistas e homogeneizantes dos conteúdos e significados do espaço e do tempo” (Fortuna, 1995: 215). Voltar além é saltar para o carrocel em andamento.

Foram as trajectórias que reconfiguraram a Investigação-Criação materializada em diferentes e por vezes interferentes espaços-tempos, aqui e agora materializada em objecto-tese de doutoramento ‘com’ a sociologia. Delas destaco o retorno à academia para obtenção do grau de doutoramento – nada muito imperativo para uma actriz – e a triângulação histórica em que me vi envolvida entre Portugal, Angola e o Brasil. De início tudo apontava para um cosmopolitismo que me vem sendo querido, porém, em plena constelação acabei por tomar consciência que afinal todo este trânsito se constituía, também ele, num modo de investigar, de criar, de pensar, em suma, de viver envolvida. De facto, foram os laços afectivos que, na década de 90 de 1900, me reconduziram (na década de 70, foi a guerra colonial) a



Benguela, em Angola, e o desejo estético que me orientou, em 2008, para o Rio de Janeiro com temporadas em São Paulo no Brasil.

Sempre no e com o 'terreno' - um terreno sem 'exterior' - em mim não pude deixar tanta experiência escapar. Tal atitude cosmopolita apresentava-se como algo mais do que insurgente, era inevitável. A topografia era certa apesar do piso bem acidentado. As possibilidades abriam-se tão organicamente que o meu corpo se pôs a pensar: este meu teatro que tanto e a tão longe me move e leva é um teatro com implicações sociológicas bem mais alargadas do que poderia supor. Isto porque quando me lancei na empreitada de estudar o processo criativo, fazendo dele parte, ainda tinha como 'enquadramento' a concepção do encenador enquanto figura-eixo de todo o processo<sup>285</sup> - apesar de ter premissas de acção colectiva que me faziam acreditar na pertinência de um estudo sobre o processo criativo como contribuição para o fazer-entender sociológico, nomeadamente nas suas questões sobre a regulação e a emancipação. Foram justamente os processos criativos para os quais sempre me senti atraída, pelos quais venho lutando (os colaborativos), vivendo (des)amores, que me confirmavam esta contribuição – o que, aliás, justifica a presença-retorno de uma actriz à academia num 'enquadramento' disciplinar das Ciências Sociais após ter passado pelos Estudos de Teatro.

---

<sup>285</sup> Este é um tema que parece, por vezes, desaparecer ou diluir-se em alguns dos capítulos... Tal acontece porque a figura do 'encenador' tornou-se ele própria diluída, estilhaçada com as dinâmicas de Investigação-Criação em co-laboração.



O não programado foi que os processos criativos vindouros me levassem à efectiva tomada de consciência de que a prática colaborativa de trabalho em que sempre acreditei poderia consubstanciar certas posições no âmbito académico em sede dos estudos sociais. Ou seja, sempre soube e gostei de trabalhar colaborativamente, mas enquanto o sabia, havia esquecido a colaboração como alternativa consciente e concretamente viável, em termos sociais. Os processos criativos em que estive implicada lembraram-me passando do saber (entorpecido) ao conhecer. Ainda que em agregados de pequena dimensão-escala, pude então comprovar o que é óbvio, o que outras experiências já demonstraram, o que eu havia desconsiderado sem intenção e ou preconceito consciente. Que bom para mim pensaria o leitor. Pois a grande vantagem desta confirmação foi, conseqüentemente, poder elaborar e alargar as possibilidades da sociologia enquanto prática de investigação que me vinham sabendo a pouco... Havia sempre uma qualquer ausência que me

desgostava e desde os tempos de licenciatura em Sociologia me reservei e poupei de assumir o papel da investigadora ou até mesmo de socióloga – pelo menos nos moldes vigentes. Continuo a esquivar-me dessa identidade, simplesmente porque não me ‘sinto’ socióloga e porque aquilo que é legitimado como o discurso sociológico me convence sem dificuldades de que não ‘sei’ fazer sociologia.

A colaboração efectiva nos processos de criação em teatro abriram-me o filão para a Investigação-Criação pelos saberes (pelas artes, ciências, tecnologias e religiões) acreditando estar, deste modo e desde então, a contribuir para aquilo que em tempos de licenciatura havia denominado por ‘Sociologia Acústica’ e que ora entendo, fruto de alguma (d)evolução e (des)continuidade das experiências-expectativas, por ‘Sentir Sociológico’. A primeira ens(em)inou o segundo. Tratarei deste assunto na (trans)VERSÃO seguinte, porém gostaria de me deter um pouco mais sobre a minha experiência-vivência de certos processos colaborativos teatrais para dar conta de como estes foram/são relevantes para as questões de regulação pelo princípio da comunidade e da emancipação pelas manifestações estético-expressivas.

O caso do trabalho DEVASSA ‘com’ a Cia dos Atores é, quanto a mim, um bom exemplo de uma inquirição e investigação que até na sua concretude teatral assumiu essa dimensão. DEVASSA materializa com vigor criativo e rigor escatológico, não só a investigação de um texto original, como a procura de «colaboradirectores-actores-criadores» em torno de temas sobejamente contemporâneos de uma sociedade tão mais cosmopolita quanto localizada.

As modalidades «colaboracriadoras», e por isto mesmo, horizontais nos seus processos constelares e difractivos alimentam e encorajam a minha umbilical crença na negociação e na democratização assente na auto-responsabilização - sem que por isto deixe de existir uma assinatura-decisão, enfim, uma edição autoral ulterior.



O que posso acrescentar ao que já muito foi dito e escrito sobre os processos colaborativos da Cia. dos Atores remete para a dimensão de exercício de confiança que um agregado de «colaboractores-criadores» deposita num olhar não tão externo quanto se possa supor, a saber, o do «colaboradirector». Ou seja, num pacto de respeito e suspeição<sup>286</sup>, risco e lealdade ao que vai sendo produzido com novas ideias-conceitos e suas

---

<sup>286</sup> Shusterman (2012: 318) versando sobre a atitude prática e mais razoável em relação aos nossos hábitos e sentimentos sensoriais, usando uma máxima hebraica, recomenda “respeitar e suspeitar”, confiar “neles até que se mostrem problemáticos na experiência – seja por causa de falhas na performance, de erros de julgamento, de sentimentos de confusão, do desconforto físico e da dor, ou pela experiência dialógica de ouvir outras pessoas que se está fazendo algo estranho, peculiar ou prejudicial”.

materializações corpóreas e cénicas, enfim teatrais, o agregado dos «colaboradores-criadores» escolhe uma presença não só ocular, uma testemunha interna e envolvida, para o progresso das suas propostas de tratamento das matérias e dos materiais de base. Como, por ironia do implícito, a sua posição de actores não lhes permite ter um olhar ‘elástico’, ora perto ora distanciado de si mesmos e até dos demais parceiros em cena, como a sua implicação e incorporação directa os coloca num ângulo cego ao todo e a certas partes, os «colaboradores-criadores», generosa e inteligentemente, fazem uma opção de se proporcionarem uma co-presença guia, alargando assim o seu próprio espectro de visão, que os leve pela sensibilidade, receptividade e negociação – é que afinal o actor tem um poder incomensurável... por muita direcção que receba ele tem sempre o gesto final (voluntário e/ou involuntário) para bem ou para mal do resultado final.

A «colaboracriação» apresenta-se-me não só como um acto de dádiva e de cumplicidade entre todos os intervenientes - o que me faz pensar sobre a sua ética e até sobre a sua estética - mas sobretudo como uma transmutação do próprio corpo ao lhe imputar funções e capacidades acrescidas. Estamos para além da solidariedade. Trata-se mais de importar um corpo outro como garante do nosso. Afinal não é isso que fazemos desde que fomos concebidos e nascemos?!

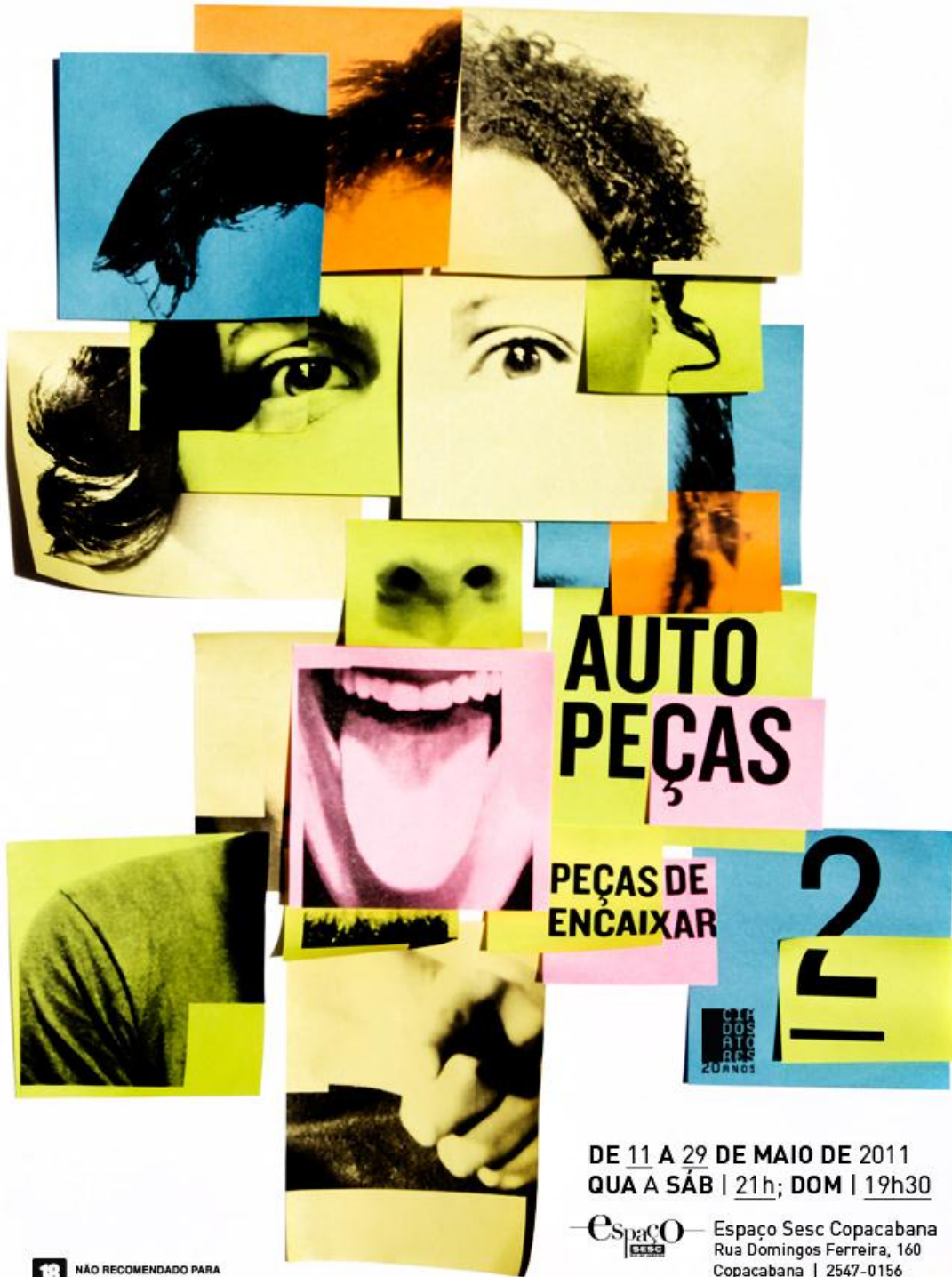
Existe uma estética da intimidade, da fusão, da cumplicidade, da dádiva, específica e diferenciável das demais estéticas do primado do texto, ou da

versão autoral do encenador? A existir, quais poderão ser os instrumentos visíveis e invisíveis dessa linguagem cénica? Se não existe ao ponto de os podermos diferenciar, resta-nos a dimensão processual e ética? Que ética é essa que pode sobressair na linguagem de cena e no resultado final do espectáculo? Se essa ética não é tão identificável na estética final do trabalho, e assumindo e reconhecendo que ela existe enquanto procedimento, que exemplo será este de agregação e dinamismo social? Pode um simples agregado de «colaboradores-criadores» dar um exemplo de regulação e de emancipação social sustentável a outros domínios e segmentos da sociedade?





**SESC** apresenta  
RIO DE JANEIRO



**AUTO  
PEÇAS**

**PEÇAS DE  
ENCAIXAR**

**2  
1**

CIR  
DOS  
RIOS  
RPS  
ZURNOS

DE 11 A 29 DE MAIO DE 2011  
QUA A SÁB | 21h; DOM | 19h30

— Espaço Sesc Copacabana  
Rua Domingos Ferreira, 160  
Copacabana | 2547-0156

**18** NÃO RECOMENDADO PARA  
MENORES DE 18 ANOS

REALIZAÇÃO

**SESC**  
RIO DE JANEIRO

CIR  
DOS  
RIOS  
RPS  
ZURNOS

PRODUÇÃO

NEVAXCA  
**X**  
PRODUÇÕES

APOIC

**TEMPO  
FESTIVAL**

fotosfera

Klabin

oZ.

— Espaço Sesc

Develly

100't

Donna

CANTAL DORIANA



AUTO-PEÇAS 2: Peças de Encaixar, o trabalho realizado em 2011 (<http://www.ciadosatores.com.br/projetos/autopecas-2-pecas-de-encaixe-2011/>) também ‘com’ a Cia. dos Atores, vem dar mais respostas a estas perguntas – que ainda são algumas das aporias desta tese de doutoramento ‘com’ a sociologia. A proposta do trabalho era simples: partindo de uma oficina de dramaturgia que a Cia. dos Atores deu no SESC Copacabana (Rio de Janeiro, Brasil) acabou por se construir um espectáculo que materializou a articulação de diferentes escritas, pessoas e formações. Do caos ao encaixe fez-se sentir a pulsação de todos os interferentes. César Augusto e Susana Ribeiro assinaram a encenação. Um elenco de actores e atrizes, autores convidados, alguns deles e delas, também escritore/as. Como se anunciava no programa, Peças de Encaixar ‘é a cara da Cia. dos Atores’. Este trabalho serviu paralelamente de material e vivência para o projecto de intercâmbio com Os Fofos Encenam - ‘(re)soluções para ontem: inventar o passado’, no âmbito de Rumos Teatro do Itaú Cultural (<http://www.atoresfofos.com.br/site>). Mais uma vez a minha colaboração artística (<http://www.ciadosatores.com.br/projetos/sagrado-profano-2011/>) resulta de uma abertura ímpar que a Cia. dos Atores tem ao acolher outros criadores, nomeadamente, como foi o caso, disponibilizando-se e envolvendo-se em trabalhos como este, por mim inicialmente, concebido e proposto.



Efectivar encontros, afectos e competências específicas ‘no’ e ‘com’ o teatro é a qualidade, diria invejável, da Cia dos Atores. A sua generosidade rigorosa nutre e configura o que denomino por ‘Dramaturgias Interferentes’. O teatro, que até aqui venho fazendo ‘com’ a Cia. dos Atores, apresenta-se como um acto epistemológico singelo. O teatro é, na senda desta postura, tomado não só como forma de questionamento-investigação-procura mas também de envolvimento e vivência, cuja experiência não se desperdiça - sendo esta contributiva na modalidade de produção de sentido e de entendimento. A interferência constitui-se em zona de contacto e confronto, todavia, uma zona de criação da tal inteligibilidade recíproca advogada por Santos (2006). O teatro da Cia. dos Atores não só muda, transforma, mas ele muda os modos de transformar. O teatro da Cia. dos Atores não é um *intermezzo* à *intelligentsia*, ele é a própria a inteligência humana respeitando e suspeitando da emoção como ‘razão’ (fundamento).

As 'Dramaturgias Interferentes' que consegui identificar e edificar 'com' a Cia. dos Atores, não só tentam resgatar uma horizontalidade de forças e poderes mobilizadores de cada elemento constituinte na construção da obra teatral, como almejam comunicar a eventual tensão entre esses mesmos elementos, e até tornar fruível<sup>287</sup> a um público a negociação dessas forças mobilizadoras. Curiosamente, esta tensão processa-se a diferentes dimensões espaço-temporais-escalas. Dar a conhecer, num construto de configuração teatral, tais processos de confronto e de contraditório, mediação e de negociação a um público também pode ser um dos objectivos finais.

