



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

AS ARTES PERFORMATIVAS NA CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA CULTURAL. O CASO DO ESPECTÁCULO VALE

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura

Por

Marta Couto Martins

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2011



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

AS ARTES PERFORMATIVAS NA CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA CULTURAL. O CASO DO ESPECTÁCULO VALE

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura

Por

Marta Couto Martins

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação do Professor Doutor Peter Hanenberg

Setembro de 2011

RESUMO

Neste trabalho pretende-se reflectir sobre a relação entre as artes performativas e a construção e a transmissão da chamada memória cultural. Será estudado, por um lado, o conceito de memória, em especial de memória colectiva e o seu papel na formação da(s) identidade(s) cultural(is). Por outro lado, demonstrar-se-á o poder representativo do corpo e do movimento corporal, nomeadamente a sua capacidade de criação de significado. Para exemplificar a teoria apresentada, analisar-se-á um objecto artístico determinado, no campo das artes performativas – o espectáculo *VALE*, de Madalena Victorino e produção Artemrede, um projecto que partiu das memórias, tradições e costumes do território do Vale do Tejo para as representar em palco através da linguagem da dança e da música contemporâneas.

ABSTRACT

In this work we intend to reflect on the relationship between the performing arts and the construction and transmission of the so-called cultural memory. On the one hand we will discuss some of the main concepts of memory, especially the concept of collective memory and its role in shaping cultural identities. On the other hand we intend to prove the representative power of the body and its movement, including its ability to create meaning. To illustrate the theory presented we will analyze a particular artistic object in the field of the performing arts – the performance *VALE*, by Madalena Victorino and an Artemrede's production, a project which recollects the memories, traditions and customs of the Tagus Valley to represent them on stage through the language of contemporary dance and music.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Peter Hanenberg, por toda a disponibilidade e estímulo, em especial pelos seus comentários e sugestões sempre oportunos e perspicazes.

À Madalena Victorino e à sua equipa, pela criatividade e inteligência que proporcionaram a criação de um espectáculo muito especial.

À Artemrede, pela coragem em imaginar e produzir um projecto ousado, dispendioso, e singular.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	3
1. A MEMÓRIA CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE(S).....	6
1.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLECTIVA.....	6
1.2 MEMÓRIA E IDEOLOGIA.....	8
1.3 MEMÓRIA E ESPAÇO.....	10
1.4 A PERFORMANCE DA MEMÓRIA.....	12
1.5 MEMÓRIA VS HISTÓRIA.....	19
1.6 MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	21
2. A PERFORMANCE: O PODER REPRESENTATIVO DO CORPO E DO MOVIMENTO.....	25
2.1 NOÇÃO E CARACTERÍSTICAS.....	25
2.2 PERFORMANCE E MEMÓRIA.....	27
2.3 O PAPEL DO ESPECTADOR.....	33
2.4 A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO.....	40
3. O CASO DO PROJECTO VALE: ARTISTAS E POPULAÇÕES NAS TERRAS FUNDAS DO VALE.....	42
3.1 OS ANTECEDENTES.....	42

3.2 A RESIDÊNCIA.....	44
3.2.1 A LEZÍRIA DO TEJO.....	46
3.2.2 O MÉDIO TEJO.....	46
3.2.3 O OESTE.....	47
3.2.4 A PENÍNSULA DE SETÚBAL.....	47
3.3 A COMUNIDADE.....	50
3.4 O ESPECTÁCULO.....	54
3.5 VALE: A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA.....	62
CONCLUSÃO.....	75
BIBLIOGRAFIA.....	77

INTRODUÇÃO

Na sua obra “No castelo do Barba Azul” George Steiner declara:

Não é o passado que nos governa, excepto, talvez, numa acepção biológica. São as imagens do passado: com frequência tão intensamente estruturadas e tão imperativas como os mitos. As imagens e as construções simbólicas do passado encontram-se impressas, quase à maneira de informações genéticas, na nossa sensibilidade. Cada época histórica contempla-se no quadro e na mitologia activa do seu próprio passado ou de um passado tomado de empréstimo a outras culturas. Põe assim à prova a sua identidade, as suas regressões ou as suas realizações, confrontando-se com esse passado. (Steiner, 1992: 13 e 14)

Steiner acrescenta que toda a sociedade precisa de um passado, de uma história. No entanto, quando esta não é natural e imediata, devido a situações de conflito, colonização, autoritarismo, ou outras, a sociedade que emerge tem que construir esse passado, fazendo-o “mediante uma decisão intelectual e afectiva” (Steiner, 1992: 14), ou seja, tendo em conta escolhas políticas, ideológicas, emocionais.

A criação artística acompanha, de uma forma geral, os anseios, as aspirações, as expectativas e as memórias do seu autor e da sociedade e do tempo em que é forjada. Ao mesmo tempo, contribui para a construção de um imaginário cultural, pessoal e colectivo, e para a formação de identidades. De facto, a arte desempenhou, ao longo dos tempos, um papel fundamental na vida das comunidades, fortalecendo laços e promovendo sentimentos de pertença, e assim contribuindo para a coesão social e para o bem-estar colectivo.

Foi também um instrumento recorrentemente utilizado para difundir ou combater ideologias, regimes ou ideias. O poder da mensagem contida numa obra de arte jaz, em parte, na sua capacidade para armazenar e transmitir emoções, indo de encontro aos desejos e aos medos do cidadão comum.

Neste trabalho, pretende-se analisar de que forma a arte, em especial a arte performativa, poderá contribuir para a construção e difusão da memória cultural. Para alcançar este objectivo partirei de uma apresentação e reflexão sobre o conceito da memória, com maior incidência sobre a memória colectiva e o seu modo de transmissão e perpetuação através

do tempo. Neste primeiro capítulo darei particular destaque ao carácter performativo da memória e aos actos colectivos e ritualizados de criação e afirmação da memória cultural.

Num segundo capítulo examinarei as características da performance e tentarei demonstrar de que forma estas mesmas características contribuem para a comunicação entre a “mensagem” artística e o seu receptor, o público. O significado inerente a determinados gestos e movimentos, pré-determinado, em parte, pela memória cultural comum a artistas e espectadores, assim como o recurso a estratégias de encenação e “condução” do público, permite a previsão de interpretações e reacções emocionais. Esta capacidade da performance de estabelecer uma relação emocional com o espectador permitirá aumentar a sua eficácia enquanto veículo transmissor de ideias, crenças e visões.

Para exemplificar a possível relação entre a arte performativa e a memória cultural, utilizarei o caso do espectáculo VALE, uma produção da estrutura Artemrede – Teatros Associados, com direcção artística da coreógrafa Madalena Victorino. Desenvolvido e estreado em 2009, trata-se de um projecto que partiu precisamente do desafio de representar a identidade cultural do território do Vale do Tejo, a área de acção da Artemrede. Importa referir que existe uma proximidade pessoal e profissional da minha parte com o projecto, na medida em integro a equipa da Artemrede desde a sua criação, em 2005, e acompanhei de perto o processo de construção do espectáculo, enquanto Responsável de Produção. Algumas das descrições e considerações que farei ao longo do capítulo que descreve o projecto VALE, são, assim, em parte, fruto de observação directa ou de conversas com os criadores e intérpretes.

Assume-se, assim, de uma especial importância a reflexão que desenvolverei nas páginas seguintes, na medida em que, não só do ponto de vista académico, mas também do ponto de vista profissional, interessa-me analisar o papel do VALE na representação, transformação e/ou difusão de uma suposta memória colectiva do território do Vale do Tejo.

Neste sentido, o ângulo de abordagem ao longo do trabalho, nomeadamente no que respeita às teorias da memória e da performance, será direccionado para a procura de elementos teóricos capazes de demonstrar a eventual capacidade de um espectáculo como o VALE ser um meio, não apenas de transmissão, mas eventualmente de construção de

memória(s). Assim, não se pretende (nem tal seria possível neste contexto) uma descrição exaustiva das teorias da memória e da performance, mas sobretudo, aquilo que, de entre estas reflexões, poderá explicar o objecto estudado.

Descrever um espectáculo é sempre um desafio difícil, na medida em que dificilmente as palavras poderão ser capazes de transmitir fielmente as imagens, os gestos, os movimentos e as emoções de uma performance “ao vivo”. Partindo inevitavelmente desta incapacidade, dividi o capítulo dedicado ao espectáculo VALE em dois sub-capítulos, sendo que o primeiro será predominantemente descritivo, acompanhado de fotografias, para que o leitor possa tomar contacto com o objecto em análise. Apenas no sub-capítulo se procederá, então, à observação do VALE sob a perspectiva da relação entre memória e performance.

Mesmo antes de iniciarmos este estudo, sabemos, à partida, que a leitura dos criadores do espectáculo VALE sobre a identidade cultural “em análise” é singular, subjectiva e resultado da interacção das memórias individuais de todos os participantes no processo. Não se procura, assim, a existência de uma perspectiva única sobre o que será a memória cultural de uma região, mas sublinhar que esta é construída através de um processo contínuo de comunicação, interpretação e transformação.