Tornar o público outro (com)participante, mais ou menos activamente, das (re)soluções do eventual drama seria desejável. Ter em consideração e partir de aporias (na Cia. dos Atores utiliza-se o termo 'dogmas') para chegar às ambiguidades e aos ângulos cegos do espectador é conseguir lograr na construção teatral pelos demais saberes-experiências. Esta construção será erguida pela interferência, pela interrupção, pela não-linearidade, pelo constante movimento dos 'corpos mídia' em superfícies suficientemente acidentadas.

---

<sup>287</sup> "Não somente preciosa enquanto instrumento para aperfeiçoar a nossa humanidade a soma é também parte desta mesma finalidade inestimável. Educando e cultivando a sensibilidade da nossa consciência Soma-Estética para melhorar o nosso pensamento através do corpo, nós não só melhoraremos os meios materiais da cultura mas também as nossas capacidades enquanto sujeitos para usufruir delas" (Shusterman, 2008: 117).



O exercício das 'Dramaturgias Interferentes' incorpora a inclusão-exclusão, enfim a contingência, bem como se constitui em (pós)memória, uma vez que conta pela presentificação do fazer e não apenas pela sua representação simbólica. Ele torna-se económico e regenera os excedentes sublimando o ínfimo. Unir o ridículo ao sublime sem deixar de fora nenhum sentimento, um 'pós-tudo'...

A Cia. dos Atores com as suas 'Dramaturgias Interferentes' não se propõe a uma invenção radical dos formatos finais teatrais, porém, procura contribuir para uma reinvenção dos procedimentos e dinâmicas dos processos de criação, revendo certas figuras do agenciamento teatral, tais como a do Encenador, a do Actor – e até a do Programador – nesta contemporaneidade inicial do Sec. XXI. A reinvenção dos dispositivos de criação em modalidades co-laborativas (horizontais e/ou pluridimensionais), de co-optação e de co-

criação compartilhada, distribuída, expandida, estilhaçada – ainda que com uma eventual coordenação-direcção artística, até uma autoria final – potencializarão, inevitavelmente, as configurações teatrais a conseguir. A (des)confiança torna-se imperativa e a (des)lealdade outro predicado, todavia, não funcionam como ameaça ou coacção. A diversidade não se me apresenta nos trabalhos e processos da Cia. dos Atores como adversidade. O reconhecimento da e pela diferença são a sua mais que valia. Existe sempre um ‘valor vital’ e esse valor é o do espectáculo. Explorar e desenvolver uma (est)ética da co-criação, pelas ‘Dramaturgias Interferentes’, vem recolocar os vários agentes do *corpus* e *apparatus* teatral enquanto agentes insubstituíveis, com textos, leituras e discursos válidos – tão mais válidos quanto pela sua específica linguagem e discurso conseguirem comunicar aquilo que outra linguagem/discurso não logre (voluntária e/ou involuntariamente) em fazer.



A criação na Cia. dos Atores não é monolítica nem hegemônica, ela é distribuída e negociada até ao compartilhamento – o que nem sempre significa uma harmonia generalizada de processos e formas. Comunicar pelas ‘Dramaturgias Interferentes’ não é só transmitir, disseminar informação, mas outrossim concretizar (eventualmente traduzindo) os processos de vivência, de produção e de recepção dessa informação. Seria incorrecto afirmar que todos os processos são contemplados, mas no reconhecimento da incompletude o importante é tentar convocar contribuições que estimulem as aporias (‘dogmas’) de base de cada projecto. No que diz respeito à comunicação, não temos apenas um emissor e um receptor (um evento teatral que comunica algo a um público), mas temos concomitantemente uma (com)participação, mais ou menos activa e motivada, para a experiência de fruição. As ‘Dramaturgias Interferentes’ da Cia. dos Atores veiculam



informação potenciando sentidos que alimentam o próprio processo de concretização e de elaboração dessa informação-conteúdos.

Por outro lado, é pela consciência presença/ausência dos agentes (não só da cena) e das suas contribuições que, na Cia. dos Atores pelas 'Dramaturgias Interferentes', se pretende parturiar elementos imprevistos no processo de criação. Esses sim, novas possibilidades, derivam dos interstícios de constelações em curso pelas práticas correntes de cada Agente-Criador-Interferente. As 'Dramaturgias Interferentes' que atribuo à Cia. dos Atores, na sua porosidade e fricção, provocam a construção no mo(vi)mento (e na suspensão dele), sensibilizam o texto escrito/oral tornando-o movediço e errante como as areias de um «deSERto» em que suas dunas configuram relevos em função dos ventos e chuvas. De que lado sopra o vento? E o que existe do outro lado do vento?<sup>288</sup> A poética teatral (nas suas formas e conteúdos), o discernimento corpóreo (portanto emocional, contemplado também como 'razão'), em suma, a 'inteligência sensível' são os mecanismos operativos desta prática de co-criar em teatro.

Se as 'Dramaturgias Interferentes' da Cia. dos Atores dão tempo, espaço e escala às diferentes versões do drama, em regime equitário e validante de conteúdos e formas, elas são, portanto, dramaturgias do testemunho da vivência situada e articulada. Criar em teatro colaborativamente implica domínios específicos de competências e de linguagens que as 'Dramaturgias

---

<sup>288</sup> Orson Welles (filme inacabado) [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Other\\_Side\\_of\\_the\\_Wind](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Other_Side_of_the_Wind)  
<http://www.youtube.com/watch?v=9K1cZse0K6k>  
<http://lockerz.com/d/10800775>

Interferentes' podem articular criando intra-inter-trans acções se não inovadoras, pelo menos, surpreendentemente desestabilizadoras, pelo que criadoras de indignação (e conseqüente mobilização ao que quer que seja), desejavelmente alimentando a auto-determinação.



Tendo a Cia. dos Atores um carácter apaixonante não admira que o seu teatro seja tão polivalente quanto diversificado. Ela é cosmopolita, habita a cidade do Rio de Janeiro e todos os dias sobe as escadinhas de Selaron, à Lapa – qual garota de Ipanema!... Ela faz um teatro em que 'amigo não empata amigo'. Ela potencia desejos, ela é a companhia que eu não quero deixar escapar... Sim porque ela é rápida, não tem pressa, mas não tem tempo a perder!

'Amôrrr, deixeucaçar essa tééési, queu vô ganhar tesãum no seu Ethos Carioca... Será quocê ainda mi quérrr?'









## **(trans)VERSÃO 6 – Construindo um Sentir Sociológico ‘com’ o**

### **Teatro e outros Saberes**

**Acto Epistemológico: Mudar a Mudança pelo corpo MédiuM e pela nova metáfora da Sinestesia num procedimento de alerta «guerraz».**

O Teatro apresenta-se-me como um acto epistemológico singelo. Pelo menos certo tipo de teatro colaborativo. Tal acto ocorre pela vivência e constituição do **corpo**<sup>289</sup> **como sensor-radar** e, sobretudo, enquanto **médiuM** constitutivo. Acredito, também, que os corpos da cena teatral logram, sobretudo, pela tentativa de **construção de um novo exercício**, a saber, o da **sinestesia**. Esta pode, tanto na vivência das práticas (teatrais) como na sua sistematização em teorias, não ser entendida como uma disfunção, mas como uma saudável metáfora-exercício de atitude de ruptura epistemológica, relembro, de **mudar a mudança**, (re)encontrando outros procedimentos pelos

---

<sup>289</sup> Se é certo que Ricahrad Shusterman apersenta bons argumentos a favor do estudo do desenvolvimento nas ciências sociais do corpo como nosso instrumento primordial e indispensável, o autor relembra “que o corpo, como subjectividade intencional, é também o utilizador do utensílio que ele é. Mais ainda, devemos questionar o presumido estatuto do corpo enquanto simples meio em contraste com fins superiores. Esta categorização que denigra o corpo repousa sobre uma dicotomia implícita entre fins e meios que necessita de ser colocada em questão. Os meios e os instrumentos utilizados para atingir alguma coisa não estão necessariamente fora dos fins que servem; aqueles podem ser uma parte essencial destes” (2008:116). Em *Consciência Corporal* o autor relembra que “o resultado para a filosofia somática é que o corpo (assim como a mente) incorpora seus entornos, por exemplo, o limiar convencional da epiderme a fim de satisfazer suas necessidades mais essenciais de respiração e de nutrição. Por isso, nossos corpos (assim como nossos pensamentos) são paradoxalmente mais e menos do que nossos. (...). O limite semipermeável de nossa pele é um símbolo somático natural do status meramente semiautônomo de nossa identidade. Por ser constituído de relações ambientais, o eu acaba por ser definido por Dewey como ‘transacional’ (...), um indivíduo dinâmico e simbiótico que está essencialmente envolvido e relacionado com outros e que por sua vez é essencialmente dependente e constituído dessas relações” (2012: 320, 321).

«SABEReseARTES como Investigação» numa postura de Investigação-Criação.

Não existe uma área de actividade/conhecimento que deva constituir-se como referencial e paradigma para as demais. Todos os domínios enfrentam uma diversidade de dilemas. A vida em sociedades é complexificada pelo carácter imprevisível, não-ergódico e não-agógico do comportamento<sup>290</sup> e do corpo humano – o seu estudo também necessita ressentir essa complexidade. Não deve haver uma preliminar hierarquia dos métodos e das teorias, mas antes uma interferência. Não existem, *a priori*, teorias ou métodos completamente adequados, solventes universais, que tudo conseguem decompor e explicar. Só uma adequada (porque constantemente renegociada) compatibilização entre prática, método, teoria, sujeito e objecto permite entendimentos satisfatórios que encontrem em si lugares para uma (est)ética cosmopolita, porque porosa também às emoções enquanto ‘razões’, aos demais saberes e conhecimentos de e sobre realidades, por vezes, muito provisórias e loucas.

O conhecimento científico tem impactos profundos no mundo (real/imaginário) e dele vive, sobretudo pela sua ontologia (performatividade e incorporação)

---

<sup>290</sup> O corpo, segundo Shusterman, funciona “como um inimigo da rectidão, tal como quando S. Paulo declara “Nada de bom habita em mim, isto é, na minha carne” (Romanos, 7:18). Apesar da fraqueza da carne condenar ao fracasso as nossas aspirações morais, devemos compreender que todos os nossos conceitos éticos e normas (mesmo a própria noção de humanidade que os subscreve) depende de formas sociais de vida que envolvem os modos pelos quais nós experimentamos os nossos corpos e os modos dos outros os tratarem. Como Wittgenstein observa numa passagem estranhamente brutal dos seus Notebooks, “Mutilo completamente um homem, corte-lhe os braços e as pernas, o nariz e as orelhas, e depois veja o que resta do seu auto-respeito e da sua dignidade, e até que ponto os seus conceitos dessas coisas continuam os mesmos. Nós não temos a mínima suspeita de como esses conceitos dependem do estado habitual, normal, dos nossos corpos. O que lhes aconteceria se nós fôssemos conduzidos por uma coleira agarrada a um anel que passa através das nossas línguas? Quanta humanidade ainda restaria então nele?” (2008: 103).

que continua descurada. Quaisquer pressupostos teóricos e metodológicos são sempre, com maior visibilidade nas ciências sociais e humanas, implicados ideológica e politicamente. Porque os saberes são construídos e apropriados em diversas escalas e profundidades porque os sujeitos, os objectos e os resultados de produção de sentido se desejam disseminados por e em diferentes vias, podemos (re)inventar instrumentos outros (pude propor aqui, pela lógica dos sensores-mediadores, o da **sinestesia**, o da «**emoção**» em diamante/razão de ouro?! e o do **teatro** como **zona de garimpo/contingência/interferência**), menos colonizados porque desconsiderados, silenciados, esquecidos, oprimidos e/ou subalternizados. Podemos, pois, trabalhar nos interstícios das constelações (**horizontais, mas sobretudo pluridimensionais**<sup>291</sup>) existentes, emergentes, umas mais notórias e notáveis do que outras.

Mudar a mudança é (aprender a) viver (n) o deSERto, na aporia, no processo sendo-se mediador-mediado. Mudar a mudança convoca legados que provoquem inovações num gesto de associação/dissociação tão mais inusitado quanto confiável e, porventura, válido. Mudar os modos de transformar é dar ouvidos e dar mão ao conhecimento, garantindo assim que o cheiro, o gosto e o equilíbrio não nos falhe, mesmo sem visão. Mudar a mudança é reconhecer a carne da episteme da alma<sup>292</sup>. O teatro, entre outras

---

<sup>291</sup> Exemplo de Parede de Segredos – o dispositivo cénico e animação vídeo, desta Investigação-Criação, tenta contrariar o princípio do plano e reanimar os relevos e das dimensões.

<sup>292</sup> “Nossa acção é sempre corporal e mental. Ainda que atos como comer e beber costumem ser classificados como meramente físicos, ainda assim são permeados de sentidos sociais, cognitivos e estéticos.(...) Os modos como os ânimos e os pensamentos afetam o comer, o beber e a digestão, e as maneiras como esses, por sua vez, afetam reciprocamente nossos

práticas, tem-me ajudado neste propósito: ajudar a (vi)ver no deSERto os relevos que os outros lados dos ventos parecem distender.

---

estados mentais, expressam uma conexão tão íntima 'que é artificial' falar de uma 'influência que se exerça por duas coisas separadas entre elas'. No lugar de uma interação entre um corpo e uma mente, temos um todo transacional de corpo-mente. Porém, essa *união* ontológica fundamental de corpo-mente não significa que um grau satisfatório de *unidade* harmônica em nosso comportamento de corpos-mentes sempre esteja presente ou que seja garantido(...). O psicofísico "significa a emergência de um nível de organização mais complexo dos materiais e energias físicos por meio do qual o organismo gera esforços propositados de atingir a satisfação de suas necessidades de sobrevivência. (...). Em vez de entender a emoção como combinação de percepções cognitivas e reações corporais distintas, Dewey defende uma unidade mais básica de comportamento propositado, que subjaz às dimensões cognitiva e corporal da emoção. Estas dimensões só são identificadas e individuadas como tais quando o comportamento (sempre uma interação com um ambiente) se torna problemático e passa a ter atritos. (...). Em suma, as reações mentais e corporais não são duas coisas distintas em busca de uma síntese filosófica, e sim abstrações analíticas já envolvidas pela unidade primal do comportamento propositado". Shusterman (2012: 279, 283-284).









O **'ainda' teatro**<sup>293</sup> que venho tentando construir - recorde-se que o meu testemunho ('com' a sociologia) é sempre um 'pensamento e(m) acção', uma sistematização, tão problemática quanto me for (im)possível, de uma prática incorporada fruto de um envolvimento com determinado mundo - vive de contaminações, reversibilidades e inflexões de sujeitos, de objectos em diversos espaços-tempos. Este 'ainda' teatro é um teatro (o próprio processo criativo) dentro do teatro (o resultado da criação) antes de ser Teatro (categorização disciplinar e estética), continuando ainda assim a sê-lo, no convencional e hegemónico sentido do termo (paradigmas constitutivos do teatro clássico, moderno e pós-moderno ocidental). 'Ainda' teatro porque vive da subjectividade de fronteira estando à margem, nem sempre tendo uma vida marginal (Santos, 1995), sendo tão incompletamente processual e relacional quanto consciencioso do sentimento de si, que só se reconhece quando os seus agentes dele são anti-matéria - sejam os parceiros de cena entre si (animados e inanimados/bestiais e humanos), sejam as individualidades técnicas, criadoras, promotoras convocadas nos diversos tempos da sua construção, seja no(s) público(s) daquele(s) «es passo(s)» (Teixeira, 2003; Becker, Faulkner, Kirshenblatt-Gimbett, 2006).

---

<sup>293</sup> A expressão 'ainda' é utilizada pelos angolanos como sinónimo de incompletude, de processo e progresso de determinada acção (e.g. perante a pergunta do tipo 'conseguiste isto?' podemos obter como resposta com 'desconsegui' ou 'ainda...'). Inspirada por este 'ainda', que nem afirma a conclusão nem assume a inconclusão, denominei a minha prática artística, e em consequência a académica, forjando o 'ainda' teatro que vem sendo refundado nas aporias dos processos, na incompletude dos resultados e na diferença como incentivo à paz, à convivência, à articulação, numa palavra, à emancipação criativa – o que nem sempre significa harmonia global e ou globalizante, mas potencia consteladamente a criatividade e suas plurais modalidades de comunicação.

Este 'ainda' teatro pretende ser obra, funcionando, antes dela e/ou enquanto ela (Correia, 2003; Féral, 2008), como acampamento-estaleiro-viveiro (Teixeira, 2008), uma refinaria onde operamos em «arts&grafts», mais ou menos co-laborativa e enxertadamente e sem fundamentalistas militâncias, tanto éticas como estéticas, de comunicação dos desconhecimentos dos seus saberes. O 'ainda' teatro que, por tentativa e erro, vou fazendo é um teatro do desentendimento, da *apresentação* e da difracção, *à la fois*, ou até entre si do que não conheço mas sei. Ele é tanto mais «guerraz»<sup>294</sup> quanto mais me permitir descobrir pela cena o que ainda não sei e de nela conhecer o que me arrego saber. É um teatro da **preterição** – conversarei tanto mais com qualquer realidade/fantasia quanto mais afirmar que delas não estou a versar. Por respeito ao público, farei tanto mais 'ainda' teatro quanto menos indicar que o estou a fazer. Ao convocar diferentes *media* resgato a pluralidade de formas de expressão, sendo que cada uma na sua especificidade deve acrescentar algo. Será a minha (sócio)logia, mero teatro? AINDA não sei, só sei que ambos me são vitais.

O procedimento «guerraz» deste 'ainda' teatro propõe-se organizar curtas e temporárias ordens<sup>295</sup> onde referências plurais e incomensuráveis interferem e por vezes colidem. A contigência e a interferência são o seu ambiente. Com ele, as personagens clássicas praticam a contemporaneidade e as personagens contemporâneas conversam com a antiguidade, e ao «raizionar» (a razão apaixonada e/ou a paixão razoável) ou ao «emozionar»

---

<sup>294</sup> Recordo que esta formulação deriva da contracção das palavras guerra e paz.

<sup>295</sup> “Caos is a mix of several states of order” (Cecil Balmond).

os corpos sentimos uma pele estrutural (Balmond, 2002) em que a fronteira não é limite mas parte dessa estrutura. Num confronto tão conflituoso quanto apaziguador co-habitamos instantes de mútua co-laboração e co-optação. Recordo que na origem da palavra pagar está a noção de apaziguamento. Assumo, pois, este 'ainda' teatro como uma antese da arte de torna-viagem<sup>296</sup> com a mestria de bem/mal «(rea)ver», num dispositivo de «ECONomia» (Teixeira, 2001a; 2002; Bataille, 1976; Reis 2007; Cattani, 2009; Ostrom, 2006b, 2007) e de troca, como fenómeno igualmente quantitativo e financeiro, não estando o seu sucesso, obrigatória e unicamente, dependente deste último elemento.

São vários os discursos de exaltação e de apologia do teatro fazendo-o primar pelas letras e pelas paixões em desprestígio de outros tostões da «VIDA». Mas se entendermos a economia como plural, abrangendo e articulando fracções, indo muito além da formalização matemática, talvez conquistemos novos territórios de conhecimento/compreensão zigzagueando as fronteiras categóricas disciplinares num recorte de absorção e hibridação. Por outro lado, a própria matemática, nas suas figuras numerais, pode ser revista - sobretudo para o leigo - sob o prisma dos processos cognitivos, enquanto metáforas, símbolos e abstracções que existem e potenciam o teatro. A hibridação dos números, a sua simbologia - numa mesma cultura e/ou em contextos culturais diversos - e o eventual código que comportam nessa fusão podem potenciar alternativas «(d)evoluções» para uma estratégia-manobra de saber (fazendo) e de conhecer (pensando) o teatro.

---

<sup>296</sup> Como se canta no Samba do Amor de Paulinho da Viola: □ ... voltar quase sempre é partir para outro lugar... □



## **(trans)VERSÃO 7 ... com o resto do corpo...**

“ E, mesmo que a cabeça coubesse de pouco me servia, se não passassem também os ombros”.

Alice de L. Carrol

Só nos resta o passado porque não temos futuro ou temos futuro porque temos passado? Esta é a questão epistemológica de Boaventura de Sousa Santos, desenvolvida em alguns trabalhos do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

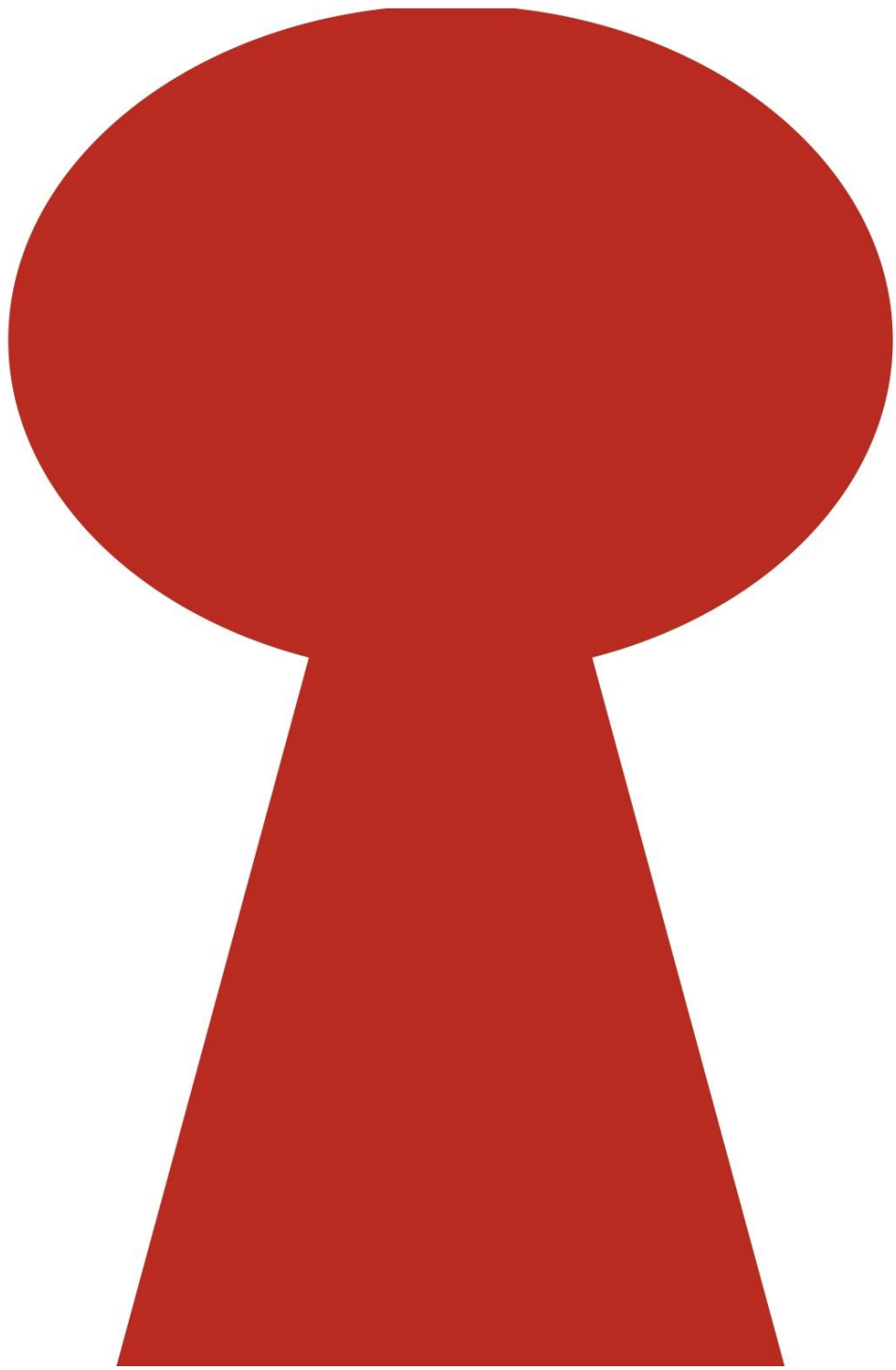
Santos, pelas mãos de ALICE,<sup>297</sup> vem mostrando que o reconhecimento da diversidade epistemológica do mundo ainda não é a aceitação e validação não hierarquizada dessa variedade, muito menos, tomando-a como nossa. Mudar a mudança convoca uma geo-política das perplexidades universais. A gramática da dignidade humana requer regras de compreensão e de respeito por um conhecimento intercultural mútuo, pelo que os sentidos desse entendimento terão de ser, no mínimo, duplos.

A tentativa de construção de um paradigma (prático-teórico) da Europa contemporânea consolidar-se-á em fundações tão mais contumazes quanto dinâmicas e porosas. Questiono se o conceito de ‘paradigma’ é o mais adequado.

---

<sup>297</sup> Sobre o projecto de investigação de Boaventura de Sousa Santos consultar (<http://alice.ces.uc.pt/en/>).









“ ... e para que serve um livro, se não tem bonecos nem diálogos?”  
a mesma Alice do mesmo Carrol

A estrutura que criou a forma deste trabalho e seu conseqüente objecto-tese ‘com’ a sociologia não foi a moldura, foi a tentativa de (sobre)viver (a) uma gaguez. Do mesmo modo que tenho dúvidas quanto à ideia de ‘paradigma’, não sei se posso falar de ‘estrutura’. A ideia de fronteira e de linha reside na concepção da moldura, no enquadramento. Todavia, se pensarmos ‘o enquadramento’ não como limite mas como passagem, como canal, como passagem para e da diferença (de matérias e de materiais), o enquadramento deixa de ser restritivo passando a ter uma função generativa, enquanto mais uma zona de contacto, como se de uma outra camada interferente se tratasse.

Alice quer passar o BURACO da fechadura não só com a cabeça. Ao aparecer no meio das pessoas de pernas para o ar, passa a linha, faz uma inversão, mas sobretudo ela experimenta outra noção de tempo e de espaço. De facto, ela receia não conseguir voltar ao seu lado da linha (e mesmo voltando será que volta?), porém voltando, já não volta a mesma. No caso da proposta de Boaventura de Sousa Santos, o impasse em que me encontro, quando ‘com’ este autor gosto de ‘praticar’, reside no facto de Santos continuar a pensar recorrendo ao recurso do espelho é a uma geometria linear. A contribuição crítica que apresento tenta acrescentar algo à metáfora reflectiva-reflexiva fundada no efeito espelho - aliás sobejamente validada. Mudar a mudança passa, não só, por mudar as metáforas, mas fazê-las

interferir, passa por desenvolvermos uma capacidade de reposicionamento e de inversão do que já existe como legado.

“Será que esta queda nunca mais tem fim?”  
(Alice em formato minguado)

Tudo começa - perdão, continua! - pela entrada de Alice numa “grande toca... sem sequer se lembrar como é que havia de conseguir sair outra vez”. Em descidas e subidas por canais, túneis e corredores, Alice lança-se num trânsito entre latitudes e longitudes: “Gostava de saber se vou atravessar a Terra de um lado a outro! Que engraçado, aparecer no meio de pessoas que andam de cabeça para baixo! (...) imaginem fazer uma vénia enquanto se está a cair pelo ar! Acham que seriam capazes de fazer isso?”

Os túneis e os corredores de Alice (personagem-metáfora facilitadora-tradutora do pensamento sobre a transição entre paradigmas sociais de Boaventura de Sousa Santos), o efeito difractivo e interferente, em diferentes proporções das eventuais constelações-dinâmicas, das personagens com quem co-habita, conduzem-me a uma outra dramaturgia-sugestão de base:

A suposta alucinada viagem de Alice tem início na entrada em territórios desconhecidos e na transposição de portas, ainda que se venha a consolidar na hegemonia da visão, das reflexões das realidades e fantasias estranhamente espelhadas.

Primeira lição após uma releitura deitada: Alice constata que todas as portas estavam fechadas à chave e que ora as fechaduras eram demasiado grandes, ora a chave demasiado pequena. Se insistirmos no aparente recuo, do espelho à porta, a ênfase na condução da narrativa é dada a uma chave em cima de uma mesa de três pernas “toda feita de vidro maciço; não havia nada em cima da mesa, excepto uma pequena chave de ouro”.

No seguimento desta descoberta (ou será uma tomada de consciência corpórea<sup>298</sup>?) Alice descortina uma outra porta de dimensões, mesmo assim, impraticáveis ao seu pequeno corpo inteiro, contudo de proporções adequadas à luzente chavinha: “E, mesmo que a cabeça coubesse de pouco me servia, se não passassem também os ombros”.

A dramaturgia-sugestão que aqui proponho, tentando dialogar com a dramaturgia de Santos, desloca a útil - porém esgotada - metáfora do espelho e da chave para o BURACO da fechadura.

Antes de abrimos uma porta fechada é recomendável tentar perceber qual é o tipo de fechadura existente. De pouco vale forçar chaves cujas dimensões e ranhuras não procedem. Uma chave dourada é aquela que abre e fecha

---

<sup>298</sup> Segundo Shustermam “a percepção reflexiva de nossos corpos nunca pode parar na pele; não podemos sentir apenas o corpo, separado do seu contexto ambiental. Assim, ao desenvolver maior sensibilidade somática para um maior controle somático, temos de desenvolver uma maior sensibilidade às condições, relações e energias imediatas ambientais do corpo. Em nossas ações corporais, não somos agentes autosuficientes, mas servos e empresários de forças maiores que organizamos a fim de realizar nossas tarefas. (...). O eu relacional adquire e usa seus poderes somente por meio de suas relações capacitadoras. (...). Essa noção relacional simbiótica do eu inspira uma noção mais extensiva do melhorismo somático, em que também somos encarregados de cuidar das capacitações ambientais de nossos eus corporificados e de nos harmonizarmos com elas, e não só com as partes do nosso corpo” (2012: 321, 322).

condignamente. Aceder a ela acarreta uma série de transmutações: “Pois bem, vou comê-lo e, se ele me fizer crescer, posso chegar até à chave e, se me fizer ficar mais pequena, posso esgueirar-me por debaixo da porta; assim de uma maneira ou de outra, posso entrar no jardim e pouco me importa o que possa vir a acontecer”. O BURACO da fechadura é uma via de dois sentidos, um canal de partilha pela possibilidade de trânsito entre o que se espreita e de que lado se espreita.



Encostar um olho a um BURACO de uma fechadura é propormo-nos a uma curiosa observação (quase excitante porque de algum modo interdita!) e de abandono a ambos lados (ao nosso e ao outro lado) já que ficamos desprovidos do nosso segundo olho, que em regra fica fechado num exercício de foco e, como se não bastasse, a postura de quem espreita por um BURACO de fechadura é potencialmente uma postura desprotegida, nos demais quadrantes de (o)este a sul, em que a curiosidade pelo nosso

obrigatório norte suplanta a eventual desconfiança-insegurança que permitimos ao 'ainda' nosso sul.

Alice vislumbrava, do outro lado do BURACO da fechadura, um jardim maravilhoso, desejável e in(ve)stigador de vivências e experiências cativantes. Com esta figura do BURACO da fechadura, que agora proponho, materializa-se uma perspectiva desdobrável. Ela invoca a perspectiva do observador que tenta ver a realidade do outro lado. Temos ainda a possibilidade de imaginar um olho do outro lado que pode, ou não, estar a focar-nos. Uma espécie de ubiquidade óptica de alguém que deseja conseguir aceder a espectrais visões, mas tal como Alice nota “não vale a pena, agora, fingir que sou duas pessoas, pois já pouco resta de mim que dê para fazer uma pessoa que se veja!”. Não vale a pena agora inventar um corpo todo ele olhos, porque afinal temos mais e vitais sentidos.

Mas esgotando a visão: o seu espectro pelo BURACO da fechadura tanto é enquadrado como amplificado. Ou seja, o enquadramento das constelações das realidades/fantasia favorece a imaginação do que não se vê, mas que se quer adivinhar (difractiva e interferentemente). O enquadramento de qualquer imagem (resgatando todos os sentidos na acepção de Damásio), pelo recorte de um BURACO da fechadura, é fértil a outras constelações que se expandem por imaginações imprevistas, as quais configuram, significantivamente, qualquer entendimento-fruição de um curioso e/ou inadvertido espreitar. Alice (re)nasce de sensações inibidas. Ela reconfigura-se complexa em traços interrompidos por interferentes passagens, crescendo

e minguando em desinibições. O decoro que ainda lhe resta só lhe permite pestanejar.







Olhar sem pestanejar é como pensar sem compreender. A interrupção da visão favorece a compreensão resgatando as demais sensações mediadas em corpo. Transpor o BURACO da fechadura com os ombros ressignifica todo o gesto de conhecer: para além de olhar pestanejando, é pensar com outras partes do meu corpo<sup>299</sup> o estranho corpo ‘outro’ que, em boa ventura, também pode ser o meu corpo emancipado<sup>300</sup> de algumas inibições<sup>301</sup>. É estar atento ao que (cá e lá) existe para (lá e cá) reinventar.