Em Outubro de 2006, na Conferência Inaugural do Fórum Cultural organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian sob o tema *O Estado do Mundo*, o professor Homi K. Bhabha, ao reflectir sobre a ambivalência que caracteriza a sociedade contemporânea declara:

Quando o mundo se torna «sombrio» por causa das opiniões contraditórias e ambivalentes, a *estética* – a ficção, a arte, a poesia, a teoria, a metáfora – vem iluminar a nossa difícil situação cultural e política. No centro da estética reside a voz «interlocutória» da expressão cultural em que se baseia a criatividade humana e a democracia política. O que é a *interlocução*? É o reconhecimento da comunicação - «fala, conversa, discurso, diálogo» - quando esta passa a constituir o «direito humano à narração» que é essencial à construção de comunidades diversificadas e não consensuais. (Bhabha, 2007:25)

1. A MEMÓRIA CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE(S).

1.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLECTIVA.

Num livro recente, o neurocientista Jonah Lehrer tenta demonstrar que o escritor Marcel Proust, na sua obra “Em Busca do Tempo Perdido”, antecipou as descobertas da Ciência relativamente à formação da memória.

Para Proust, “(...) as nossas lembranças eram falsas. Embora parecessem reais, eram na realidade invenções complexas.” (Lehrer, 2009: 104) Segundo a teoria proustiana, as memórias não são impressões imutáveis, estanques, que estão depositadas nalgum lugar do nosso cérebro à espera de serem chamadas. Para Proust, cada vez que recordamos algo, alteramos essa recordação, na medida em que ajustamos os factos à nossa história e à nossa personalidade. Quanto mais recordamos algo, menos “real” essa recordação se torna. (cf. Lehrer, 2009)

A ciência, diz Lehrer, dá razão à teoria proustiana:

De todas as vezes que recordamos alguma coisa, a estrutura neuronal da memória se transforma delicadamente, num processo chamado reconsolidação. (...) Na ausência do estímulo original, a memória altera-se, passando a ser mais aquilo que somos do que aquilo de que nos lembramos. (Lehrer, 2009: 109)

As memórias individuais não são preservadas de uma forma pura e imutável, mas integram um processo de contínua re-inscrição e reconstrução num presente em constante mudança. (cf. Assmann, 2010)

Paul Connerton, num trabalho essencial sobre a teoria da memória – *How Societies Remember* – reafirma esta ideia, declarando que a nossa experiência do presente depende, por um lado, do conhecimento que temos do passado mas, por outro lado, factores relacionados com o tempo presente influenciam ou distorcem as nossas recordações. (cf. Connerton, 1989)

As nossas memórias não são confiáveis, mas são essenciais na definição da nossa identidade e é aquilo que nos permite comunicar com outros indivíduos. Neste sentido, as memórias individuais possuem sempre uma qualidade social, na medida em que são

construídas interactivamente, nas relações estabelecidas pelo indivíduo na sociedade – na família e nos vários grupos sociais a que pertence. (cf. Assmann, 2010)

Com a criação dos Estados-Nação, surgiu a necessidade de defender a existência de um passado comum a um determinado colectivo ou território, com o objectivo de solidificar uma unidade política. Neste processo, a memória tornou-se uma ferramenta cada vez mais importante. (cf. Ben-Amos e Weissberg, 1999)

Maurice Halbwachs introduziu o termo memória colectiva nos discursos das Ciências Sociais e Humanas e colocou a memória no cerne das questões da identidade. Para este sociólogo não existiria memória individual absolutamente separada da memória social. A memória não seria um mero acidente ou acaso, mas sim uma construção social fundamental e insubstituível. As nossas recordações não existem enquanto actos isolados, mas fazem parte de um processo que tem como base o nosso papel como membros de uma sociedade. Quando recorremos às nossas memórias, acrescenta Halbwachs, fazemo-lo, normalmente, por resposta a estímulos que nos são dirigidos por outros indivíduos, por instituições ou grupos. Para corresponder a esses estímulos ou questões, colocamo-nos na perspectiva desses outros, moldando as nossas memórias às expectativas do grupo. (cf. Ben-Amos e Weissberg, 1999)

A primeira instituição em que o indivíduo “constrói” as suas memórias e molda a sua identidade é a família. Através das relações criadas no seio familiar, adquirimos memórias que nos são transmitidas por outros, geramos as nossas próprias memórias e passámo-las à geração posterior. Neste contexto, as memórias parecem ser reproduzidas de uma forma incólume, permanecendo fiéis à experiência original. No entanto, afirma Halbwachs, o próprio acto de recordar, sendo uma acção mental, vai adaptar as nossas recordações a objectivos específicos. Por outro lado, a própria instituição familiar está integrada num grupo maior, e enquanto indivíduos, interagimos em diferentes esferas sociais, com propósitos distintos. (cf. Ben-Amos e Weissberg, 1999)

“Depending on its circumstances and point in time”, declara Halbwachs, “society represents the past to itself in different ways: it modifies its conventions”. (Halbwachs in Ben-Amos e Weissberg, 1999:15) As convicções sociais, afirma, são, assim, recordações colectivas, que

se referem a um conhecimento do presente. A memória colectiva, por um lado, ajusta-se às convicções actuais mas, por outro, também é responsável pela construção das mesmas.

1.2 MEMÓRIA E IDEOLOGIA

A participação dos indivíduos em determinados grupos implica a partilha de valores, experiências e narrativas comuns, que constituem os princípios da inclusão e exclusão. Partilhar a identidade de um grupo significa participar na sua história, na sua visão sobre o passado. Para Susan Sontag isto não é recordar, não existe uma chamada “memória colectiva”; o que Halbwachs e outros apelidam de memória colectiva é, para Sontag, “ideologia”. (cf. Assmann, 2010)

Toda a memória é individual, irreproduzível, morre com cada pessoa, afirma Sontag. Uma sociedade pode escolher, pensar e até falar, mas não pode recordar, porque esta é uma actividade orgânica. O conjunto de imagens, crenças e eventos que as sociedades ou os grupos partilham e transmitem de membro para membro, de geração em geração, apelida-se, segundo Sontag, ideologia. (cf. Assmann, 2010) O conceito de memória colectiva viria, assim, substituir um termo, que teria assumido uma forte conotação depreciativa, representando um conjunto de ideias e pensamentos considerados como manipulados, falsos e construídos. A memória viria conferir o grau de autenticidade e veracidade que a ideologia teria perdido. De qualquer forma, o processo de identificação conta tanto no conceito da memória colectiva como no conceito da ideologia.

Assmann prefere não falar em memória colectiva, mas antes dividi-la nas suas categorias social, política e cultural. A memória social, afirma, é aquela que reporta a um passado vivido, transmitido, ou até reprimido, dentro de uma determinada sociedade. A memória de uma sociedade não é, assim, homogénea, mas está dividida em gerações. Pertence ao grupo de indivíduos, que assistiu aos mesmos eventos históricos, que partilhou um conjunto de crenças, hábitos e costumes. A memória social muda, assim, em espaços de cerca de 30 anos, afirma Assmann, quando uma nova geração substitui a anterior nos lugares determinantes da sociedade. (cf. Assmann, 2010)

Enquanto as memórias individual e social, assinala Assmann, estão directamente afectas aos seres humanos, ao seu período de vida e às relações que são estabelecidas entre os indivíduos, as memórias política e cultural têm que ser “mediadas”, ou seja, necessitam de se apoiar em símbolos e em representações para alcançarem o estatuto de memória colectiva. Ambas ultrapassam o período de vida humana e ambicionam ser permanentes. A memória social é construída através da comunicação inter-geracional, distingue a autora, enquanto as memórias política e cultural são fabricadas através da comunicação transgeracional, utilizando para isso, não apenas as bibliotecas, os museus e os monumentos, mas também o sistema educativo e vários fenómenos de estímulo à participação dos cidadãos – é o caso das comemorações, das cerimónias, dos sistemas de participação cívica e política... Neste sentido, a autora confirma que as instituições e os grupos sociais não têm uma memória, mas constroem-na com a ajuda de símbolos, rituais, edifícios, meios de comunicação, etc, erigindo assim a sua própria identidade. Neste processo, estão presentes decisões de selecção e exclusão, separando o que interessa preservar e transmitir através dos tempos, e o que é dispensável e está condenado ao esquecimento. (cf. Assmann, 2010)

Contrariamente à memória social, que pode ser heterogénea e plural, a memória política possui um carácter normativo – a construção da memória nacional molda as memórias individuais e sociais.

No que respeita à memória cultural, Assmann considera que as culturas, para se constituírem e garantirem a sua continuidade, possuem um sistema de categorização, armazenamento e transmissão de informação. Sobre este processo, a autora distingue entre “cânone” – o que deve ser mantido e recordado pelo grupo - e “arquivo” – o que possui alguma importância, de forma a ser preservado durante algum tempo mas que, a determinada altura, será esquecido.