Sim, porque alertar, mesmo que polidamente, os ‘outros’ do ‘outro lado da linha’ para estarem atentos ao que ‘lá’ existe, para construírem a sua arquitectura já é, em si, ter uma atitude, se não, arrogante, sem dúvida, hegemónica. (Para mim falo). Afinal, os ‘outros’ sempre tiveram as suas fundações, os seus pilares, os seus abrigos, as suas paredes e portas, as suas fechaduras, os seus buracos e as suas consciências... e nós de ‘cá’ nunca resistimos ao seu reinventar. Na verdade esses ‘outros’ também espreitam e vislumbram o BURACO ‘norte’ enquanto nós alegamos querer

---

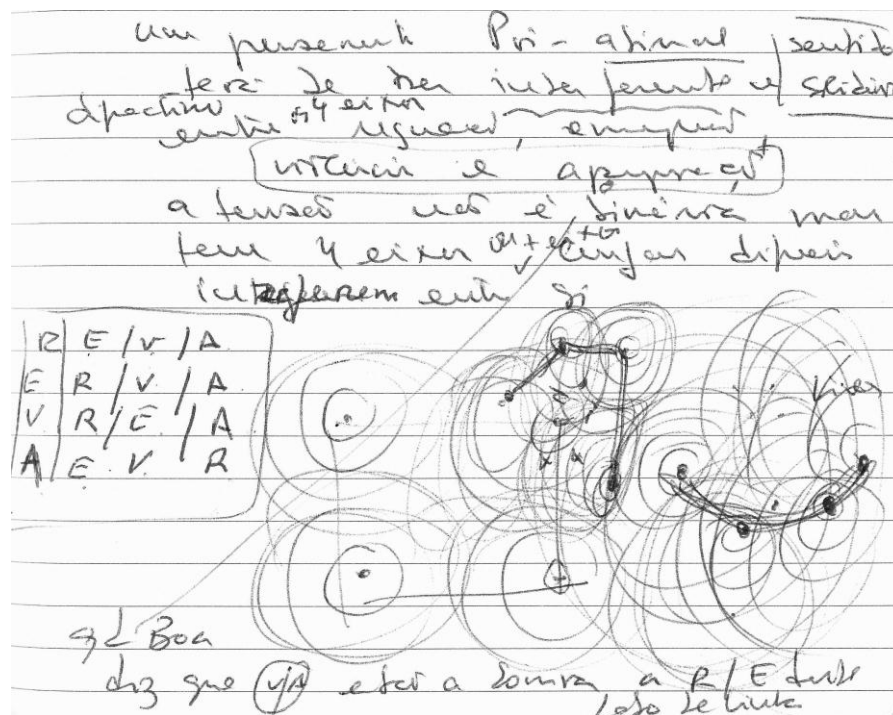
<sup>299</sup> Para Shusterman desenvolver o domínio humano do controle postural de pende em grande parte da integração de informações multisensoriais provenientes de diversas áreas do corpo (2012: 311).

<sup>300</sup> Na senda do mesmo autor da nota anterior: “Se a consciência somática reflexiva é essencial para entender e corrigir hábitos, e portanto, para aprimorar o autouso, então a inibição é um instrumento igualmente crucial dessa reforma, pois precisamos inibir os hábitos problemáticos para criar a oportunidade de analisá-los e transformá-los em hábitos melhores” (2012: 296).

<sup>301</sup> “O papel crucial da inibição na liberdade foi recentemente confirmado por estudos experimentais de neurociência (criados por Benjamin Libet) que mostram que a ação motora depende de eventos neurológicos que ocorrem antes que estejamos conscientes de que decidimos fazer um movimento, ainda que sintamos que foi nossa decisão consciente que iniciou o movimento(...). Se os atos voluntários de movimento são realmente iniciados ‘por processos cerebrais inconscientes que começam (...) antes da aparição da intenção consciente’, então como podemos falar de controle consciente do movimento e de exercício consciente do livre-arbítrio? Libet, porém, afirma a existência dessas faculdades voluntárias conscientes, exatamente por causa da nossa capacidade inibidora de ‘vetar’ esse ato entre o momento em que o percebemos e sua efetiva implementação” (2012: 297, 298).

espiar o 'sul'. Quem não quer o 'progresso', a 'democracia', o 'direito' e a 'cidadania', enfim a 'emancipação' do seu lado da linha se tal significar, dignidade de vida e auto-determinação? Quem não quer e não tem sabedoria orientadora de práticas favoráveis à existência cósmica? Em suma, quem não tem linhas?

Um pensamento pós-abissal pode resgatar outras geometrias para além da linha (mesmo que nem sempre recta); um pensamento pós-abissal também vive de “pensamentos de contrabando que viajam na mala de outras sabedorias” como escreveu Mia Couto. Um pensamento-acção pós-abissal sabe que tem medo de se perder (talvez mais até de se encontrar) e sabe que existe a possibilidade da 'queda'. Essa 'queda' não tem fim, podendo até ser invertida, mas esse mesmo espaço de 'queda' pode ser canal de outros trânsitos, mais ou menos, contemporâneos. Um pensamento pós-abissal deveria promover a capacidade de fazer 'vérias enquanto se está a cair pelo ar'.



Um pensamento pós-abissal pode tender a crescer nas suas escalas e profundidades, criando-se em dimensões para além do plano. Um pensamento pós-abissal pode ser sentido e solidário, interferente e difractivo em, pelo menos, 4 dimensões. Isto é: vamos supor que estas dimensões podem perfeitamente ser os eixos que Boaventura de Sousa Santos avança, em duas tensões distintas, a saber: a tensão regulação/emancipação e a tensão apropriação/violência. A tensão não seria mais binária, o próprio autor já reconheceu<sup>302</sup> tal fenómeno. A tensão, no meu sentir, resultaria das difracções interferentes destes 4 eixos: a regulação, a emancipação, a

<sup>302</sup> “A lógica da apropriação/violência tem vindo a ganhar força em detrimento da lógica da regulação/emancipação. Numa extensão tal que o domínio da regulação/emancipação não só está a encolher, como também está a ficar contaminado internamente pela lógica da apropriação/violência.

A complexidade deste movimento é difícil de destriçar na medida em que se desenrola ante os nossos olhos, que não conseguem abstrair-se do facto de estarem deste lado da linha e de olharem de dentro para fora. Para captar a totalidade do que está a ocorrer é necessário um esforço enorme de descentramento. Nenhum estudioso pode fazê-lo sozinho, como indivíduo.” (Santos, 2009 : 33)

apropriação e a violência. A disposição destes eixos não pode continuar a ser linear e os pontos de intersecção das difracções interferentes poderão ser nexus prometedores de pensamento pós-abissal.

O teatro (colaborativo), não só como metáfora, mas principalmente como prática, no seu dispositivo de troca e com uma metodologia horizontal (Dramaturgias Interferentes) é a negociação em si; a emancipação e a regulação que nele operam convocam também a apropriação e a violência; esse teatro pode ser outra modalidade de fazer uma 'vénia enquanto se está a cair pelo ar', antes mesmo de se chegar aos eventuais aplausos.

A dimensão interferente de qualquer processo colaborativo apresenta-se-me como um fenómeno desses nexus de pensamento pós-abissal que nunca tiveram essência originária, nem terão um final de 'subida' ou de 'queda' em absoluto. O Abismo continua lá. Os nexus que referi não poderão ser outra coisa se não, suspensos, compósitos, contaminados, estilhaçados, mais ou menos, diluídos; eles compartilham (nem que seja pela co-presença 'de pernas para o ar', umas vezes mais radical do que outras) e são (inter)feridos. As suas dores e prazeres não carecem de entendimento, nem de tradução porque a «VIDA» trata de se manifestar e de se fazer comunicar em suspensão. Os nexus (recordo: os pontos das intersecções das difracções interferentes dos 4 eixos, a saber, a regulação, a emancipação, a apropriação e a violência) são os 'vi' dos 'momentos' «mo(vi)mentos». Eles não deixam e ser aporias vitais.

Estou em acreditar que a noção de racionalidade cosmopolita, de cidadania cosmopolita, ou mesmo de cosmopolitismo sub-alterno<sup>303</sup> não deveria insistir numa geometria linear. A geometria não-linear existe e não pode continuar a ser uma excentricidade, nem excluída dos fundamentos do (viver o) pensar. Se é necessário reconhecer para passar do saber ao conhecer<sup>304</sup> re(vi)vendo - e aqui a visão não é exclusivista, nem garantia de tudo, é apenas mais um dos instrumentos do 'sentir' - os espaços-tempos de manifestações dos eventuais fenómenos desses nexus, então, (re)conhecer é sentir em consciência (ressentir) produzindo um qualquer tipo de prática/artefacto (que pode em si ser um discurso) 'com' os fenómenos, para que se consolidem em eventos com fundações dinâmicas. Este (re)conhecimento é tão planetário quanto local e situado pelo que tanto a versão dos implicados como a dos desimplicados, dos residentes e dos passageiros, são inevitáveis nas suas (trans)referências. Elas (com)põem a partitura do (acon)tecimento em ritmos próprios. Elas não existem per si, porém, procedem em rede. Não existe um chão plano, mas um fosso acidentado. A adequação, ou não, desses ritmos poderá ser um valor mais alto, tal como o valor do 'espectáculo' numa criação teatral colaborativa e compartilhada. E que valor digno será esse que uma

---

<sup>303</sup> "... a tarefa crítica que se avizinha não pode ficar limitada à geração de alternativas. Ela requer, de facto, um pensamento alternativo de alternativas. É preciso um novo pensamento, um pensamento pós-abissal. Será possível?' Na tentativa de responder a esta aporia, o autor dedica especial atenção ao contra-movimento, o cosmopolitismo subalterno (forma cultural e política de globalização contra-hegemónica com projectos emancipatórios cujas reivindicações e critérios de inclusão vão além dos horizontes do capitalismo global), que considera ser "resultante do abalo que as linhas abissais globais têm vindo a sofrer desde 1970 e 1980" (Santos, 2009: 41).

<sup>304</sup> Os "sentimentos imediatos, insiste Dewey, são *tídos* mas não conhecidos, e no entanto subjazem a todos os nossos esforços de pensar e conhecer(...). A razão e a consciência (...) não podem ser consideradas entidades autónomas para o controle do hábito, porque elas também emergem dos hábitos, e não têm qualquer existência real separadas deles(...) os hábitos concretos fazem todo o perceber, reconhecer, imaginar, recordar, julgar, conceber e raciocinar" (Shusterman, 2012: 308).

vida social cósmica poderá ter como valor a curar? Acredito que os nexos de que anteriormente falava darão as perguntas para fazermos as respostas. A difracção continuará entre valores vitais (inter)feridos, sinestésicos e preteridos.

A metáfora e a tradução (verter uma coisa por meio de outra) continuarão a ser úteis e hegemónicas, mas interessa-me, ainda assim, procurar averiguar 'do' que falamos quando declaramos 'não' estar a versar sobre isto ou aquilo, ou quando asseveramos que 'só' estamos a assuntar disto e daquilo. As realidades-discursos absolutistas e estanques pertencem ao espaço-tempo da 'moldura' que entretanto ficou carunchosa, frágil; contudo e por esse mesmo motivo, ela pode respirar, ainda que congestionadamente, um pouco mais de outras vidas.

Assim sendo, a Investigação-Criação podendo encetar não um novo modelo de racionalidade, mas uma consciente - e por isto obstinadamente rigorosa - forma de fazer sentido, até pode ser entendida como um procedimento meta-sociológico, por ventura, na senda da sociologia das ausências e das emergências; não obstante, não sei se crescerá muito se assentar apenas no trabalho de tradução. Ou seja, proponho que o 'sentir sociológico' contemple a emoção não só 'como', mas 'com' a razão, num 'sentir cosmopolita' que proceda pela Investigação-Criação. A razão é apenas mais uma especificidade e não deve ser a justificação totalitária e excludente para o que quer que seja. Para tanto, é necessário fazer o resgate do trabalho 'com' a preterição evitando as hegemónias de quem domina duas ou mais linguagens

tornadas por 'razão' (paradigmas de fundamentação totalizantes) em relação aos que 'ainda assim' tentam dominar a sua razão e emoção sem 'razão' - sem justificação válida para os 'dominadores', bem entendido.

Um 'sentir cosmopolita' entrança não só a razão 'com' a emoção, mas acrescenta a consciência, atentando constantemente aos nexus resultantes das difracções dos referidos 4 eixos: a regulação, a emancipação, a apropriação e a violência. O entrançado emoção-razão-consciência sendo simultaneamente motivação, lógica e especificidade será diferente do sentido-conhecimento que se produz sob o primado da razão (enquanto especificidade e fundamento hegemonicamente válidos) assente na metáfora da visão perpetuada pela exclusividade da prática da metáfora e da tradução.

A (linguagem da) emoção é sabida por todos e todos 'com' ela fazem conhecimento. Todos 'com' ela comunicam, até os mais gagos e introvertidos. São 'todos' capazes de produzir/manifestar emoção tal como só 'alguns' são capazes de produzir/manifestar razão? Em bom rigor, não se pode afirmar que somos todos 'inconscientes'. O problema, argumentariam, não é a capacidade de produzir/manifestar razão, emoção ou consciência per si, mas as subalternizações que se efectu(ar)am em termos de organização civilizacional. De facto, uma dessas produções de inexistência e de subalternização foi a não-educação para a emoção (apesar do abuso dela), portanto, o destreino para a consciência corpórea enquanto função vital. O corpo ficou vetado a certos domínios bem colonizados por interesses económicos desde a sobrevivência ao lazer. Todos, pelo menos num contexto



ocidental moderno, fomos educados pela e para a razão, não tendo sido exercitadas, de modo sistemático, as faculdades da consciência corpórea, na qual se encontra a emoção, se não de um forma implícita pela vida que temos de viver, porque, uma vez concebidos e aceites, tivemos inevitavelmente de nascer. Posso, portanto, afirmar que fomos deseducados - mal educados mesmo - para e pelo corpo.

Não será, já em si, o trabalho 'com' a preterição uma sociologia das ausências e das emergências? Não só; porque, para além da constante 'procura' do invisível e do que 'ainda' não se vê (que se poderia afirmar existir nos predicados da sociologia das ausências e das emergências), o trabalho 'com' a preterição pode ser um exercício de constante aprendizagem e não só um mecanismo de reverter uma língua/linguagem noutra. Mas não se aprende nada com a tradução? Sim, aprendemos que existe a concomitância de línguas-linguagens apenas para alguns que as dominam em detrimento de muitos outros que não chegam a dominar nenhuma por muito que o queiram; aprendemos, conseqüentemente, que os actos de solidadriedade não são suficientes para não tornar essa desigualdade em diferença auto-determinada sustentável. Com a preterição sabemos e reconhecemos, por convenção, que ao se tratar de algo, tratamos sempre de outra coisa (que pode até não ser o seu contrário) e que, portanto, não chega ser solidário nem adianta achar que conhecemos o 'outro' sem o saber. Com a preterição aprendemos a estar atentos à insuficiência da solidariedade, à pluralidade do nosso eu, por muito unívoco que ele se apresente e por muito espartilhado que ele possa e queira estar. Com a preterição voltamos além do espelho, permitimo-nos ao fosso e

reinventamos identidades e assuntos, bem como, formas de ser e de estar. A preterição não nos deixa alambazar escondidos de nós próprios. A preterição convoca a constante aprendizagem de um estado de auto-consciência que promissoramente resulta em alter-consciência.

Pelo (re)conhecimento, atento e consciente, de um aqui e agora pelos sentires em mo(vi)mento e transmutação, enfim, pela constatação (con)sentida da (eventual) troca, dar-se-ia a aprendizagem. Seja esta troca ausente ou presente, directa, indirecta, imediata e/ou adiada. Qualquer co-presença envolve uma negociação também pelo trabalho 'com' a preterição. Podemos não optar por ela, mas ela existe como possibilidade válida e a ser tida em consideração. Eu alego estar a negociar isto quando (eu sei por convenção que) almejo aquilo. A negociação é canal, é a zona de contacto, é o BURACO de interferência das versões (em práticas que também podem ser discursos). As versões interferentes provocam e/ou resultam em algum tipo de modalidade de troca. A troca educa e forma (também formatando) o sujeito em vias de ser «si dadão».