O “cânone” seria, assim, o que a sociedade seleccionou como sendo relevante para garantir a sua continuidade, pelo que deve ser partilhado pelos seus membros, e difundido através das colecções dos museus, dos currículos escolares, das obras literárias, dos feriados e datas comemorativas, etc. – esta é a memória cultural activa de um determinado grupo. (cf. Assmann, 2010)

A memória de “arquivo”, por outro lado, não circula como conhecimento comum, estando apenas acessível a especialistas – é uma memória cultural latente. No entanto, a fronteira entre estas duas categorias, considera a autora, é permeável. Alguns conhecimentos podem ir perdendo a sua importância e cair no esquecimento, enquanto outros poderão ganhar o estatuto de interesse comum. Graças a esta capacidade de dinamismo e interacção, afirma Assmann, a memória cultural possui um potencial para a mudança, para oscilações e reconfigurações. Contrariamente aos símbolos da memória política, que possuem uma mensagem clara e uniforme, os símbolos afectos à memória cultural são mais complexos e implicam uma participação individual – a leitura, a escrita, a aprendizagem, a contemplação de obras de arte... Neste sentido, abrem portas à mudança, à interacção, ao contributo individual. Conclui assim a autora que, apesar das vertentes política e cultural da memória serem memórias de longo termo, isto não significa que sejam permanentes. Na verdade, avança Assmann, ambas são constantemente contestadas e desafiadas o que, em certa medida, é o que mantém a memória viva. (cf. Assmann, 2010)

1.3 MEMÓRIA E ESPAÇO

No seu *De Oratore*, o filósofo romano Cícero reflecte sobre o instrumento da memória e a melhor forma de a preservar e exercitar. “(...) the order is what most brings light to our memory” (Cícero, 2000: 40) Para memorizar, diz Cícero, devemos escolher locais, depois formar imagens mentais das coisas que queremos armazenar e colocá-las nesses locais; assim, a ordem dos sítios preservará a ordem das coisas, enquanto as imagens representarão a coisa em si. (cf. Cícero, 2000). Cícero reconhece assim o papel dos *loci memoriae* como instrumentos mnemónicos.

Mas os *loci memoriae* eram apenas ferramentas mentais, desprovidas de ideologia e de sentido histórico. Séculos mais tarde Pierre Nora introduz o conceito de *lieux de mémoire*, também como instrumentos mnemónicos, mas agora carregados de ideologia e de espírito nacionalista. O conceito de *lieux de mémoire* é central na teoria de Nora sobre a formação e transmissão da memória colectiva, cabendo naquele conceitos não apenas locais ou monumentos, mas também celebrações, emblemas, discursos, arquivos, dicionários e

museus. A maioria destes *lieux de mémoire*, afirma Nora, são criações, inventadas ou transformadas para servir o Estado-Nação. (cf. Boer, 2008)

Noutra perspectiva, para Maurice Halbwachs, os “espaços mentais” do grupo desempenham um papel determinante na formação das recordações. Através dos contextos sociais, culturais, políticos em que se move um determinado grupo, as recordações dos seus membros são construídas e moldadas. Mas, acrescenta este autor, estes “espaços mentais” têm correspondência em “espaços materiais”. Nenhuma memória colectiva pode ser formada, afirma, sem referência a um local específico. As nossas imagens dos espaços sociais em que nos movemos conferem-nos a estabilidade e a segurança de descobrir o passado no presente. (cf. Connerton, 1989).

As nossas recordações têm sempre uma correspondente espacial. Lembramo-nos de um acontecimento, de uma sensação, e relacionamos essa memória com o local onde foi gerada. Por outro lado, os espaços sociais comportam fragmentos da memória colectiva do grupo dominante, recordando aos seus membros eventos históricos, acontecimentos sociais, comemorações, que afirmam e consolidam a identidade cultural do grupo.

As comunidades habitam e formam o espaço de uma forma que deixam nele a sua marca. Para Halbwachs a relação entre os indivíduos e o ambiente que os rodeia é bidireccional: se as pessoas moldam os seus locais privados, também são, em certa medida, moldadas pela estrutura do espaço. (cf. Middleton e Brown, 2011)

O espaço é construído e moldado pelo grupo, mas também influencia a forma como uma sociedade se vê e como as relações sociais são construídas. A divisão das cidades em bairros, o sistema de transportes, pode reforçar os laços sociais entre as comunidades, assim como estabelecer relações de hierarquia social. Mas este processo tem tanto ou mais influência na memória colectiva de um grupo quanto mais é assumido como natural pelos seus membros, determinado pelo espaço que os circunda. (cf. Middleton e Brown, 2011)

Esta relação entre o grupo e o ambiente é apelidado por Halbwachs como *implacement*, um processo que confere estabilidade ao grupo, criando a sensação, nos seus membros, que o tempo passa devagar e que as mudanças ocorrem lentamente. Neste sentido, o processo de *implacement* torna-se essencial, segundo Halbwachs, para a construção e afirmação da memória colectiva: “Each group cuts up space in order to compose, either definitively or in

accordance with set methods, a fixed framework within which to enclose and retrieve its remembrance.” (Halbwachs in Middleton e Brown, 2011: 41)

A importância do espaço na formação da identidade cultural é também uma das afirmações proclamadas pelos teóricos protagonistas do “Spatial Turn”. Para estes autores – como Edward Soja e, Henri Lefebvre, entre outros – o espaço é uma construção social determinante na compreensão da vida humana. O local onde as coisas acontecem, afirmam, é crucial para saber “como” e “porquê” acontecem. Para Henri Lefebvre o espaço deveria ser entendido, não apenas como um objecto concreto e material, mas também ideológico, vivo e subjectivo. (cf. Warf, 2009)

Edward Soja, por seu lado, proclamou que a sociologia deveria ter como alicerce o triângulo tempo, espaço e estrutura social, cada um dos quais determina e é determinado pelo outro. (cf. Warf, 2009)

A globalização provocou uma mudança radical na concepção clássica de espaço, ao ser responsável por criar ligações à escala mundial. As consequências deste fenómeno, como as cidades globais, o comércio internacional, a universalização da cultura e do consumo, as migrações em massa, os meios de comunicação globais, as assimetrias sociais e económicas, transformaram a ideia que temos do espaço e da proximidade. Mas isto significa que o espaço ganhou nova importância. Ao mesmo tempo que as relações acontecem à escala mundial, as identidades regionais intensificam-se. Por outro lado, a globalização actua de forma diferente em diferentes espaços – o contexto importa. O espaço molda as relações sociais e económicas que se estabelecem e é por elas transformado. (cf. Warf, 2009)

1.4 A PERFORMANCE DA MEMÓRIA

A memória executada – *performed* – está no centro da memória colectiva, declara Jay Winter (Cf. Winter, 2010). Quando os indivíduos e os grupos expressam corporalmente determinadas ideias ou acontecimentos passados, estão, não apenas, a reforçar o que os une a outros indivíduos, mas também a acrescentar, a alterar e a actualizar as memórias que possuem. Neste sentido, avança Winter, “the performance of memory is both a mnemonic

device and a way in which individual memories are relived, revived, and refashioned.” (Winter, 2010: 11)

A “performance da memória”, caracteriza o autor, é um conjunto de actos, incorporados no discurso, nos movimentos e gestos, na arte, na postura e expressão corporal... O acto performativo confere, assim, à memória que pretende reproduzir a carga emocional que impediu o seu desaparecimento. (cf. Winter, 2010: 12)

A importância dos actos performativos na formação e transmissão da memória colectiva é o tema central do trabalho de Paul Connerton (Connerton, 1989). O autor considera que o conhecimento do passado é construído e mantido, no seio da sociedade, através de performances, nomeadamente através de cerimónias comemorativas e de práticas corporais. (cf. Connerton, 1989).

Mas Connerton distingue também vários tipos de memória:

1. as memórias pessoais: recordações de um passado individual; são fontes fundamentais para o nosso auto-conhecimento e a concepção que fazemos de nós próprios.
2. as memórias cognitivas: aprendizagem ou conhecimento obtido no passado – o significado de uma palavra, de um facto, ou de uma fórmula matemática, as características de um lugar, de uma cidade... Contrariamente à classe anterior, não é necessário lembrarmo-nos do contexto em que adquirimos esta memória, para a podermos manter e utilizar. A formação deste tipo de memória requer que tenhamos aprendido, conhecido ou experienciado algo no passado. (cf. Connerton, 1989) Tanto as memórias pessoais como as memórias cognitivas pertencem à chamada “memória explícita”. (Castro Caldas, 2000: 137)
3. a capacidade de reproduzir um determinado comportamento ou acção: recordar como ler, escrever, andar de bicicleta, nadar, é uma forma de sermos capazes de executar essas acções quando assim o necessitamos. Assim como as memórias descritas anteriormente, estão relacionadas com acontecimentos passados. No entanto, nesta classe de memórias não nos lembramos, normalmente, do momento ou do contexto em que adquirimos estes conhecimentos (e, por isso, se chamam “memórias implícitas”; cf. Castro Caldas, 2000: 137). Para demonstrar que nos lembramos deste tipo de experiência, teremos que a

executar. E quanto melhor nos lembramos de como fazê-lo, menos provável será recordarmos o momento em que o aprendemos; só recorreremos às nossas recordações do contexto de aprendizagem, afirma Connerton, se tivermos dificuldades na sua “performance”. (cf. Connerton, 1989)