Se a tradução evitaria uma teoria explicativa supostamente criando inteligibilidade mútua já que a razão inviabilizante é impotente, arrogante, metonímica e proléptica, o trabalho 'com' a preterição, não só não busca teorias explicativas, muito menos gerais e prescritivas. 'Com' ele procura-se e pratica-se a experimentação. Ao experimentar partindo do pressuposto consciente de que existe sempre outra coisa, já estamos a fazer escolhas justificadas e a sistematizá-las do que possa essa outra coisa ser – por muito

mentirosas e rarefeitas que tais escolhas se (nos) apresentem. Não desperdiçar a experiência é permitirmo-nos à diligência, ao exercício, à investigação, em suma, à vivência 'com' plenitude, aquela que for (im)possível ao erro, ao disparate, ao riso e ao imprevisto, até mesmo, à suposta inconsequência – essa desarrazoada que atira beijos à crítica chegando a roubar-lhe corações. O trabalho 'com' a preterição experimenta tentando (re)conhecer os interferentes interferindo nas suas modalidades e dispositivos de (trans)acção. O trabalho 'com' a preterição é um ensaio que permite ao sujeito tornar-se, sazonado, maduro e versado sobre aquilo 'com' que não pode e/ou não quer conhecer.

Se conhecimento é interconhecimento, acredito que o trabalho 'com' a preterição permita o tirocínio das evidências e das ausências. Afianço ainda que o uso da preterição possa favorecer a criação de espaços-tempos de troca, já que a prática me ensinou que ele ajuda a abrir canais de (trans)acção, enfim, de envolvimento com o 'outro' com resultados suficientemente negociados e (com)partilhados - também económica e financeiramente. Eu talvez não tenha que saber/conhecer o 'outro', ou sequer fazer uma completa e profunda passagem do 'saber' ao 'conhecer' o outro. Convém-nos, acima de tudo, encontrar 'com' o outro, que pode tão simplesmente ser 'um' outro dentro de mim, ou uma 'parte' do outro que não eu. Não poderá ser essa uma parte do meu 'eus' que, por este ou por aquele motivo, foi preterido, subalternizado, enfim, desconsiderado, desprestigiado, até por mim próprio?

Foi o teatro que me ensinou esta intermitência plural do meu ser sem esquizofrenias de grande monta. Foi o teatro que me ensinou a fazer uma 'vénia enquanto caio pelo ar' aos meus 'outros'. O meu 'eus' vai-se aprendendo razoável/adequado pela negociação, também 'com' a emoção e 'com' a razão de pernas para o ar, ou seja, em diferentes ambientes que podem ser, tanto de aceitação como de adversidade – sendo que a diversidade não é, ontológica e obrigatoriamente, adversidade. Ser razoável e adequado é ter capacidade de sobrevivência e de adaptação aos meios ambientes e recriar os meios ambientes favoravelmente – sendo caso disso. Mas porque terei eu de insistir na razoabilidade, em vez de simples e humildemente, proclamar a vivência 'com' a plenitude (im)possível?!

Se mantivermos a significação de emancipação enquanto auto-determinação, se eu me reconheço plural (ainda que 'com' soluções numa queda 'livre'), não poderia a emancipação social passar pela assunção do reconhecimento e validação da pluralidade 'em' cada indivíduo em diferentes espaços-tempos? Nomeadamente, em concomitâncias, em descontinuidades e em desadequações? Então, retirando o razoável, eu sou tanto mais 'adequada' quanto melhor sobreviver e me adaptar aos meios ambientes 'com' que co-existo. Eu sou tanto mais 'adequada' quando mais conseguir (re)adaptar(-me a) tais meios ambientes. A adaptação passa pela tal capacidade de reposicionamento que, anteriormente, apontei como o instrumento que as competências emancipatórias de certas manifestações estético-expressivas podem favorecer. A adaptação não se confina na inevitabilidade porque trabalhamos constantemente as condições para se poder (es)colher; ou seja,

a adaptação pressupõe, também, o envolvimento de criação dessas condições.

Ao desenvolver a competência de percepção/vivência comigo e com os demais, a várias escalas e profundidades, ao conviver com a versatilidade emocional como outra fonte de discernimento e de inteligência corpórea (porquanto emocional), eu garanto o reposicionamento e crio repertórios que funcionam como possibilidades-escolhas (pessoais e sociais) que me organizam e regulam. Os nexus das intersecções das difracções dos eixos regulação/emancipação/apropriação/violência fariam parte de uma possível elencagem, nas suas variações e combinações.

O jogo dos (im)possíveis far-se-ia de modo-forma compósita (e relembro que a forma resulta de um processo interno, de uma intra-acção, e não de uma moldura apriorística). Um tal jogo acontece em obliterada presença-ausência do meu eus, estilhaçado e gago, em co-presença com os demais outros eus expandidos para além da linearidade espelhada. O facto dessa (trans)acção entre a presença e a ausência ser obliterada cria desconforto, cria indignação, cria obstáculos, os quais somos obrigados a (trans)por e (in)verter, provocando e estimulando um discernimento e inteligência corpórea 'em' movimento – a terceira competência emancipatoria. A segunda, recorde, é a versatilidade emocional que, sendo indómita, também se aprende e educa, sem obstinadas inibições. Uma tal indignação desestabilizadora incomoda estados de hibernação de son(h)os prolongados, abusivos, quase doentios. A

obliterada (trans)acção entre a presença e a ausência também cria o desejo de mim e do outro.

Peço-vos ainda, leitores interferentes, que procedam à vossa 'queda' em (trans)VERSÃO, não sem antes vos confidenciar que nos dois últimos anos desta investigação-criação passei tempo considerável na cama, muito dele a dormir. Pensei que pudesse estar doente, que fosse um processo depressivo - essa (des)compensação cada vez mais crónicamente corrente, banalizada e assaz silenciada porque estigmatizadora em contextos de produção/legitimação de conhecimento académico. Porém, nada indicava que assim fosse, pois uma indómita força fazia-me saltar para as salas de ensaio; ou mesmo deitada ensaiava e tomava resoluções de Investigação-Criação. Quase que concluí que estaria a chegar a uma maturidade da preguiça académica: solução demasiado linear e sem piada. Não contente (e porque continuei a acreditar que o meu corpo me dá as perguntas e que eu também contribuo para as respostas), com um cérebro em tripas desarranjadas, incapaz de estimular movimentos, questionavam-me por que motivo insistia eu em comunicar estas vivências à Academia, a esta Academia em particular. Afinal, eu não sou nem serei uma socióloga (muito menos profissional!), a minha carreira 'com' o teatro não carece de validação institucional universitária... enfim... a minha mãe pagou-me para eu acabar a tese e bem pouco antes de desistir dela compreendi que deveria aceitar, com a maior

simplicidade possível, um facto que se tornou quase uma vergonha: que penso muito bem deitada<sup>305</sup>.

Eu já sabia, porque havia aprendido com o teatro e com alguma educação desportiva, que penso ‘adequadamente’ em movimento.<sup>306</sup> Este facto nunca se tornou um ‘complexo’ inibidor. Desde que não fizesse muitas ‘cenas’ e que não gesticulasse obscenamente, até era considerado ‘expressivo’, atípico, não obstante, sempre complementar. No entanto, aprendi que também penso bem (deduzo isto porque me ressinto apaziguada com o que penso) quando me distendo na horizontal. Para além da dimensão anedótica desta afirmação, do aparente disparate (até eu me rio disto e a minha avó acamada antes de morrer sentada fez-me prometer que eu jamais compartilharia tal informação em parte ou com pessoa alguma), gostaria de esclarecer os desejavelmente interferentes leitores que, entre o distender e o entender, enfatizo a horizontalidade em que o corpo se encontra em detrimento de posturas totais ou parcialmente erectas (será esta uma modalidade pessoal e privada de mudar a mudança?).

Uma tal horizontalidade corpórea pensante deriva do facto de ter uma superfície de maior apoio ao corpo todo, nomeadamente, das zonas mais

---

<sup>305</sup> “Essencialmente desequilibrado quando erecto, o corpo vivo acha que é mais fácil suster um equilíbrio dinâmico através do movimento ao invés de ficar estaticamente no lugar. Mas mesmo em descanso a soma não é uma coisa sem movimento, é um campo complexo de movimentos múltiplos, um movimento poderoso de vida, uma projecção de energia que Bergson descrevia como *élan vital*” (Shusterman, 2008: 107).

<sup>306</sup> “A maior parte do nosso peso corporal (cabeça, ombros, torso) está no topo, enquanto as nossas pernas e pés são muito mais leves. Esta estrutura anatómica, em contraste com a estabilidade de uma pirâmide, encoraja-nos mecanicamente ao movimento como reacção à pressão da gravidade que nos faz cair” (Shusterman, 2008: 107).

pesadas do nosso corpo, recorde, a cabeça, os ombros e o torso. Pensa pensar: os pensadores são amiúde e em várias correntes estéticas de diferentes civilizações representados em estátuas que sustentam o queixo, a testa. Os sonhadores, os emanorados, os que vivem do deleite fazem-nos aparecer deitados ou suficientemente distendidos. As tensões não desaparecem como consequência de se estar deitado, mas ao termos uma maior superfície de apoio ao corpo todo, torna-se mais fácil reconhecer as partes do corpo em tensão - que através de subtis movimentos, animados pela respiração - podemos tornar mais disponíveis. Regra geral e num quadro saudável, as tensões são mentais. Por outro lado, nesta postura, apenas utilizamos a quantidade de energia necessária para ser e estar e, mediante relaxamento orientado pela respiração<sup>307</sup>, o corpo fica mais disponível para a acção, por outras palavras, tonificado, mais prontificado. Afinal pensar também pode ser respirar. Pensar é verbo. E pensar com o resto do corpo também é pensar. E o cérebro é corpo e as suas tensões mentais alojam-se nas partes mais inusitadas, recônditas, longínquas de norte a sul e de este a oeste (e vice-versa) da nossa macro molécula corpórea. E a pergunta que não se calava era: então por que não somos educados para pensar com o 'cérebro' e com a 'razão' que existe no 'resto' do corpo? Era essa indignação que eu queria partilhar com a minha Academia. E se porventura somos, porque continua a não ser válido esse modo de pensar? Onde ficou a onte da gnose? Era essa a minha ausência, a minha emergência, a minha preterição.

---

<sup>307</sup> “Um método mais básico, versátil e testado pelo tempo para atingir a tranquilidade necessária a um pensamento lento e sustentado, é a consciência (*awareness*) focada e a regulação da nossa respiração. Como a respiração tem um efeito profundo em todo o nosso sistema nervoso, diminuindo a velocidade ou acalmando a respiração, podemos trazer uma maior tranquilidade às nossas mentes” (Shusterman, 2008: 109).



Será arrogância querer educar os educadores, será proléptico manter em silêncio esta versão, será metonímico insistir nela? Do meu júri de defesa deste objecto-tese tenho a expectativa de 'com' VERSAR sobre as possíveis e co-criadas respostas.





## **(trans)VERSÃO 8 – Vénias Ihe sejam feitas!**

### **A reinvenção dos jeitos de transformar pelos SABEReseARTES como Investigação enquanto Criação nas Instituições de Sociedades de Conhecimento Contemporâneas<sup>308</sup>**

O ano de 2010 deveria ter sido determinante por assinalar o *terminus* da segunda Década de Erradicação do Colonialismo. Foi igualmente o Ano Internacional de Estreitamento entre Culturas. A descolonização, enquanto processo complexo, convoca a reabilitação de algumas propostas da modernidade europeia, a saber, a emancipação do ser humano na sua dimensão económica, social, ecológica e por fim artística e cultural. Para concordarmos que as manifestações estético-expressivas possam ser seminais a (novas) práticas/competências emancipatórias urge acreditar que qualquer processo de descolonização tenha de ser nutrido pelo respeito à Natureza e pela pluralidade de Saberes no mundo. Lograr a descolonização do território implica a descolonização do pensamento, respeitando diferentes valores e dignidades humanas, não só assumindo a sua diversidade mas também garantindo a validação epistemológica dessa diversidade no mundo.

Uma racionalidade/prática tão cosmopolita quanto plural e democrática deveria favorecer processos inclusivos de produção/legitimação de

---

<sup>308</sup> A publicação de um texto na Revista da Reitoria da UC Rua Larga serve de base ao raciocínio aqui exposto.

conhecimentos. Tais conhecimentos, entre os quais incluem as actividades e as manifestações estético-expressivas (as artes e outros saberes nas suas significâncias hegemónicas e contra-hegemónicas) devem e podem crescer dentro de uma **reformatação dinâmica das suas instituições** na construção, do que se deseja, um mundo humanizante pós-abissal.

Num momento particular da academia de Coimbra em que vem decorrendo a Reestruturação dos Saberes<sup>309</sup>, processo este que tenta responder a prioridades e agendas nacionais e internacionais hegemónicas, não seria despropositado convocar as actividades artísticas. Estas, até aqui fortemente conotadas com um património social e cultural (material/imaterial), podem funcionar como um bom mecanismo de construção de **‘cidadanias comparticipadamente cognitivas’** (incluindo a não-participação pontual como modalidade de interferência discursiva). Tais cidadanias, sendo cada vez mais globalizadas, podem crescer vigorosamente cosmopolitas, porque activadas pelos vários saberes (artes, ciências, tecnologias e religiões) numa atitude de ruptura epistemológica em que não basta mudar, mas urge mudar a mudança. O emergente reconhecimento/afirmação/integração da dimensão cultural e artística em projectos para qualidade de vida do ser humano<sup>310</sup>, enquanto quarto pilar de desenvolvimento sustentável<sup>311</sup> (sendo os anteriores o económico, o social e o ambiental), favorece os gestos, que se constroem fazendo, de reinventar o(s) jeito(s) de transformar.

---

<sup>309</sup> [https://www.uc.pt/reitoria/governo/cons\\_geral/Index1/CRS/RestrutSaberes/index/](https://www.uc.pt/reitoria/governo/cons_geral/Index1/CRS/RestrutSaberes/index/)

<sup>310</sup> Ver Agenda 21 para a Cultura e as deliberações da UNESCO para a Década da Educação para o Desenvolvimento Sustentável 2005-2014.

<sup>311</sup> [www.desenvolvimentosustentavel.pt](http://www.desenvolvimentosustentavel.pt)

A Investigação-Criação pode ser uma modalidade de mudar a mudança. Royo (2010) concebe a Investigação-Criação como um processo de intercâmbio e de colaboração, enfim, uma dinâmica de troca num grupo dialogante, seja a comunidade de Investigação-Criação envolvida, seja o eventual público, o que situa o Investigador-Criador num dispositivo de contextualização e de questionamento da sua prática. A relevância da discussão-debate e das contribuições compartilhadas evidencia-se na multiplicidade de formas-conteúdos e de procedimentos interferentes. Outra orientação da Investigação-Criação é a refamiliarização com as questões corpóreas, desenvolvendo uma consciência física (portanto emocional) elevada, sendo que o trabalho com princípios de movimento torna-se inevitável. A Investigação-Criação favorece e permite uma série de formatos e de dispositivos com ênfase na interdisciplinaridade, em que a produção de práticas ‘com’ a teoria, a análise, a crítica e a revisão interpares são garante de uma pluralidade de construir os modos e manifestar os modos de (aprender a) saber fazer.

Os objectos-textos resultantes da Investigação-Criação tornam-se performáticos, transpirando o próprio processo, as decisões e escolhas realizadas, as referências, as fontes, bem como os segredos e as omissões, enfim, as aporias: a sua elaboração torna-se elucidativa dos princípios identificáveis que dirigem a Investigação-Criação, bem como estimulam a capacidade de articulação da posição (que nunca é estanque) do Investigador-Criador. Um objecto-tese de doutoramento de uma prática teatral ‘com’ a sociologia pode funcionar como um meio de disseminar e compartilhar

com uma comunidade relativamente ampla conhecimentos desenvolvidos-adquiridos e/ou mobilizados durante «VIDAS». A Academia pode oferecer instrumentos para expandir, de forma acessível, certas práticas a outras comunidades que não a académica apenas. Esta implicação da prática 'com' a teoria pela Investigação-Criação potencia a tomada de consciência de dimensões individuais/sociais, políticas em determinados espaços-tempos, em que a subalternização é outra constante, por vezes, nefasta. A mediação-negociação de parâmetros e de critérios para validar as produções de conhecimento sobre qualquer tema-objecto, geradas de forma interferente, apresenta-se como uma profunda e válida ecologia dos saberes e das práticas.