Connerton afirma que, ao declararem-na “memória-hábito”, os filósofos têm subestimado esta classe de memória, não a considerando como “verdadeira memória”, em que o acto de recordar seria sempre um “acto mental”. É assim que Henri Bergson distingue dois tipos de memória: hábito e recordação. Para Bergson o facto de nos lembrarmos de um determinado comportamento – como ler – é diferente de recordarmos o momento em que aprendemos a fazê-lo. O primeiro seria, assim, apenas um acto “mecânico”, a que Bergson chamaria de “memória-hábito”, e que se distinguiria da “memória verdadeira” - a recordação de um determinado evento. (cf. Bergson in Connerton, 1989: 23)

Outro filósofo contemporâneo de Bergson, Bertrand Russell, seguiria esta distinção entre memória não cognitiva e memória cognitiva. Mas alerta que nem sempre é fácil e evidente esta categorização, na medida em que poderemos adquirir o hábito de recordar um determinado evento. Para Russell, a característica distintiva da memória seria o facto de ser uma espécie de “crença”: a “memória-conhecimento”, afirma, é a nossa crença de que as imagens de acontecimentos passados se referem, efectivamente, a acontecimentos passados. (cf. Russell in Connerton, 1989: 23)

Connerton apresenta estas teorias, entre outras, para reafirmar a necessidade de estudar a memória-hábito, mas na sua perspectiva social. Para este autor, os hábitos sociais foram sempre desvalorizados ou confundidos com regras de conduta. As ciências sociais teriam falhado em explicar porque razão os indivíduos repetem determinados comportamentos sociais que foram por eles aprendidos.

Mas Connerton argumenta ainda que há uma diferença significativa entre a memória-hábito individual e a memória-hábito social. Se os hábitos individuais não necessitam de possuir significado para outros para adquirirem validade, os hábitos sociais, para serem considerados como tal, implicam o reconhecimento dos outros membros da sociedade como uma legítima (ou ilegítima) performance. “Social habits are essentially legitimating

performances. And if habit-memory is inherently performative, then social habit-memory must be distinctively social-performative.” (Connerton, 1989: 35)

Connerton critica Halbwachs por, apesar de ter colocado a memória colectiva no centro da sua investigação, não ter considerado que o conhecimento do passado é transmitido e reforçado através de actos ritualizados. Se diferentes grupos têm diferentes memórias, de acordo com o pensamento de Halbwachs, de que forma essas memórias colectivas sobrevivem de geração em geração, pergunta Connerton? (cf. Connerton, 1989) Para responder a esta questão, afirma, teremos que voltar a nossa atenção para as cerimónias comemorativas e para as práticas corporais de uma sociedade.

Durante vários momentos da História, nomeadamente naqueles que implicaram uma ruptura política e a necessidade de afirmação de um regime e de um novo pensamento, assistimos à proliferação de cerimónias e de actos cujo objectivo seria a criação e transmissão de uma identidade cultural e colectiva. Como exemplos mais evidentes podemos referir o período do III Reich na Alemanha ou da União Soviética, mas este tipo de rituais têm presença em todas as sociedades, com maior preponderância naquelas ou naqueles momentos em que a ligação entre os indivíduos em torno de um interesse comum se afirma determinante para a sobrevivência de um grupo, de uma ideia ou de um regime.

Utilizarei aqui a definição de ritual apresentada por Connerton, da autoria de Steven Lukes: “rule-governed activity of a symbolic character which draws the attention of its participants to objects of thought and feeling which they hold to be of special significance.” (Lukes in Connerton, 1989: 44)

Connerton caracteriza o que chama de rituais como actos tendencialmente formais, estilizados, estereotipados e repetitivos. No entanto, apesar da sua formalidade, são capazes de expressar emoções e são considerados, por aqueles que os executam, como autênticos. Apesar de ocorrerem frequentemente num determinado espaço e tempo – festividades religiosas, aniversários, etc – estão relacionados com outros comportamentos externos e diferentes mentalidades, de cariz não ritual. Como actos repetitivos que são, implicam uma continuidade com o passado, especialmente no caso dos rituais que pretendem comemorar uma determinada data histórica, um acontecimento passado ou um mito. Nestes casos, os rituais, realça Connerton, não apenas implicam uma continuidade

com o passado, mas reclamam expressamente essa continuidade, reconstituindo uma narrativa de eventos ocorridos no passado, através da representação de uma série de actos formais. (cf. Connerton, 1989: 45) Em todas as religiões assistimos a eventos deste género, que assumem declaradamente a repetição ou reconstituição de um evento passado, de um mito. É incontornável o papel destas cerimónias na formação de uma memória colectiva, declara Connerton.

Uma das características distintivas dos rituais é, segundo este autor, o papel desempenhado pelo corpo nas suas representações. A performance dos rituais, afirma, é constituída por posturas, gestos e movimentos. O corpo é um elemento fundamental, na medida em que as expressões corporais são particularmente eficazes na transmissão de uma determinada mensagem. Através do corpo a performance adquire eficácia enquanto sistema mnemónico, declara. (cf. Connerton, 1989)

Nas cerimónias comemorativas uma comunidade é recordada da sua identidade através da representação de uma determinada narrativa. Mas um ritual, sublinha um autor, não é apenas uma biografia colectiva, uma história contada. Para que os rituais cumpram a sua função de transmissão de uma memória e identidade comuns, é fundamental a participação dos elementos de uma determinada comunidade. (cf. Connerton, 1989) A memória performativa, afirma Connerton, é corporal.

Preservamos histórias do passado representando-as para nós próprios através de palavras, imagens e acções. Os nossos corpos preservam o passado pela forma como somos capazes de desempenhar determinadas comportamentos, como nadar ou andar de bicicleta. As práticas corporais são, assim, determinantes na transmissão da memória. “In habitual memory”, sublinha Connerton, “the past is, as it were, sedimented in the body.” (Connerton, 1989: 72) Para confirmar esta afirmação, o autor considera fundamental a distinção entre dois tipos de práticas sociais.

O primeiro tipo é o que o autor chama de práticas incorporadas (*incorporating practices*). Estas práticas podem ser intencionais ou não, desempenhadas por um indivíduo ou por um grupo. É o caso da forma como cumprimentamos ou nos dirigimos a alguém, da nossa expressão corporal. A nossa postura corporal em determinados momentos sociais pode transmitir uma mensagem altamente significativa, mesmo que não verbalizada nem

consciente. O poder e o estatuto social são expressos frequentemente através de certas posturas relativamente a outros, de formas de agrupamento ou de relações de distância e proximidade. Em todas as culturas, afirma Connerton, grande parte das coreografias de autoridade é expressa através do corpo. (cf. Connerton, 1989)

O segundo tipo de práticas sociais é o que chama de práticas inscritas (*inscribing practices*), descrevendo-as como o armazenamento e arquivo de informação, que a mantém viva para além do corpo humano. Connerton dá o exemplo do alfabeto como a transferência de um sistema baseado na oralidade, na inconstância e na temporalidade, para um sistema fixo, duradouro e reproduzível. O impacto da escrita na memória social, afirma Connerton, é evidente. Quando as memórias de uma cultura são transmitidas principalmente através da reprodução de documentos escritos, em detrimento das histórias na primeira pessoa, a improvisação torna-se cada vez mais difícil e a inovação é institucionalizada. (cf. Connerton: 75)

No entanto, afirma o autor, nem sempre é possível uma distinção tão óbvia entre estes dois tipos de práticas sociais, na medida em que há muitas práticas inscritas que possuem um elemento de incorporação, como a acção de escrever, por exemplo.

A prática da escrita tem, inclusive, um papel determinante na formação da memória. Já Platão alertava para a utilidade da escrita enquanto auxiliar da memória; no entanto, precisamente por essa razão, afirmava o filósofo grego, o acto de escrever incentiva a amnésia pois afasta a Humanidade de uma relação corporal profunda com a experiência passada. (cf. Smith, 2002) Smith utiliza esta afirmação de Platão para demonstrar que a memória só existe num processo permanente de performance e resposta. O papel da expressão corporal na construção e afirmação da memória individual e colectiva é fundamental e, inclusive, é determinante ao próprio acto de recordação – recordar é um acto performativo. (cf. Winter, 2010)

Peter Burke distingue diferentes tipos de performances da memória: de um lado as peças históricas, de Shakespeare, Strindberg, as óperas de Verdi, performances cuidadosamente organizadas, escritas e representadas; no outro extremo, Burke coloca as tentativas debilmente organizadas de reconstituição de eventos passados para seguir determinados modelos antigos: Burke dá alguns exemplos, nomeadamente na tentativa, por parte de

alguns participantes, de reprodução de características da Revolução Francesa na Revolução Russa e da Revolução Inglesa de 1640 na Revolução Francesa. (cf. Burke, 2010)

Entre estes dois extremos, considera Burke, estão as comemorações – as procissões, as paradas, os rituais, que marcam o aniversário de um determinado acontecimento histórico e evocam a sua memória. As performances deste tipo, admite o autor, têm um papel central na construção do que antes se chamava “memória popular” (*folk memory*) e é agora descrita como memória cultural e social. (cf. Burke, 2010: 106). À semelhança de Aleida Assmann, Burke distingue entre estes dois tipos de memória, descrevendo a memória cultural como um repertório de símbolos, imagens e estereótipos a que membros de uma determinada comunidade recorrem quando necessário, construindo assim uma memória artificial (Burke chama-lhe protética), que apesar de não ser originária, se torna, como uma prótese, parte intrínseca do corpo. (cf. Burke, 2010: 106)