«SABEReseARTES» como Investigação tenta concretizar uma postura de Investigação-Criação que enquanto actriz-encenadora-directora artística<sup>312</sup> de certos projectos que venho desenvolvendo desde os meus tempos de licenciatura, nesta e noutras academias. Para tanto, parto da minha própria investigação-criação sustentada por trabalhos de outros criadores como, por exemplo, Joel-Peter Witkin<sup>313</sup> e Cecil Balmond<sup>314</sup> cujas obras são exemplos exímios de articulação e colaboração entre saberes, artes, ciências, tecnologias, religiões, culturas e sociedades. A pesquisa interdisciplinar, com resultados transdisciplinares, que venho desenvolvendo, desde 1994, faz-me acreditar que os processos criativos são, em si, processos de in(ve)stigação,

---

<sup>312</sup> <http://www.ces.uc.pt/nucleos/nects/pages/pt/equipa-de-investigacao/cv-bertha-teixeira.php>

<sup>313</sup> <http://www.edelmangallery.com/witkin.htm>

<sup>314</sup> [http://www.arup.com/About\\_us/A\\_people\\_business/People/Cecil\\_Balmond.aspx](http://www.arup.com/About_us/A_people_business/People/Cecil_Balmond.aspx)

portanto, de questionamento e de produção de conhecimento e de sentido em geral, pelo que podem ser desenvolvidos também no seio e/ou em colaboração estreita e formal ‘com’ as universidades. Tal já acontece implícita e pontualmente, mas receio que sob a soberania dos procedimentos científicos e da academia.

Defendo ainda que as dinâmicas constelares, porosas e colaborativas (mais ou menos explícitas) de certos processos criativos favorecem uma obra final que garanta e contemple a consubstanciação nos seus *corpus*, discursos, na sua forma e estética. Os rigorosos protocolos de produção de discurso nas academias podem, no meu entender, ser enriquecidos quando permeáveis a outros *modus operandis* e respectivos discursos-suportes, nomeadamente, oriundos das artes entre outros saberes.

Até ao momento, a iniciativa «SABEReseARTES» como Investigação foi materializada no projecto de investigação-criação ‘Parede de Segredos’ (no âmbito do qual se realizou uma Peça-Instalação<sup>315</sup> de poesia (2006/7) e foi, originariamente, concebida e programada uma Conferência Interdisciplinar em torno da investigação-criação de Cecil Balmond), bem como na Conferência-Concerto de Howard S. Becker<sup>316</sup> e Robert Faulkner<sup>317</sup>, em 2008 em Coimbra

---

<sup>315</sup> <http://www.paredesegredos.net/> <http://www.uc.pt/ciuc/rualarga/anteriores/19/09>

<sup>316</sup> <http://home.earthlink.net/~hsbecker/>

<sup>317</sup> <http://www.umass.edu/sbs/faculty/profiles/faulkner.htm>



(Portugal) e, ulteriormente, no Espectáculo “Devassa”, pela Cia dos Atores<sup>318</sup> estreado em Junho de 2010, no Rio de Janeiro (Brasil) e no Seminário Internacional<sup>319</sup> sob o tema “Cidadania Cognitiva: Artes e Saberes enquanto Investigação nas Sociedades de Conhecimento Contemporâneas” que decorreu no CES-Coimbra, em Julho do ano de 2010.

A criação artística pode ou sequer deve ser considerada e legitimada como investigação (válida nos moldes científicos-académicos)? Como podem as áreas artísticas trazer contributos para as demais áreas-disciplinas? Podem os artistas e praticantes de saberes específicos participar em equipas de investigação cujo objecto ‘em’ estudo não remeta para os campos das artes ou desses mesmos saberes? Quais as agendas sobre a cidadania, desenvolvimento sustentável e sua relação com os vários saberes (artes, ciências, tecnologias e religiões)?

Estas foram algumas das perguntas lançadas no referido Seminário Internacional para iniciar um pensamento e acção alargados em torno do possível estreitamento da relação entre os vários saberes e a produção/legitimação do conhecimento em geral. Dos convidados, entre os quais artistas (cinema, teatro), estudiosos, praticantes de saberes específicos (capoeira), altos responsáveis de instituições públicas de cultura e de saber, esperou-se que compartilhassem os seus caminhos e processos de trabalho (Criação/Investigação/Investigação-Criação), os seus entendimentos,

---

<sup>318</sup> <http://www.ciadosatores.com.br/>

<sup>319</sup> <http://www.ces.uc.pt/eventos/evento227.php>

escolhas e prioridades no que diz respeito à produção de conhecimento nas academias. Os seus testemunhos prometiam que os territórios do conhecimento pudessem estar em vias de descolonização. Isto porque se vem procurando um **‘pensamento e(m) acção’** e manifestando uma volição empenhada em iniciativas que sustentem o resgate da Criação nos gestos da Investigação. A Academia, sem grandes deslumbramentos e com procedimentos cautelares, pode ser rua prodigamente larga à vida em que ‘novos professores’ possam emergir ‘com’ os ‘novos alunos’. Os saberes são investigados compartilhadamente, os processos são entendidos como parte constitutiva dos resultados, os resultados convocam e resgatam os seus eventuais (des)interessados, e o indivíduo conhecedor cresce de sujeito em «si dadão».

Tal como nos propunha Abirached, a reavaliação do papel do actor no século XX, parece já ter começado. Com a transmutação do papel do actor-executante ao de actor-autor, pelo menos, em espaços-tempos colaborativos, como os que referi ao longo deste objecto-tese ‘com’ e ‘para’ a sociologia, o novo actor-criador, o criador enquanto investigador do século XXI, pode ser um elemento a considerar noutros contextos, nomeadamente, na instituição académica, porque esta deve ter uma função vital: ensinar<sup>320</sup> a aprender nos

---

<sup>320</sup> “Tal como construtores habilidosos precisam de um conhecimento especializado dos seus utensílios, também nós precisamos de um melhor conhecimento somático para melhorar a compreensão e performance nas artes, nas ciências sociais e para o avanço da mestria na mais alta forma de arte – aquela relativa ao aperfeiçoamento da nossa humanidade e ao viver de uma vida melhor. Precisamos de pensar cuidadosamente através do corpo de modo a nos cultivarmos e a edificar os nossos estudantes, porque a verdadeira humanidade não é um dado genético mas uma realização educacional na qual o corpo, a mente e a cultura devem estar completamente integrados” (Shusterman, 2008: 99).

mais variados enquadramentos disciplinares, porém e sobretudo na sua intersecção.

O Teatro como modalidade de reconfiguração, não só estética-expressiva, das (trans)VERSÕES e das transmutações da animal humanidade. O Teatro como manipulação inofensível, como construto conscientemente ético de produção de conhecimento sensível.

(O que é ético<sup>321</sup>?!).

O alerta de Boaventura de Sousa Santos sobre as perguntas fracas e as perguntas fortes, sobre as correspondentes respostas fracas e fortes leva-me à aporia da necessidade de reeducação dos educadores. É que todos sabemos que perante um pergunta inusitadamente forte se pode sempre desvalorizar a sua pertinência. A (arrogância da) História, na sua versão hegemónica (não só) ocidental, é perita nesse mecanismo ou no seu

---

<sup>321</sup> “Ética implica escolha, o que por sua vez implica liberdade de escolha e acção nessa escolha. Não podemos agir sem meios corporais, mesmo se estes são reduzidos (através das maravilhas da tecnologia) ao pressionar de um botão ou a um piscar de olhos para implementar a nossa escolha de acção. O corpo pode até ser a nossa fonte primária das ideias de acção e liberdade. O que poderia ser um melhor, mais fundamental, paradigma da acção voluntária ou desejada do que o modo como movemos os nossos corpos para fazermos o que queremos – levantar a mão, virar a cabeça? O que poderá providenciar um sentido mais claro e imediato de liberdade do que a liberdade de mover os nossos corpos, não somente em locomoção mas abrindo os nossos olhos e boca ou regulando a nossa respiração?. (...). Se sairmos da ética e da acção em direcção à epistemologia, o corpo mantém-se emblemático da ambiguidade humana. Ao mesmo tempo fonte indispensável e limite inultrapassável de percepção, o corpo condensa em si a condição humana do conhecimento e da ignorância. Porque, como corpo, eu sou uma coisa entre coisas no mundo no qual estou presente, e esse mundo de coisas está também presente e é compreensível para mim. Porque o corpo é minuciosamente afectado pelos objectos e pelas energias do mundo. Ele incorpora as suas irregularidades e por isso pode compreendê-las de modo prático e directo, sem necessidade de se envolver com o pensamento reflexivo” (Shusterman, 2008: 104, 105).

contrário: tomar as perguntas fracas como pertinências e fazer das suas respostas fortalezas.

Para um conhecimento-criação da 'gravidade' (do que é grave, das agressões, das indignações, das suspensões e aporias, das intersubjectividades, da descolonização global tanto do território como do pensamento, da guerra pela paz) eu defendo mudar a mudança também pelo singelo acto epistemológico de reposicionamento entre aluno-professor. As suas identidades (enquanto função) são mantidas, mas da autoridade transitamos para a transacção entre a individualidade-alteridade. O professor ensina, o estudante aprende – não restam dúvidas quanto a essa dinâmica. Todavia, em processos de troca colaborativa em que existe espaço-tempo para outras constelações, outros interstícios se insurgem em novas matérias e procedimentos: o professor ensina a aprender e o aluno, ao aprender, ensina a ensinar. Nada de muito revolucionário. O processo colaborativo, em teatro, lembrou-me e encorajou-me quanto ao resgate assertivo dessa (im)possibilidade dialogante milenar.

Crescendo, construindo um 'sentir sociológico', seria lograr na experiência com a capacidade de percepção e vivência de 'outros' em 'si', a diferentes escalas e profundidades, seria aceitar com simplicidade e sem 'castrações' a versatilidade e elasticidade emocional, seria conviver, também e difractariamente, 'com' uma emoção como 'razão' tendo a razão 'como' emoção; A inteligência corpórea favorece o jogo dos (im)possíveis e das (dis)funções. A minha coluna deixa de ser linear ressentindo-a em

amortecimentos espirais. Assim, fazer uma vénia, com os pés bem assentes na terra, apesar do fosso, reconfigura o movimento humano em leveza e balanços determinados. A gratidão torna-se emancipada e o dever um ímpeto.





## **(trans)VERSÃO 9 – Sistematização das Problemáticas**

Nesta tese ‘com’ e ‘para’ a sociologia, procurei, dar atenção às relações entre a criação teatral e a produção de sentido/conhecimento e como essas relações podem potenciar a reconfiguração da articulação entre regulação e emancipação individual/social. Este é um trabalho implicativo da minha pessoa não para me centrar nela, mas porque dela parto para chegar às interferências que se me apresentam e que eu própria promovo.

Dando conta de certas práticas (não diria absolutamente novas e/ou radicais) de mobilização individual/colectiva que se cruzam, umas vezes mais explícitas do que outras, com a (redifinição da) política hegemónica da dignidade na existência, pude encontrar nexus e repensar (indirectamente) termos como ‘encenador’, ‘cidadão’, o sujeito ‘conhecedor’, em suma, pude reavaliar a minha própria prática teatral e académica activada pela interferência de vários domínios do saber-dizer o fazer, sendo que para fazer é absolutamente necessário pensar... com o resto do corpo.

Os territórios foram-se cruzando e os seus relevos e recortes nunca se me apresentaram lineares, pelo que fui expondo, neste objecto-tese ‘com’ e ‘para’ a sociologia, os acolhimentos-enquadramentos de análise em jeito de uma dramaturgia, antes, como se de várias constelações se tratasse. As ‘dramaturgias interferentes’ que construi, decorrem e constituem-se em ‘lugares’/contribuições de transacção (tanto pela incomensurabilidade como



pela complementaridade). Elas mais não serviram do que para dar a conhecer um pouco mais da realidade teatral (a da criação colaborativa) que (também sendo a minha) acredito poder contribuir em muito para outros contextos onde a justeza individual e social seja omissa, preterida, portanto, vital.

Tendo por fertilizante algumas narrativas-*accounts* (as que consegui não esquecer e/ou não produzir como inexistentes) das nossas (minhas e dos meus parceiros) experiências teatrais (sobretudo as que remetem para as acções da «ó da arte») tentei evidenciar o facto de que outros agentes existem, com funções sobejamente importantes na produção de um objecto teatral, vulgo, um espectáculo. Agentes, esses, que a figura hegemónica do 'encenador' moderno ocidental tendeu e ainda tende a subalternizar. Uma atenção redobrada às dinâmicas de troca (enquanto dádiva/roubo) mais ou menos directa e/ou adiada, às mediações e negociações de sentidos e de (des)vontades, às matérias e aos materiais por todos os agentes convocados permitiram-me rever, ressentindo-me, as noções de encenação, de criação e de investigação.

Os processos de criação de indivíduos/colectivos (profissionais ou não) resultam de uma diversidade e intensidade do fluxo de indivíduos, produtos, capitais e de (in)formação à escala tanto local como global. A intersecção do local e do global torna-se, em alguns casos, garante de propostas e resultados inovadores, bem como a celebração do local também vinga em criar/afirmar práticas identitárias confinadas a dimensões menos planetárias. A intervenção dos agentes co-criadores a que este estudo 'com' e 'para' a

sociologia se reporta é transversal aos vários domínios da sociedade, não obedecendo muitas vezes a uma lógica de especialização ou de carreira especificamente definida, apesar das irrefutáveis competências. No exercício das suas funções podem ser alternadamente criadores em diferentes áreas de trabalho, produtores, promotores, programadores, e em alguns dos casos, acumular e/ou fundir funções. A actividade (profissional) destes agentes está fragilmente estruturada, é precária, incerta e amiúde caótica, enquadrando-se, não raras vezes, em modalidades diferenciadas de trajectórias-carreiras (profissionalizadas ou não). Estas constituem-se a partir de um conjunto de competências adquiridas através da acumulação, alternância e fusão de experiências em sectores de actividade diversificados, embora, grosso modo, situados no interior da esfera social, cultural e educacional - ou nas fronteiras entre estas e outras. Curiosamente, apenas as grandes empresas de capitais avultados recrutam investigadores-criadores para as suas equipas colaborativas de trabalho.

A importância que os agentes co-criadores da acção teatral tentam validar no contexto das políticas culturais tanto local como internacionalmente, resulta de dois objectivos estratégicos (implícitos e/ou explícitos) que perseguem ao desenvolver a sua actividade: a) consubstanciar uma procura crescente (individual-colectiva) de leitura-acção *do, sobre e com* o mundo; b) criar e participar em eventos artísticos, lúdicos e culturais reforçando a cena local/global com o seu contributo. Atingir tais objectivos depende sobremaneira de uma capacidade de afirmação simbólica, que não resulta

directamente da sua volição e da qualidade dos trabalho, pelo que os principais efeitos do seu desempenho e criação teatral (profissional) se concretizam numa tentativa, nem sempre alargadamente efectiva, de reforço do papel do teatro ao nível dos processos culturais de animação, de regeneração e/ou de inovação dos espaços-tempos públicos/privados, bem como, de regulação e de emancipação social.

As tarefas que estes agentes co-criadores realizam podem ser politicamente tuteladas, pelo que se admite que alguns modelos de trabalho sejam determinados quer pelas organizações de acolhimento, quer pela forma como estes agentes são subvencionados e, portanto, como gerem a sua carreira ou pela natureza específica das actividades que realizam. Em ambas relações, a individualizada e a tutelar, entre a esfera política e a esfera cultural, é de concluir que as suas iniciativas estejam muitas vezes sujeitas ao (des)conseguir e ao 'ainda'; ou seja, ao não cumprimento na íntegra dos propósitos/efeitos propostos e desejados, atingindo, porém, sempre algum objectivo que reclamam como vital, porquanto, generativo e a não desprestigiar.

No exercício da sua actividade, e dadas as limitações do poder local em desenvolver políticas autónomas de promoção cultural, estes agentes co-criadores fomentam o relacionamento entre o sector público, o sector privado e as organizações não-lucrativas, desenhando-se grosso modo uma

dependência dos apoios estatais nacionais e internacionais. Esse apoio depende, em muito, do valor simbólico criado em torno de si e/ou da sua obra, bem como das redes de sociabilidade, de interesses e, claro, de afectos e afectações.

A sua acção é fortemente influenciada pelas correntes de modelos artístico-culturais de uma modernidade ocidental globalizada, sendo que as suas trajectórias (pessoais, portanto, profissionais) são marcadas pela descontinuidade, pela intermitência, por flexibilidades várias e pela mobilidade que os leva a circular entre espaços, eventos a áreas de actividade. As relações entre criação/objecto criado, tendo sido garimpadas pelas dinâmicas de interferência-intervenção dos díspares agentes co-criadores, reconfirmaram-me a dificuldade existente em reconhecer e demonstrar os tais processos de mediação-negociação, muitas das vezes simbólica e inusitada, sobretudo quando se trata de estabelecer vínculos e estratégias evidentes – eles funcionam muito bem em preterição. Numa tensão-procura constante, esgotante até, entre o que se vê-diz e o que se não vê-diz, tentei contribuir para a construção de uma noção mais ampliada do ‘olhar sociológico’ propondo o ‘sentir sociológico’. O exercício e consciência do resgate dos demais sentidos, bem como da propriocepção encorajaram-me pensar conhecendo também ‘com’ o que me resta do corpo, numa academia em alegada reestruturação de saberes.