Quanto à memória social, o autor segue o pensamento de Maurice Halbwachs, descrevendo esta classe de memória como um conjunto de “pistas” dadas aos indivíduos pelas suas “comunidades de memória” (a família, a nação, a crença), sugerindo-lhes o que lembrar e como o fazer. (cf. Burke, 2010: 106)

Para funcionar, afirma Burke, a memória social implica a participação dos indivíduos nas performances colectivas. As comemorações, afirma, são *actos colaborativos de recordação*. Estes actos podem ser vistos como declarações, que usam a linguagem do passado para dizer algo sobre o presente. Podem também ser vistos como declarações performativas, na medida em que fazem algo acontecer. São rituais que “canonizam” determinados eventos, conferindo-lhes a qualidade sagrada de históricos. Reconstroem a história, juntando fragmentos do passado e criando assim novas narrativas. (cf. Burke, 2010: 106)

Nesta linha de pensamento, é oportuno referir a teoria de Eric Hobsbawm sobre o que ele chamou de “tradições inventadas”. Na sua célebre obra, Hobsbawm demonstra que a maioria daquilo que consideramos como tradições antigas é, na verdade, algo muito recente ou, mesmo, uma invenção. Hobsbawm utiliza o termo “tradições inventadas” para caracterizar, tanto as tradições efectivamente construídas e institucionalizadas de forma

artificial, como aquelas que surgem de uma forma subtil durante um determinado período e rapidamente se estabelecem. (cf. Hobsbawm, 2011)

‘Invented traditions’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past... (Hobsbawm, 2011: 271)

A peculiaridade das tradições inventadas, segundo o autor, é o facto da continuidade com o passado histórico ser praticamente fictícia. São novas situações que pretendem reproduzir ou substituir práticas antigas, ou que constroem o seu próprio passado através de uma repetição quase obrigatória. De alguma forma, seriam o reflexo do conflito entre a mudança permanente do mundo moderno e a necessidade de manter alguns valores, ideias ou comportamentos, como invariáveis e constantes. Apesar de acontecer em todos os momentos históricos, afirma Hobsbawm, a invenção de tradições é sintomática de períodos de ruptura ou de mudança da sociedade, altura em que as velhas tradições já não cumprem as expectativas ou as necessidades do momento. Mas uma das características interessantes destas novas e artificiais tradições é o facto de recorrerem frequentemente a símbolos, rituais ou referências de antigas tradições para adquirirem a sua força... (cf. Hobsbawm, 2011)

1.5 MEMÓRIA VS HISTÓRIA

Halbwachs, por seu lado, refere-se à tradição como memória deformada, mais organizada e, aparentemente, mais objectiva. (cf. Ben-Amos e Weissberg) Preocupa-se ainda com a distinção entre memória e História, na medida em que esta, argumenta, aparece quando a memória colectiva desaparece. A memória, diz, procura reconhecer o que existe de comum, de semelhante; a História, pelo seu lado, destaca a diferença e busca a descontinuidade.

Esta distinção é relevante, na medida em que, nos estudos da memória, por vezes as fronteiras entre o que se apelida de memória colectiva e aquilo que se considera História são muito ténues. A memória colectiva, já vimos, procura a legitimidade histórica, enquanto a História, por vezes reflecte ou adapta momentos da memória comum.

Pierre Nora avança com uma outra perspectiva sobre esta distinção. Para Nora, as comunidades de memória desapareceram. Não existiriam narrativas capazes de unir um Estado-Nação. Já não temos uma memória viva, afirma; apenas lidamos com os seus resíduos. (cf. Ben-Amos e Weissberg) Para Nora, a memória actual cristalizou nos chamados *lugares de memória* ('lieux de mémoire').

Para este historiador francês, a memória não é algo para ser recordado voluntariamente, mas algo intrínseco às sociedades. Com o aparecimento da mediação, da distância, já não estamos a falar de memória, mas de História. Apenas nas sociedades arcaicas, afirma, onde existia uma proximidade com a vida quotidiana, e onde a ligação entre História e memória ainda existia, poderíamos falar de “memória inviolável”. Assim, a memória, nas sociedades vivas, é algo que pertence ao presente, e não ao passado, é um fenómeno permanentemente actual. A História, por seu lado, representa e reflecte o passado. (cf. Ben-Amos e Weissberg)

Jay Winter também compara estes dois conceitos. Para este autor a História é memória vista através de documentos – escritos, visuais, orais. A Memória é História vista através da emoção. A História é uma disciplina, cujas regras e limites podem ser ensinados; a Memória, pelo seu lado, é uma faculdade, com a qual vivemos e, por vezes, somos apoiados ou esmagados por ela. (cf. Winter, 2010: 12)

Mas História e Memória não vivem isoladamente, alerta. Os historiadores utilizam as suas próprias memórias nas escolhas e nos juízos que fazem durante a investigação. Algumas histórias que recordamos são inspiradas e moldadas por instrumentos históricos, como museus, filmes, livros, etc. Winter considera que a “viragem performativa” (the *performative turn*) demonstrou as interações existentes entre Memória e História, na medida em que utiliza as duas na sua construção. Documentários, relatos de guerra, peças de teatro históricas, são impregnados de elementos retirados da História e da Memória. A performance transmite poder, força e ilusão de autenticidade às descrições históricas. Winter introduz o termo de “recordação histórica”, para denominar os actos performativos que utilizam memória e história, rituais familiares e litúrgicos, para construírem um passado partilhado, que permite a um grupo de pessoas saberem quem são e de onde vieram. (cf. Winter, 2010: 15)

1.6 MEMÓRIA E IDENTIDADE

Como já demonstrado, a “memória colectiva”, assim como a memória individual, é construída, deformada e manipulada, conforme os objectivos do momento de indivíduos ou grupos dominantes. A ênfase dada actualmente à memória reflecte a pretensão de encarar o passado como parte indispensável do presente, tornando-o indispensável na construção das biografias individuais e da consciência histórica. (cf. Assmann, 2010)

No entanto, afirma Aleida Assmann, o discurso da memória tem que desenvolver a sua própria vigilância crítica, na medida em que é utilizado, muitas vezes, como linha separadora entre indivíduos, grupos e ideias. O recurso ao passado potencia, frequentemente, ressentimento, fundamentalismo, exclusão e violência. Mas também é capaz de criar afinidades, sentimento de pertença, partilha e segurança num mundo onde as identidades são cada vez mais fluidas.

A identidade nacional, sugere Zygmunt Bauman, não é algo natural, mas sim uma ficção. A ideia de identidade nasceu da crise de pertença e da necessidade de justificar e fortalecer os Estados-Nação. Para conseguir a subordinação dos seus súbditos, argumenta Bauman, o Estado apresentou-se como o destino da nação e a garantia da sua sobrevivência. (cf. Bauman, 2007). “Por otro lado, una nación sin Estado se vería abocada a sentirse insegura de su pasado, indecisa ante su presente, ante un futuro incierto, y, por tanto, condenada a una existencia precaria.” (Bauman, 2007: 51) Para que se possa falar de uma comunidade nacional, é necessário que exista uma selecção das tradições locais, dos dialectos, das normas e costumes, e esta função foi assumida pelo Estado. “Si el Estado fue la culminación del destino de la nación”, declara Bauman, “también fue una condición necesaria para que hubiera una nación que reivindicara (...) un destino compartido.” (Bauman, 2007: 51) A identidade nacional, afirma o autor, é algo destinado a ser permanentemente defendido e vigiado, na medida em que é criado artificialmente e suportado pela força. A razão de ser da soberania estatal foi manter a linha divisória entre “nós” e “eles”, na medida em que só através da prática da exclusão e da afirmação foi sendo possível reforçar o poder de atracção do sentimento de pertença a uma determinada comunidade. (cf. Bauman, 2007)

Contrariamente a outras identidades, alerta o autor, a identidade nacional exige lealdade absoluta e o poder exclusivo para traçar o limite entre “nós” e os “outros”. Apenas tolerará a existência de identidades que não possam ameaçar a sua soberania. A existência de regras exigentes de acesso à “nacionalidade” é também o reflexo da precariedade e fraqueza do conceito de identidade nacional, segundo Bauman.