Se considerarmos o teatro como forma, eventualmente inter e transcultural, de tradução – sendo que ele também é uma forma padronizada culturalmente – e se partirmos do pressuposto que a comunicação assenta no mal-entendido, então, estamos perante uma necessidade constante de tradução. Quem bem entende tem o poder de traduzir; portanto, várias forças competem para se estabelecer o que se bem entende e quem bem entende. Neste prisma e como a realidade indica e demonstra que não se vive a vida de sofrimento do outro, a tradução parece ser realizada por dinâmicas de solidariedade, entre pessoas, povos, sociedades e culturas. Mas passará a tradução apenas pela solidariedade? Não convocará ela um “new comon sense” (Santos, 1995), ou seja um outro ‘comon body sense’? É que, em bom rigor, continuamos sempre ao nível de um exercício de poder de quem tem voz perante quem nunca a teve e/ou perdeu. A tradução parece permanecer na esfera da argumentação política, do pensamento colonizado e colonizador, na hegemonia das línguas e das linguagens e do empréstimo e endividamento.

Assim sendo, e se as línguas e linguagens são diferentes, não seria mais interessante, profícuo até, procurar uma prática (que será sempre discursiva, nem que seja pela preterição) que comunique a humanidade no seu valor vital? É certo que tanto as práticas como as linguagens (se as considerarmos diferentes das práticas) se sistematizam e materializam pelas suas especificidades (culturais), não obstante, o próprio diálogo entre as suas VERSÕES ainda parece carecer de ‘tradução’. Cada prática é construída

'com' emoções e lógicas próprias, porém, insuficientes para que a passagem do indivíduo a sujeito de algo seja feita de modo (adequadamente) justo. Sim, é certo, quem define o que é adequado e justo e para quem...

No Teatro não há empréstimo. O que se troca não se contabiliza já que as especificidades são variadas e o que se dá não tem retorno. O Teatro, enquanto manifestação estético-expressiva de ênfase performativa e cénica, apresenta-se-me como uma possível prática dialógica entre emoções e razões específicas (culturais), tão poderoso que em si não carece de tradução; ou seja, no Teatro, ou pelo menos em certo Teatro, as linguagens que convoca não competem entre si, mas acrescentam construindo algo na sua interferência. Nele existe uma (trans)acção, sendo que a vida em cena e a vida da cena tornam-se algo mais do que uma interacção padronizada e acumulada em cânones. As Dramaturgias Interferentes, que ele cria e pelas quais pode ser edificado, contemplam os diferentes espaços, tempos e escalas nas suas ideosincrasias, sobretudo as que estão associadas às versões de poder e de subalternidade, em realidades e fantasias distintas, enfim, em culturas diversas.

No Teatro as palmas de um público emancipado e apaziguado são um mo(vi)mento de egoísmo. O que o evento dá, está dado. As palmas podem eventualmente ser uma tomada de consciência dos corpos-público; são a manifestação da passagem do saber ao reconhecer que são pessoas cujos corpos (inevitavelmente emocionados) existem em co-presença e ensejo.

O dogma não é ‘agora tudo é teatro’, mas mesmo nem tudo sendo teatro na produção de sentido e de conhecimento, com a construção teatral podem-se abrir espaços à interferência de tantas outras línguas e linguagens (como, aliás, já se faz internamente no teatro, com a preponderância consciente, vigilante e anunciada de uma ou de outra) tanto históricas como contemporâneas (utilizadas e não utilizadas, o que remete para os seus utilizadores e não utilizadores). Se a ciência e a academia tomarem em função e consideração a linguagem performativa cénica (não só como objecto de estudo), poderá continuar a ter o seu poder aglutinador – tanto melhor para elas não tão dignas e velhas senhoras do que as demais. O que me parece importante, vital mesmo, é que a produção/disseminação de conhecimento se faça valer da inadversa interferência dos vários campos específicos dos saberes (sobretudo resgatando a sua dimensão ontológica e performativa) e que se reoriente para uma ‘sabedoria compartilhada’ pelos processos colaborativos horizontais de produção-fruição. Este ensinamento derivou da minha experiência teatral (resgatados nesta tese ‘com’ e ‘para’ a sociologia) ao nível dos processos de criação colaborativos. Dos objectos de estudo passaríamos aos objectos ‘em’ estudo. A preposição ‘em’ deve esclarecer o espaço, o tempo, o modo, a causa, o estado, o eventual desfecho se o tiver e a constituição dos interferentes convocados. Um objecto ‘em’ estudo é um ‘ainda’ estudo, é um gerúndio que para certos efeitos práticos pode ter formações, mas não deixará nunca de ser uma viagem a muitos em que o ‘pica’ salta para o carrocel em andamento.

Essa viagem produto e produtora de ‘sabedorias compartilhadas’, seria tão mais ‘aventura’ quanto mais articulasse espaços e tempos históricos e contemporâneos – refamiliarizando. O pensamento pós-abissal de Boaventura de Sousa Santos pode ser, como aliás propõe, uma das formas momentâneas da desfamiliarização para a criação de uma emergente e insurgente familiarização, a da ‘inovadora’ (porque aventureira) ‘sabedoria compartilhada’. É ‘sabedoria’ porque resgata a dimensão ontológica da gnose e faz interferir saberes sem subalternizações de postulados, enunciados, sujeitos, objectos e resultados; é ‘compartilhada’, porque generosamente negociada, numa vénia que resista às corcundas, criando pela interferência tanto algo comum às várias contribuições e interesses, como algo que as diferencia. A diversidade não se toma obrigatoriamente como adversidade: da inter à transdisciplinaridade que não resultará mais do que uma *over* disciplinaridade. Assim, a tradução deixaria eventualmente de ser necessária, pois ainda que ela possa ajudar a comunicar, corre-se, todavia, o risco de não ajudar a transformar - perpetuando os exercícios de poder e de colonidade que lhe são avisadamente inerentes.

Porquê e para quê uma ‘inovadora sabedoria compartilhada’? Para rever os modos de mudar tentando uma possibilidade de maior e melhor justeza humana, porquanto social, sendo que ela não será nunca absoluta. Como? Encetando formas de regulação individual/social que potenciem e favoreçam a emancipação individual/social afectivas, nem que seja pelo jogo dos enunciados (im)possíveis localizados. Quando? Nos mo(vi)mentos de comparticipação em que o espectro dos agentes co-criadores é mais alargado, porquanto diversificado, passando-se da autoridade a uma



alteridade legítima e legitimada entre todos os participantes e não-participantes. Onde? Nos locais em que o trabalho 'com' a preterição confirme, para além das ausências e/ou emergências, a co-presença de fenómenos prejudiciais à vitalidade da sociedade cósmica.

A existir a possibilidade de uma assinatura dessa 'sabedoria compartilhada', a autoria seria uma edição. Tratar-se-ia de uma reorganização das linguagens que pode ser compartilhada também por mecanismos de (des)confiança, de (des)lealdade, de confronto e de apaziguamento; A assinatura-autoria de uma inovadora 'sabedoria compartilhada' pode ser definida e identificada, igualmente e sobretudo, pela consciência do que não entrou e do que não foi tido em consideração. Só quem viveu e participou do processo saberá de onde/quem veio a ideia, sendo que numa imediata reapropriação a ideia passa a ser da criação e não do seu suposto autor. A ideia ou uma proposta inicial cresce coxa ainda que janota para o baile das contribuições.

Numa 'sabedoria compartilhada' a noção de regulação assenta na auto-responsabilização preliminar que resulta numa co-responsabilização colectiva, numa co-optação. A auto-determinação, sendo articulada e participada, decorre e constitui a co-habitação, a contemporização, a negociação e a mediação das existências, dos seus pressupostos, objectivos e resultados-mesmo que desconseguídos...

As trocas, em rede, podem ser directas e indirectas, imediatas e adiadas. Uma tal troca dá-se pelo excedente. A economia dos processos colaborativos

não assenta numa oferta deficitária, mas na sobreprodução incomensurável. Vive-se do que se perde, do que sobra e não do que nos falta. O lucro reside na consciência de que se algo sobra (porque apenas utilizámos a energia/recursos necessários), essa qualquer coisa excedente pode ser transformável noutra entidade compósita que co-existe com a própria falta de algo. Uma 'ausência fundadora', supostamente irremediável, torna-se motora do outro bem, o de ser e estar; ou seja, enquanto se sobreproduz vamos compreendendo o que não temos (e/ou que jamais viremos a ter) sem que nos sintamos explorados, roubados, defraudados. Esta regulação compartilhada, porque constantemente negociada, convoca uma espécie de 'pluralismo jurídico', tão mais democrático quanto diversificada for a especificidade das regras desenvolvidas. A regra nunca é prescritiva, mas um corolário do desalinho em possível revisão e adulteração.

De qualquer dos modos, continuamos a pensar o espaço 'com' e pelas concepções do tempo linear; o pensamento abissal disso é prova, tal como a divisão Norte/Sul, Este/Oeste da terra-globo é disso exemplo. O mundo foi dividido em linhas geométricas, em coordenadas planas, de cima para baixo e da direita para a esquerda: não só por sorte, o planeta redescobriu-se redondo e a Terra reposiciona-se em trono, perdão, em torno do Sol.

Se o nosso pensamento é constituinte dessa divisão em gomos lineares e se perpetuamos os cardinais dessa leitura como solução estamos, urgente e insurgentemente, perante a necessidade de entender o espaço como ele também pode ser (seria muito pretensioso querer dizer aqui como ele é!):

pluridimensional, em zonas volumétricas, em massas e linhas aperiódicas. Desta predisposição pode resultar uma reespecialização do conhecimento favorável ao interconhecimento.

A colaboração relativamente à emancipação: a questão não é tanto a polivalência e a multiplicidade dos saberes-competências-agentes convocados, que podem estar concentrados num indivíduo ou entre indivíduos, mas o local de enunciação dessas mesmas interferências e contribuições. A horizontalidade em si potencia a emancipação pela auto-determinação (não havendo estados puros) sendo que haverá sempre poderes simbólicos (que eu associo sobremaneira às subjectividades corpóreo-emocionais), mas a vigilância/consciência pode acontecer ao mesmo nível e não entre níveis que aglutinam poderes. É certo que na vigilância também existe uma regulação explícita, porém tal vigilância consciente pode ser negociada a cada mo(vi)mento, ser atenta e crítica respeitando as várias lógicas das sensibilidades interferentes. Ondas interferentes podem resultar em reforço e/ou aniquilação das amplitudes.

As manifestações estético-expressivas, entre outros saberes, como prática de reinvenção da emancipação social; As manifestações estético-expressivas, entre outros saberes, como modalidade de indignação, de auto-determinação, de cidadania cognitiva, de (p)reparação e de (re)construção social; As manifestações estético-expressivas, entre outros saberes, como acto epistemológico cosmopolita e como mecanismo de disseminação de

conhecimentos são os (u)tópicos conclusivos deste objecto-tese 'com' a sociologia.

Questionar sobre os poderes emancipatórios das manifestações estético-expressivas é tentar responder se estas são uma tendência e/ou uma possibilidade, se estas são uma experiência e/ou uma expectativa. Quando as manifestações se me apresentaram como uma experiência colaborativa elas funcionaram sempre como uma alternativa à hegemonia pelo que deduzo que não se constituam como uma expectativa de todos ou de muitos outros. Não tenhamos ilusões: trabalhar colaborativamente AINDA não é para todos. Os 'iangues' e suas autorias estão muito enraizados em formas de produção e de regulação capitalista. O direito que rege estas práticas desprotege um colaborador desavisado e colaborar com farsados é auto-sabotagem!



**(des)CONVERSAS:**

**Do teatro lá da Quinta? Sim, claro... Especial.**

**Não há teatro em Benguela, só em Luanda!**

**Não, não. Na academia não há teatro... Pois não!**

**Não é bem, mas AINDA assim há.**



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV 2007 *Sigila*. Gris : CNL, FCG.2003 *Sala Preta*. nº 3, EÇA-USP, São Paulo: Gandalf Editora. *The New Yorker*, «THE ANTI-GRAVITY MEN» (New York: Jun 25, 2007. Vol. 83, Iss. 17.

Baganha, Maria Ioannis.

2005 «Política de imigração: A regulação dos fluxos», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73.

Balmond, Cecil.

2000 *O número 9 – em busca do código sigma*. Lisboa: Editora Replicação.

2002 Balmond, Cecil. Jannuzzi, Smith. *Informal: the informal in architecture and engineering*, Munich: Prestel. 2008 *Element*, USA: Prestel.

Bandeira, Manuel.

1977 *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar.

Banu, Georges (Org.)

1998 'Les Répétitions – Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson'. *Alternatives Théâtrales* 52-53-54. Bruxelles.

1993 *Le théâtre ou l'instant habité*. Paris: L'Herne.

Barad, Keren.

2007 *Meeting the Universe half way*. Duke University Press: London.

Bataille, Georges.

1976 *Ouvres complètes*, T VII, Paris, Gallimard.

Becker, Howard S.

1990 "Performance Science," (with Michal McCall), *Social Problems*, 37.

Becker, Howard S.



1996 "The Epistemology of Qualitative Research," in Richard Jessor, Anne Colby, and Richard Schweder, eds. , *Essays on Ethnography and Human Development*. Chicago: University of Chicago Press.

1996 «A New Art Form: Hypertext Fiction», in Maria de Lurdes Lima dos Santos (org.), *Cultura e Economia*. Lisboa: I.C.S..

1982 *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

1986 *Doing things together*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.

1995 «A New Art Form: Hypertext Fiction», in Maria de Lurdes Lima dos Santos (org.), *Cultura e Economia*. Lisboa: I.C.S., 67-81.  
<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/lisbon.html>

1996 "The Epistemology of Qualitative Research," in Richard Jessor, Anne Colby, and Richard Schweder, eds. , *Essays on Ethnography and Human Development* (Chicago: University of Chicago Press), 53-71

1998 *Tricks of the Trade: How to Think about Your Research While You're Doing It* (Chicago: University of Chicago Press).

2007 *Telling about society*, Chicago, London: The University Chicago Press.

Becker, Howard S., Faulkner, Robert R.

2006 *Studying something you are part of: the view from the bandstand*, International Conference-Ethnographies of Artistic Work, Paris I/CNRS.

2008 "Studying Something You Are Part of: The View From the Bandstand," *Ethnologie Française*, XXXVIII.

Becker, Howard S., Faulkner, Robert R., Kirshenblatt-Gimbett.

2006 *Art from Start to Finish – Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago, London: The University Chicago Press.

Becker, Howard. S., McCall M. Michael, Morris V. Lori.1989 «Theatres and Communities: three scenes», in *Social problems*, vol. 36 nº 2, Abril.1990 «Performance Science», in *Social problems*, vol. 37 nº 1.

Bernstein, Charles.

1997 «A-poética», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47.

Borges, Vera.

2001 *Todos ao Palco! – Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Editora Celta.

2007 *O mundo do teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado*, Lisboa: ICS.

2008 *Teatro, Prazer e Risco – Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma.

Brunn, Alain.

2006 *Puissances de l'imagination*. Paris: Éditions Flammarion.

Campo, Giuliano.

2010 *Zygmunt Molik's Voice and Body Work*. New York: Routledge.

Carlson, Marvin.

1996, 2004 *Performance – a critical introduction*, (Second Edition). New York: Routledge.

Carrol, Lewis.

1997 *Alice no País das Maravilhas*. Europa-América: Mem Martins.

2007 *Alice do outro lado do espelho*. Relógio D'Água Editores: Lisboa.

Carvalho e Branco, Maria Eugénia.

2000 *Vida, Pensamento e Obra de João dos Santos*. Lisboa: Livros Horizonte.

Cattani, A.D., Laville, J.-L., Geiger, L.I., Hespanha, P. (coord.)

2009, *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Série Políticas Sociais, Coimbra: Almedina/CES.

Correia, Carlos André de Brito.

2000 *Invenção e reprodução da sociabilidade – um espaço tempo compacto de criação artística no contexto da globalização*, Coimbra, Dissertação de Mestrado em Sociologia, Faculdade de Economia, Policopiado.

2003 *Arte como vida e Vida como Arte – Sociabilidades num contexto de criação artística*, CES-Colecção saber Imaginar o Social, nº17, Porto: Afrontamento.

Cournarie, Laurent.