(...) la ‘naturalidad’ de suponer que la ‘pertenencia por nacimiento’ significaba, automática e inequívocamente, pertenecer a la nación, era una convención meticulosamente construida; la apariencia de “naturalidad” podía ser cualquier cosa menos ‘natural’. (Bauman, 2007: 54)

Bauman argumenta que os “problemas de identidade” vividos actualmente têm como origem o enfraquecimento do poder do Estado na conservação da coesão nacional e na transmissão da ideia de uma identidade una:

Una vez que la identidad pierde los *anclajes* sociales que hacen que parezca ‘natural’, predeterminada e innegociable, la ‘identificación’ se hace cada vez más importante para los individuos que buscan desesperadamente un ‘nosotros’ al que pueden tener acceso. (Bauman, 2007: 57)

Num mundo em constante mudança e onde a perenidade das escolhas não é valorizada, a permanente fluidez das identidades é uma característica incontornável. Bauman descreve as identidades como “fluidas”, porque, diz, os líquidos não conservam a sua forma por muito tempo – vão mudando consoante o recipiente em que se encontram. (cf. Bauman, 2007) Vestimos e despimos sucessivamente novas “peles” conforme o contexto em que nos encontramos e o impacto que queremos criar nos outros. Buscamos a identificação e, quando a alcançamos, rapidamente a abandonamos e partimos numa nova procura. “En nuestros modernos mundos líquidos”, considera Bauman, “estar identificado inflexiblemente y sin vuelta atrás, tiene cada vez peor prensa”. (Bauman, 2007: 68)

Mas a identificação, alerta este autor, é também um poderoso factor de estratificação, uma forma de dividir e diferenciar. No cimo da hierarquia estão aqueles que têm a possibilidade de escolher as suas identidades, que mudam de identidade de forma livre e consoante as suas conveniências. Para estes, a preocupação pela coesão, pela observância de regras e costumes, é mal vista e censurada. No extremo oposto, estão todos os que vivem com identidades, frequentemente estereotipadas e humilhantes, que lhes foram impostas, que não puderam escolher e das quais não conseguem fugir. A maioria de nós, afirma Bauman,

está suspensa entre estes dois extremos, sem saber por quanto tempo durará a nossa liberdade de escolha. (cf. Bauman, 2007)

As guerras de reconhecimento, individuais ou colectivas, travam-se em duas frentes, explica: por um lado, promove-se a identidade eleita em detrimento das velhas identidades escolhidas ou impostas no passado. Por outro lado, combate-se as pressões dos estereótipos e rótulos presentes nas identidades que outros nos querem impor.

Mas Bauman discorda das opiniões que afirmam estarmos perante o ressurgimento dos nacionalismos. O filósofo considera existirem duas razões para estas reivindicações de autonomia: a protecção perante a ameaça da globalização, que o Estado-Nação já não tem capacidade para assegurar; e a reposição do pacto tradicional entre nação e Estado, cuja fragilidade dos Estados actuais já não permite proporcionar. As duas razões, sublinha Bauman, estão, assim, relacionadas com a erosão da soberania estatal. (cf. Bauman, 2007: 121)

Os movimentos que afirmamos nacionalistas, esclarece, pretendem, sobretudo, restaurar a confiança no papel do Estado como garante de um bem-estar comum e da segurança colectiva. (cf. Bauman, 2007) Os ódios identitários são lentamente construídos e fomentados, as comunidades “originárias” aparecem como o porto seguro a que nos podemos recolher face à pretensa ameaça da nossa segurança. Se o Estado já não pode proteger o seu território e os seus residentes das ameaças vindas de todo o mundo, procura-se quem o faça. Isso não quer dizer, afirma Bauman, que se esteja perante o renascimento de nacionalismos, mas sim que estamos perante uma procura de soluções locais para problemas gerados globalmente. (cf. Bauman, 2007)

As “forças da globalização”, explica Bauman, são avassaladoras; arrasam paisagens urbanas e rurais, transformam as aldeias, os campos, as cidades, eliminando elementos identificadores das identidades sociais. As relações são quebradas, os modos de vida transformados, e os que resistem ou que se encontram no seu caminho, são liminarmente excluídos, rejeitados, atropelados. De um momento, para o outro, avisa Bauman, podemos ver-nos sem o tecto seguro das identidades que considerávamos inquestionáveis. Esta permanente insegurança estimula a constante busca de um porto de abrigo e a contestação do poder homogeneizador e indiferente das forças globais.

Perante o divórcio entre Estado e Nação e o abandono, por parte do primeiro, dos seus objectivos agregadores, assumindo a sua neutralidade perante as opções culturais e indiferente ou incapaz perante o avanço da multiculturalidade, não é de estranhar, diz o autor, o ressurgimento das chamadas concepções culturais da identidade. (cf. Bauman, 2007: 132)

Bauman alerta ainda que a “espada da identidade” tem dois gumes. Se, por um lado, podemos estar perante a luta de um colectivo pequeno, mais fraco, perante um grupo maior, que pretende absorvê-lo ou eliminá-lo; por outro lado, temos um grupo que declara aceitar as diferenças, se estas forem inevitáveis, mas de uma forma moderada e desde que não exclua a lealdade perante o colectivo maior. Se o primeiro reivindica a defesa de hábitos, costumes, línguas e tradições locais, contra a homogeneidade e uniformidade, o segundo afirma defender uma cultura nacional perante o provincianismo e os particularismos locais. (cf. Bauman, 2007). A identidade pressupõe sempre contestação, conflito, disputa. “El hogar natural de la identidad es un campo de batalla.” (Bauman, 2007: 163) Mas as batalhas de identidade, afirma, só cumprem o seu papel de identificação dividindo, mais que unindo.

Bauman defende, no entanto, que não poderemos ignorar o problema da identidade e, apesar de ser uma tarefa que considera perdida à partida, não devemos desistir de nos identificarmos a nós próprios e de procurar o que partilhamos com os outros. E recorda as palavras de Stuart Hall para reforçar esta posição:

Como la diversidad cultural es, cada vez más, el destino del mundo moderno, y el absolutismo étnico un rasgo regresivo de la última modernidad, ahora el peligro mayor proviene de las formas de identidad cultural y nacional – nuevas y viejas – que intentan afianzar esa su identidad adoptando modalidades cerradas de cultura y de comunidad y negándose a comprometerse... con los peliagudos problemas que provoca intentar vivir en la diferencia. (Hall, Stuart in Bauman, 2007: 207)

Transformar, recuperar e reinventar as identidades culturais, parece ser um dos desafios da actualidade. Como as memórias, as identidades carecem de ser alteradas e de se adaptarem às necessidades e expectativas do presente e do futuro para sobreviverem.

2. A PERFORMANCE – O PODER REPRESENTATIVO DO CORPO E DO MOVIMENTO

2.1 NOÇÃO E CARACTERÍSTICAS

O termo performance sugere, de forma inequívoca, aquilo que define a natureza de actividades que, por terem como suporte de concretização o corpo e o seu movimento, não se fixam num objecto, num suporte perene. (...) Uma performance é, pois, (...), algo em curso, que se vai processando, e não apenas algo que se efectua. (Fazenda, 2007: 11)

O reconhecimento da performance como central à acção humana e presente em todos os momentos e locais onde esta acontece, pode ser definido como “*the performative turn*”: uma mudança de paradigma nas ciências sociais que colocou a performance como transversal a todos os campos do estudo do Homem. No terreno da criação artística, o processo criativo tende a ser realizado como performance e os artistas, em vez de produzirem obras de arte, passam a produzir eventos, que implicam o envolvimento não apenas do criador / intérprete / artista, mas também do observador / ouvinte / espectador. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Até aos finais dos anos 80, os Estudos Culturais eram dominados pela importância do “texto”. Os fenómenos culturais eram encarados como redes de sinais a aguardar descodificação, tarefa principal dos Estudos Culturais. Nos anos 90 ocorreu uma mudança nesta concepção, salientando os traços performativos da cultura e concebendo os fenómenos culturais como “performance”. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Judith Butler argumenta, num ensaio de 1988, que a identidade de género (assim como outras formas de identidade) não é baseada em categorias pré-existentes, mas sim criada pela contínua repetição de actos corporais.

Nesta perspectiva, os actos performativos não possuem um significado fixo e pré-existente. As acções executadas pelo corpo não expressam uma identidade pré-determinada, mas criam significado através da repetição de certos gestos e movimentos, que conferem assim ao corpo uma identidade cultural, étnica, sexual... Butler considera, assim, que os actos performativos desempenham um papel fundamental para a constituição da identidade individual e social. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Para António Pinto Ribeiro, esta mudança de paradigma significou, sobretudo, o reconhecimento do “lugar que o corpo, as suas funções e a sua somatização têm na comunicação.” (Ribeiro, 1994: 10) O corpo poderia ser “suporte e produtor de sinais. Eram as Artes do Corpo – a dança, o canto, a performance física, o teatro-físico que nasciam.” (Ribeiro, 1994: 10) Para este autor, as fronteiras entre os géneros artísticos diluíram-se a partir do momento em que o corpo passou a ocupar o lugar central como ferramenta de comunicação. (cf. Ribeiro, 1994)

A historiadora Maria José Fazenda destaca a dança como arte performativa, considerando que esta se distingue das outras artes performativas como o teatro ou a música, pela utilização do corpo e do seu movimento “no tempo e no espaço como modo privilegiado de relação com o mundo, modo de conhecimento e expressão.” (Fazenda, 2007: 11)

Fazenda salienta a dificuldade de encontrar uma noção consensual de “dança”, na medida em que, no mundo da arte contemporânea, há diferentes entendimentos e caracterizações do que se poderia definir por um espectáculo de dança. As fronteiras artísticas estão cada vez mais indefinidas e a maioria dos coreógrafos utiliza nas suas obras linguagens e influências de outras áreas, como o teatro, a música, o vídeo, a ilustração.

Na sua reflexão, Fazenda utiliza o conceito de “dança teatral” para definir o seu objecto de estudo. A definição proposta pela autora poderia ser utilizada, de uma forma geral, para caracterizar a performance. Para Fazenda, um espectáculo de dança deverá reunir as seguintes características:

1) é uma performance para ser vista por um grupo de espectadores; 2) a participação dos *performers* obedece a regras de selecção definidas por objectivos artísticos e convenções estéticas e estilísticas; 3) acontece num espaço separado dos outros eventos do mundo; 4) é uma forma de expressão reflexiva; 5) e resulta de um acto deliberado, ou seja, voluntário, e não de um acto ‘espontâneo’. (Fazenda, 2007: 12)

Esta definição de Maria José Fazenda é especialmente relevante no contexto deste trabalho, na medida em que, não só nos permite identificar o objecto de estudo, como também servirá para comprovar que, exactamente pelas características que possui, a performance poderá ter um papel determinante na representação da memória (individual e colectiva).

O papel do *performer* num espectáculo de dança ou numa performance é marcadamente diferente do bailarino ou actor “tradicional”. O rigor físico, a perfeição técnica, a formação especializada, são secundarizados em detrimento de um perfil mais criativo, singular e original. O *performer* (ou intérprete) não é um mero executante, mas antes participa no processo criativo ao lado do coreógrafo. É escolhido pelo que pode trazer de único e subjectivo à performance, observando-se uma preferência pelas características singulares e heterogéneas dos corpos. O corpo treinado e uniforme do bailarino clássico é substituído, frequentemente, pela fisicalidade “natural” de *performers* sem treino formal. (cf. Fazenda, 2007)

Dando o exemplo dos coreógrafos Vera Mantero e Jérôme Bel, a autora refere que, no trabalhos destes dois criadores,

a exclusão dos termos ‘dança’ e ‘bailarino’ corresponde também a uma rejeição do movimento extra-quotidiano, excessivo, construtor de personagens heróicas e ilusões ou simulador de metamorfoses. Pelo contrário, a sua preocupação enquanto criadores é aproximarem as suas representações das experiências e comportamentos das pessoas comuns e os corpos dos seus intérpretes dos corpos dos espectadores. (Fazenda, 2007: 24)

O corpo do *performer* comunica com o espectador, transmite uma ideia, uma mensagem, intencional ou não, a quem assiste à performance. “[...] o corpo, para além da sua presença física, está sujeito às várias ideias que sobre esse corpo se possam ter, e sobre as várias utilizações que do mesmo se possam fazer. [...] o corpo passa a ter o mesmo peso que as ideias.” (Ribeiro, 1994: 14)

São estas duas características essenciais da performance – a expressão reflexiva dos gestos e movimentos e a co-presença de intérpretes e espectadores – que considero relevantes do ponto de vista da representação e transmissão de uma identidade cultural.

2. 2 PERFORMANCE E MEMÓRIA

Voltando ao ensaio de Judith Butler que desempenhou um papel crucial na teoria da performance, a autora afirma que a repetição estilizada de actos performativos personifica certas possibilidades culturais e históricas e que os actos performativos, por sua vez, são

responsáveis pelo corpo cultural e historicamente marcado, assim como pela sua identidade. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 27)

No entanto, salienta Butler que os indivíduos não podem escolher livremente quais as possibilidades culturais e históricas que personificam, ou que identidade assumir. Mas, por outro lado, nem tudo é determinado pela sociedade. Apesar do controlo e punição que podem ser exercidos pela sociedade relativamente a comportamentos desviantes, os indivíduos poderão optar por continuar a exercê-los, e os actos performativos oferecem essa possibilidade. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Butler compara este processo de personificação à performance teatral: em ambos os casos, afirma, os actos performativos que representam o género não são actos individuais, mas constituem antes representações de uma acção social e colectiva, que se iniciam sempre antes de “aparecerem em palco”. Para Butler a repetição de um acto significaria uma reencenação baseada num conjunto de significados socialmente instituídos. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Nesta linha de pensamento, Colin Counsell declara que a maioria dos nossos comportamentos é socialmente construída: regras de etiqueta e conduta, códigos de vestuário, convenções sexuais, de género e de poder, são a concretização de esquemas herdados. Constituem personificações da memória colectiva. (cf. Counsell, 2009: 1)

Counsell salienta que, com o desenvolvimento dos Estudos da Performance, os actos culturais são considerados como portadores de significados socialmente construídos. Esta disciplina centra a sua atenção no corpo como o principal meio de transmissão de memória e na performance como o processo no qual a existência colectiva é formada e transformada. (cf. Counsell, 2009)

A performance é, assim, essencialmente, um meio construtivo, no qual as distinções ortodoxas entre o real e o teatral, o funcional e o conceptual, não podem ser mantidas. O corpo e as acções que este executa são moldadas por, e representam, determinadas memórias culturais. Counsell realça que, se por um lado, o corpo é um meio de reprodução dessas memórias através do tempo, por outro lado, devido à sua posição “não oficial”, poderá ser o palco onde as mesmas memórias poderão ser adaptadas e contestadas. (cf. Counsell, 2009: 8)

No mesmo estudo Ric Knowles analisa o modo como as comunidades na diáspora se constituem e interagem através da encenação performativa da memória intercultural:

All memory bridges difference. It takes place in the present, but recalls, incorporates, or appropriates the past. All cultural memory is performative. It involves the transmission of culture through bodily practices such as ritual, repetition and habit. (Knowles, 2009: 16)

Utilizando o exemplo do Canadá, Knowles afirma que as políticas multiculturalistas praticadas por este país pressupõem a memória como um conceito essencialista, estático e nostálgico. As comunidades de memória perfilam-se como enclaves étnicos, separados e deslocalizados das suas origens. Como forma de combater esta tendência, surgem práticas performativas que pretendem forçar a interacção e circulação entre estas identidades.

Knowles utiliza na sua abordagem o conceito proposto por Joseph Roach de “*performance genealogies*”: “the idea of expressive movements as mnemonic reserves, including patterned movements retained implicitly in images or words... and imaginary movements dreamed in minds not prior to language but constitutive of it.” (Roach in Knowles, 2009: 17) Mais uma vez, o corpo aparece como *armazém* de imagens, ideias e movimentos que fazem parte do imaginário individual e colectivo.

A transmissão destas memórias através do corpo e da performance é algo que Knowles advoga ao longo do artigo, baseando-se, nomeadamente, nas teorias de Marianne Hirsch e Alison Landsberg: a arte produz empatia no público, que não se limita a observar meras representações, mas envolve-se de forma física e emocional, assimilando assim as memórias personificadas em palco. A empatia possui vários níveis de envolvimento, desde a catarse do choro fácil à apropriação das experiências alheias, mas, afirma Knowles, por vezes pode mesmo provocar uma transferência genuína de memória personificada através da diferença. (cf. Knowles, 2009: 18)

Na diáspora, destaca Knowles, esta transferência atravessa gerações e geografias, e implica, inclusivamente, uma transformação intercultural das práticas performativas. Knowles descreve alguns exemplos, em Toronto, de companhias e artistas que, através das suas performances, pretendem representar e afirmar as culturas de origem das comunidades imigrantes. Mas o que interessa ao autor são os casos em que a performance “constrói memória”, utilizando para isso as formas performativas de culturas minoritárias. Nos

objectos de estudo descritos, Knowles observa que existe uma tentativa, por parte dos artistas, de remendar uma identidade cultural fragmentada, aproximando-a de uma memória cultural comum e, por outro lado, construir novas formas de comunidade através de uma nova memória, que reconstitui as especificidades da cultura “original” através de práticas performativas de uma memória intercultural. (cf. Knowles, 2009: 19)

Será oportuno referir apenas um dos exemplos de Knowles, para demonstrar a teoria apresentada: o espectáculo *Fish Eyes*, da artista canadiana Anita Majumdar, de origem sul-asiática. A performance é autobiográfica na forma, mas não no conteúdo, alerta Knowles. O espectáculo desenrola-se tendo como base a dança clássica indiana, mas Majumdar cruza e mistura estilos de várias danças tradicionais e, inclusive, inclui elementos de dança contemporânea e “brinca” com os movimentos clássicos, incutindo-lhes outros significados. “As such it helps to constitute a performative reinvention of embodied, intercultural memory, and along with it community identities and individual subjectivities that have not previously existed.” (Knowles, 2009: 22)

Dirigido inicialmente para um público indiferenciado, e não para a comunidade sul-asiática, o espectáculo chegou a esta comunidade, exactamente por não ter características “folclóricas” e não ter sido apresentado nos centros “multiculturais”, que na verdade têm como pressuposto a *guetização* das comunidades imigrantes. O espectáculo foi sempre apresentado em teatros convencionais, por recusa da artista em apresentá-lo nos “guetos” sul-asiáticos. A performance alcançou, assim, sucesso dentro e fora da sua comunidade, porque tornou-se um “lugar” de construção de memória, onde o público sul-asiático se juntava e comparava tradições, ultrapassava classes e castas e negociava novas e híbridas identidades na diáspora. (cf. Knowles, 2009: 23)

Também Erika Fischer-Lichte refere que os fenómenos teatrais criam condições favoráveis para que os espectadores vivam experiências emocionais e de associação de memórias. As conexões realizadas pelos espectadores perante aquilo que testemunham em palco, são normalmente espontâneas e não intencionais, afirma a autora. Como as memórias, as associações provocadas nos espectadores pelos *performers* surgem inesperadamente e referem-se a experiências passadas, a situações e sensações vividas. O significado associado aos actos performativos não tem como base, necessariamente, umnexo causal ou não é criado intencionalmente. (cf. Fischer-Lichte, 2008) Mesmo que um gesto, um

movimento, uma frase ou uma situação possuam, por parte do artista / criador / *performer* um significado prévio, isso não exclui que muitos outros significados possam resultar daí, não previstos ou mesmo não desejados. Conforme a memória pessoal e cultural de cada espectador, a interpretação de um determinado acto performativo irá variar. As associações livres que fazemos entre o passado e o presente, entre a informação que recebemos e aquela que já conhecemos, permitem retirar diferentes significados do mesmo gesto ou da mesma representação artística.