2006 *L'imagination*. Paris: Armand Colin.

Damásio, António.

2004 *O Sentimento de si – O corpo, a emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Europa América.

2006 Relatório da Sessão de Encerramento da Unesco *The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century*. Lisboa.

2010 *O Livro da Consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores.

David, Sérgio Nazar.

2004 *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Delanty, Two Conceptions of Cultural Citizenship /The Global Review of Ethnopolitics Vol. 1, no. 3, March 2002/  
[http://www.ethnopolitics.org/ethnopolitics/archive/volume\\_1/issue\\_3/delanty.pdf](http://www.ethnopolitics.org/ethnopolitics/archive/volume_1/issue_3/delanty.pdf)  
(acedido a 11 de Abril de 2012)

Derrida, Jean Jacques

2003, *A falar da hospitalidade*. Viseu: Palimage.

Dewey, John.

1934, 2005 *Art as Experience*, Penguin Books: London.1938 *Logic: The Theory of Inquiry*. Holt, Rinehart and Winston: New York.

Diamond, Jared.

2005 «The Shape of Africa», *National Geographic*, September.

Diaz, Enrique. Olinto, Marcelo. Cordeiro, Fábio (Orgs).

2006 *Na companhia dos atores – ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores*.

Rio de Janeiro: Aeroplano.

Dicionário de Sinónimos 2ª Edição, 1977, Porto Editora.

Duxbury, Nancy.

'Cultural Citizenship and Community Indicator Projects - Approaches and Challenges in the Local/Municipal Context.', UNESCO OBSERVATORY, FACULTY OF ARCHITECTURE, BUILDING AND PLANNING, THE UNIVERSITY OF MELBOURNE REFEREED E-JOURNAL.

<http://www.abp.unimelb.edu.au/unesco/ejournal/pdf/nancy-duxbury.pdf>

acedido a 1 de Março de 2010.

Féral, Josette.

2008 «Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif», *Théâtre Publique*, nº190.

Fernandes, Sílvia.

2000 *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da Unicamp.

2009 «Teatralidades contemporâneas» em Werneck, Maria Helena, Brilhante, Maria João (Org) *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Fortuna, Carlos.

1995 'As cidades e as identidades: patrimónios, memórias e narrativas sociais'. In *Cultura e Economia – Actas do Colóquio*. Lisboa: ICSUL.

Fraser, Mariam. Greco, Mónica.  
2008 *The Body – A reader*. London: Routledge.

Friedman, Susan Stanford.  
2006 «Batendo palmas a uma só mão: Colonialismo, pós-colonialismo e as fronteiras espaço-temporais do modernismo». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 74.

Frisby, David; Featherstone.  
1997 *Simmel on Culture: Selected Writings*. London: SAGE.

Garcia, Orlando (coord.). Sécio, João. Gomes, Rui Telmo. Mah Sérgio.  
2007 *Formações e profissões nas artes e ofícios do espectáculo – artes cénicas e performativas em Portugal 2006/2007*, Relatório Final, Lisboa: Chapitô.

Gerdes, Paulus.  
2007 *Etnomatemática – Reflexões sobre a Matemática e Diversidade Cultural*. Famalicão: Edições Húmus.

Giacché, Piergiorgio.  
1991, *Lo spettatore partecipante; Contributi per un'antropologia del teatro*. Milão: Guerini.

Goffman, Erving.  
1959 *The Presentation of Self In Everyday Life*. New York: Doubleday.  
1974 *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Cambridge, MA: Harvard University.

Greiner, Christine.  
2008 *O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Anna Blume.

Guilherme, Manuela.

2005 «Qual o papel da pedagogia crítica nos estudos de língua e de cultura? - Entrevista com Henry A. Gitoux», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73.

Guzmán, Vicent Martínez.

2005 'Filosofia e Investigação para a paz'. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 71.

Hutchins, Edward.

1995 *Cognition in the wild*. Bradford: MIT Press.

Jacinto, António.

1985 «Comboio malandro passa», in *Poemas*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.

Johnson, Mark.

1987 *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago: University of Chicago Press.

Kraft, Ulrich.

2005 "Unleashing Creativity" in *Scientific American Mind*, Volume 16, nº1. New York: Scientific American, Inc.

Lakoff, George. Mark Johnson.

2003 (1980) *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

Leabhart, Thomas (Ed.).

1995 *Incorporated Knowledge*. Mime Journal (college Theatre Departement for the Claremont Colleges), Califórnia: Pomona.

Lehmann, Hans-Thies.

2009 *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva.

Macedo, Helder.

1991 *Partes de África*. Lisboa: Presença.

Madeira, Ana Isabel.

2003 *Sons e silêncios da lusofonia: Uma reflexão sobre os espaços-tempos da língua portuguesa*. Lisboa: EDUCA.

Maffesoli, Michel.

2006 *A transfiguração do político*. Porto Alegre: Sulina.

Maldonado, Simone Carneiro.

2004 «Breve Incursão pela Sociologia do Segredo», *PAR'A'IWA – Revista dos pós-graduados de sociologia da UFPB*, 5. <http://www.cchla.ufpb.br/paraiwa/05-simone.html>

Margarido, Afonso.

2000 *A lusofonia e os lusófonos: Novos mitos portugueses*. Lisboa: Edições universitárias Lusófonas.

Mata, Inocência.

2004 “A invenção do espaço lusófono”, in *HOMO VIATOR – Estudos em homenagem a Fernando Cristóvão*. Lisboa: Colibri.

Melrose, Susan.

2002. *Entertaining other options: Restaging 'theory' in the age of practice as research*. <http://www.sfmelrose.u-net.com/inaugural/> acedido 21/01/2010.

Mendes, José Manuel de Oliveira.

«Silêncios, esquecimentos e novos temas da Sociologia em Portugal», IV Congresso Português de Sociologia, em <http://www.aps.pt>

2003 «Perguntar e observar não basta, é preciso analisar: Algumas reflexões metodológicas», *Oficina do CES*, 194.  
[www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/oficina.php](http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/oficina.php)

Mendes, José Manuel; Seixas, Ana Maria.

2005 “Acção colectiva e protesto em Portugal: Os movimentos sociais ao espelho dos media (1992-2002)”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 72.

Mendonça, José Tolentino (tradução).

1999. *Cântico dos Cânticos de Salomão*. ED. Cotovia.

Mitchell, J. N.

1978 *Social Exchange, Dramaturgy and Ethnomethodology: Toward a Paradigmatic Synthesis*. New York: Elsevier

Mitter, Shomit.

1995 *Systems of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge.

Moita, Luís.

2008 *Rituais de apaziguamento – Escritos sobre relações internacionais*. Lisboa: EDIUAL.

Nietzsche, Friedrich.

1983 “Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida”, *Obras incompletas*. 3. ed. – São Paulo, SP: Abril Cultural.

Nunes, João Arriscado.

1996a «Transição Paradigmática, Pós-modernismo crítico e teoria social», *Oficina do CES*, 81.

1996b «Fronteiras, hibridismo e mediatização: os novos territórios da cultura», *Revista Crítica das Ciências Sociais*, 45.



1996c «Media, Práticas Culturais e Imaginação Sociológica», *Oficina do CES*, 72.

2001 «Teoria crítica, cultura e ciência: O(s) espaços(s) e o(s) conhecimento(s) da globalização», *Globalização, fatalidade ou utopia?* em Santos (dir.), Porto: Edições Afrontamento.

2003 «Introdução: para ampliar o cânon do reconhecimento, da diferença e da igualdade», in Santos (org.), *Reconhecer para libertar: Os caminhos do Cosmopolitismo Multicultural*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

2008 «O resgate da epistemologia», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80. e em *Epistemologias do sul* Santos, Boaventura de Sousa. Meneses, Maria Paula (orgs.) 2009 *Epistemologias do Sul*, Coimbra: Almedina/CES.

Ostrom, Elinor. Gardner, Roy. Walker, James. Arbor, Ann.

1994 *Rules, Games, and Common Pool Resources*. Michigan: University of Michigan Press.

Ostrom, Elinor. Crawford, Sue E. S.

1995 «A Grammar of Institutions.» *American Political Science Review* 89, no.3: 582–600.

Ostrom, Elinor. Guha-Khasnobis, Basudeb. Kanbur, Ravi.

2006b/2007 *Linking the Formal and Informal Economy: Concepts and Policies*, Oxford, UK: Oxford University Press.

Ostrom, Elinor. Hess, Charlotte, Editors.

2006a *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Ostrom, Elinor.

1990 *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge: C. University Press.

2005 *Understanding Institutional Diversity* Princeton: Princeton University Press.

Padilha, Laura Cavalcante.

2005 «Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73.

Pavis, Patrice.

1990 *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.

1996 *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod.

2000 *Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines*. Protée, Automne.

Piccini, Angela.

2002 «An Historiographic Perspective on Practice as Research», [http://www.bris.ac.uk/parip/t\\_ap.htm](http://www.bris.ac.uk/parip/t_ap.htm), acedido em 21/01/2010.

Pinto, José Madureira.

1991 «Considerações Sobre a Produção Social de Identidade», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 32.

Pureza, José Manuel Pureza. Cravo, Teresa.

2006 “Paz e Cidadania Cosmopolita: Emancipação ou Nova Fórmula de Poder?”. *Cidadania(s) – Discursos e Práticas*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Ragan, Charles. <http://www.u.arizona.edu/%7Ecragin/cragin/publications.shtml>

Ramalho, Maria Irene. Ribeiro, António Sousa (ogrs.)

2002 *Entre ser e estar. Raízes, discursos e percursos da identidade*. Porto: Afrontamento.

Ramos, Luiz Fernando.

2009 «Para uma teoria contemporânea do espetáculo: *mimesis* e desempenho espetacular» em Werneck, Maria Helena, Brilhante, Maria João

(Org) *Texto e imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro: 7 Letras.

Rancière, Jacques.

2005. *A partilha do sensível: estética e política*. (Trad. Mônica Costa Netto).

São Paulo: Exo/ Editora 34.

Rand, Ayn.

1993 *The Fountainhead*. New York: Plume.

Reis, José.

2007 *Ensaio de Economia Impura*, Coimbra: Almedina.

Ribeiro, António Sousa.

2005 *A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade*, em <http://www.eurozine.com/articles/2005-07-18-ribeiro-pt.html>

2001 “A Retórica dos Limites. Notas Sobre o Conceito de Fronteira”, Boaventura Sousa Santos (org.) *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Afrontamento.),

Ribeiro, Margarida Calafate.

2004 *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.

Rosa, António Ramos.

1988 «O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24.

Roubine, Jean-Jacques.

1998 *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.

Royo, Victoria Pérez.

2010 “El perfil investigador-creador en los estudios de posgrado en artes escénicas”. *Práctica e investigación*, Revista de Estudios de Danza 13, Madrid: Universidad de Alcalá.

Sánchez, José António. Royo, Victoria Pérez.

2010 “Lá Investigación en artes escénicas. Introducción”. *Práctica e investigación*, Revista de Estudios de Danza 13, Madrid: Universidad de Alcalá.

Santos, Boaventura de Sousa,

«Segunda versão da proposta para a Universidade Popular dos Movimentos Sociais», em <http://www.ces.uc.pt/universidadepopular/index.php>

1988<sup>a</sup> *Um discurso sobre as Ciências*, Porto: Edições Afrontamento.

1988b «Quatro Questões Sobre a Mudança de Clima», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24.

1991a «A transição paradigmática: Da regulamentação à emancipação» *Oficina do CES*, 25.

1991b «Saber e imaginar o Social: Desafios às Ciências Sociais em Língua Portuguesa», Conferência de Abertura do Primeiro Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais

1990, Coimbra, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 32.

1993 «Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38.

1995 *Towards a New Common Sense – Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*, New York: Routledge.

1996 «A Queda do *Angelus Novus*: Para além da equação moderna entre raízes e opções», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 45.

2000 *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*, Porto: Afrontamento.

2001 «Os processos de globalização», in B. Santos (org.) *Globalização fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento.

2002 *Reinventar a Emancipação Social. Para Novos Manifestos*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

2003a «Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências» in Santos (org.), *Conhecimento Prudente para uma Vida Decente: Um discurso sobre as Ciências Revisitado*, Porto: Afrontamento.

2003b *Reconhecer para libertar: Os caminhos do cosmopolitismo multicultural*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

2004 «Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para Além de Um e Outro.», Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra.

2005 *O Fórum Social Mundial: Manual de uso*, São Paulo: Editora Cortez.

2006 *A Gramática do Tempo*, Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura de Sousa. Meneses, Maria Paula (orgs.)

2009 *Epistemologias do Sul*, Coimbra: Almedina/CES.

Santos, Graça dos.

2002 *Le Spectacle Dénaturé – Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*. Paris : CNRS Éditions.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. (org)

2001 «Working conditions for creative artists in Portugal», in *On the conditions for creative artists in Europe*, UE, Presidência da Suécia, Visby.

2004 *Políticas Culturais e Descentralização: Impactos do Programa Difusão das Artes do Espectáculo*, Lisboa: OAC- obspesquisas nº12. Relatório Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao tema Cultura, Identidades e Património.

Sarrazac, Jean-Pierre.

2009 *A invenção da teatralidade*. Porto: Deriva.

Sawyer, R. Keith.

2006 *Explaining Creativity – The Science of Human Innovation*. Oxford: University Press.

Schechner, Richard.

2002 *Performance Studies an introduction*, London and New York: Routledge.

Serôdio, Maria Helena.

1998 “Para que é que serve o Teatro?”, *Teatro Escritos – Revista de Ensaio e Ficção*, Instituto Português das Artes do Espectáculo/Livros Cotovia: Lisboa.

Shusterman, Richard.

2008 “Pensar através do corpo, educar para as humanidades: um apelo para a soma-estética” (tradução) in *MARTE n° 3*, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

2012 *A Consciência Coporal*. São Paulo: Realizações Editora.

Sogge, David.

2006 “Angola: e onde está a ‘boa governação’ do mundo?”, *Working Paper*, FRIDE/NEP, Madrid/Coimbra.

Sousa, Elisabeth S.

1991 «Co-desenvolvimento: O Diálogo Norte/Sul», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 33.

Stenberg, Robert J. LUBART, Todd I.

1999 “The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms”, *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press.

Stoichita, Victor I.

2000 *Brève Histoire de L’ombre*. Geneve: Droz.

Stone, M., Destrempe, H., Foote, J., & Jeannotte, M.S.

2008 "Immigration and cultural citizenship: Responsibilities, rights, and indicators." In J. Biles, M. Burstein, & J. Frideres (Eds) *Immigration and integration in Canada in the twenty-first century*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press.

Teixeira, Berta.

1997 «*Profissão: Actor!*», Coimbra, Relatório de Licenciatura em Sociologia, Faculdade de Economia, Policopiado.

2001a «*Le sacrum qui chante*», Paris, Mémoire de Recherche en D.E.A.-Arts de la Scène et du Spectacle, Paris VIII Université Vincennes – Saint-Denis, Polycopié.

2001b *Vers une autre cité du théâtre d'Art*, Dossier de validação do seminário *La notion de «théâtre d'art» et la pensée théâtrale au XX ème siècle* dirigido por Georges Banu para obtenção do grau de D.E.A. Paris III, policopiado.

2002 *Voz anónima – Reflexão e reconstrução de um procedimento de treino em teatro* Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, policopiado.

2003a *Faltarà à «adversidade» um espaço e um i? Não, a «diversidade» não é obrigatoriamente adversidade.* Artigo em [www.Comedianetwork.Org/glossary](http://www.Comedianetwork.Org/glossary)

2003b Recensões - Georges Banu (dir), «*Les cités du théâtre d'art – de Stanislavski à Strehler*». S/I: Éditions Théâtrales, 2000, 331p, in *Revista Crítica das Ciências Sociais* N°67, Coimbra, CES.

2008 «'Parede de Segredos' Instalando poesia». *Rua Larga*, Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra, n° 19, Janeiro/Março.

Vieira, José Luandino.

2006 *Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens – Guerra para crianças*. Luanda: Editorial Nzila.

Villegas, Juan.

2005 *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, 1ª ed.. Buenos Aires: Galerna.

Vygotsky, L. S.

1984 *A formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes.

1987, *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.

Walton, John.

2003 "[Making Problems: Reflections on Experience and Research](http://sociology.ucdavis.edu/jtwalton/Walton/index.htm)", in Rosanna Hertz (ed), [Our Studies, Our Selves](#), Oxford University Press.

Zarrilli, Phillip.

2009 *Psychophysical Acting – An intercultural approach after Stanislavski*. London, New York: Routledge.