No entanto, num contexto onde o público partilha a mesma memória cultural, é possível aos *performers* preverem a obtenção de um significado comum perante determinado acto performativo. As próprias regras inerentes à representação permitem aos artistas a previsão dos efeitos a gerar nos espectadores. A partilha de um passado cultural cria assim as condições necessárias para uma interpretação semelhante de uma determinada performance. Mas, mais uma vez, existe uma margem imprevisível de reacções despoletadas por memórias biográficas ou associações de significados que não poderão ser controladas. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Em termos históricos, o papel do teatro na construção e transformação da memória colectiva foi, em determinados períodos, determinante. George Lipsitz analisa o teatro popular do século XIX na América e constata que este teve uma importância significativa no agravamento da crise de memória provocada pela industrialização e construção massiva. Lipsitz observa que, nessa época, o encerramento sucessivo de quintas, as migrações, o mercado livre, o surgimento dos meios de comunicação de massa, provocaram uma alteração nas formas tradicionais de memória e a procura de novos modelos. (cf. Lipsitz, 2011: 352)

Os novos teatros comerciais que surgiram então eram especificamente destinados ao lazer dos trabalhadores. Eram novos espaços sociais, e os espectáculos eram produtos de entretenimento e não criações comunitárias ou rituais tradicionais. Provocaram assim um corte com o passado colonial e uniram uma nova classe de trabalhadores, culturalmente distinta, num corpo uniforme e com uma linguagem e códigos comuns - o público. (cf. Lipsitz, 2011: 353)

Num mundo marcado pela determinação social – a identidade social era definida à nascença, por condição de classe – a facilidade de representação de diferentes personagens do teatro sugeria que as identidades eram passíveis de serem alteradas, que ninguém estava limitado pela classe de origem. (cf. Lipsitz, 2011: 353)

Lipsitz considera que, se por um lado o teatro popular continha em si os princípios da igualdade e do pensamento utópico, ao desafiar as identidades pré-estabelecidas, por outro lado impedia o auto-conhecimento e incentivava o desejo consumista da sociedade capitalista que surgia. No palco como fora dele, a autenticidade perdia a sua importância perante a necessidade de representação de vários papéis. (cf. Lipsitz, 2011: 354)

O autor avança que, juntamente com o jornal diário e o telégrafo, o teatro promoveu uma nova memória cultural, ajudando a moldar uma população diversa numa massa uniforme de trabalhadores e consumidores. O preço a pagar, afirma Lipsitz, foi a desconexão relativamente ao passado e as consequências morais daí decorrentes. (cf. Lipsitz, 2011: 354) Mas o fosso entre a experiência vivida e as falsas promessas da cultura popular, declara, criou a possibilidade de uma “contra-memória”, constituída por música étnica, regional, de classe, por teatro, arte, religião, discurso. Se a cultura popular contribuiu para moldar a massa ao serviço do capital, anuncia o autor, também teve o seu papel na reinvenção do passado e no estímulo à prossecução de desejos e expectativas. (cf. Lipsitz, 2011: 357)

Lipsitz cita Stuart Hall para reforçar a sua ideia:

Capital had a stake in the cultural of the popular classes because the constitution of a whole new social order around capital required a more or less continuous, if intermittent, process of re-education. And one of the principal sites of resistance to the forms through which this ‘reformation’ of the people was pursued lay in popular tradition. That is why popular culture is linked, for so long, to questions of tradition, of traditional forms of life – and why its ‘traditionalism’ has been so often misinterpreted as a product of a merely conservative impulse, backward looking and anachronistic. (Hall in Lipsitz, 2011: 357)

Ao longo da História, observamos exemplos em que a cultura popular é “apropriada” por regimes conservadores, que a pretendem perpetuar e “cristalizar”, como alicerce de um sistema de valores tradicionais. Mas também existiram variadas situações em que fenómenos originários da cultura popular serviram de instrumentos de resistência e revolta contra uma sociedade opressora e conservadora. Interessante é o exemplo do fado que,

inicialmente ligado a uma classe trabalhadora, e visto pelo regime como um fenómeno subversivo e perigoso, foi posteriormente apropriado pelo Estado Novo como uma “bandeira” dos valores nacionalistas. Mas, recuperado pela intelectualidade artística, nomeadamente por músicos contrários ao regime, como José Afonso, foi associado, na sua variante de Coimbra, à música de intervenção e resistência.

2.3 O PAPEL DO ESPECTADOR

Voltando à definição de dança teatral proposta por Maria José Fazenda, a primeira característica apontada pela autora é ser “uma performance para ser vista por um grupo de espectadores”. Efectivamente, a componente “público” é imprescindível à existência de qualquer performance artística. Sem espectadores um espectáculo perde o sentido, na medida em que não existe o receptor da “mensagem” representada.

Max Herrmann, um dos pioneiros da teoria da performance, no início do século XX, baseou a sua investigação na relação entre actores e espectadores:

[The] original meaning of theatre refers to its conception as social play – played by all for all. A game in which everyone is a player – actors and spectators alike... The spectators are involved as co-players. In this sense the audience is the creator of the theatre. So many different participants constitute the theatrical event that its social nature cannot be lost. Theatre always produces a social community. (Herrmann in Fischer-Lichte, 2008: 32)

Neste sentido, a co-presença física de actores e espectadores num determinado espaço e durante um certo período de tempo, é um factor essencial para que uma performance aconteça. A declaração de Herrmann redefine a relação entre actores e espectadores, ao descrevê-la como um jogo onde todos participam. Os espectadores deixam de ser encarados como observadores passivos e meros receptores das mensagens transmitidas pelos performers. Para Herrmann, através da sua presença física, interpretação e reacção, os espectadores tornam-se co-actores da performance, ao participarem no “jogo” e, assim, criarem também aquilo a que estão a assistir. As regras de uma performance, acrescenta Herrmann, são como as regras de um jogo – negociadas permanentemente pelos participantes, que podem escolher aceitá-las ou infringi-las. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 32)

Esta concepção de Herrmann é contemporânea das performances de encenadores como Max Reinhardt, que desafiaram a relação pré-concebida entre actores e espectadores, forçando a interacção, a participação e a reacção do público nas suas peças.

A noção de performance de Herrmann relaciona-se com a mudança de uma concepção do teatro como obra de arte para a do teatro como evento.

Para Herrmann, o texto, o cenário, os adereços, eram elementos secundários à concepção de performance. Para ele a presença e o movimento dos corpos dos actores em palco, eram a verdadeira essência da performance. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Mas o público reage não apenas às acções físicas dos actores, mas também perante o comportamento de outros espectadores. Herrmann explica que há espectadores que não conseguem experienciar a performance dos actores e, por isso, “infectam” os outros espectadores, diminuindo o seu entusiasmo. O que emerge da interacção entre actores e espectadores e entre espectadores é, numa performance, prioritário a qualquer possível criação de significado. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 36)

A reacção dos espectadores, numa performance, influencia os actores e o desenrolar da acção. A performance pode ganhar ou perder intensidade consoante as manifestações do público, tornando-se, de certa forma, imprevisível. Para diminuir esta imprevisibilidade foram criadas determinadas regras, nos finais do século XVIII e durante o século XIX, para disciplinar o público: a proibição de comer e beber, de entrar atrasado, de falar durante o decorrer do espectáculo; o escurecimento da plateia, por exemplo, reduziu a facilidade de interacção entre espectadores e destes com os actores. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 38)

Fischer-Lichte afirma que a mudança fundamental na estratégia de controlo do público aconteceu no século XX, com o aparecimento e crescente influência da figura do encenador. As reacções do público passaram a ser direccionadas e manipuladas através de estratégias da encenação. Nos anos 60, o acaso e a imprevisibilidade tornou-se um aspecto central da performance, sucedendo-se espectáculos em que a reacção do público era não apenas desejada, mas estimulada e provocada. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 39)

Fischer-Lichte questiona o modo como actores e espectadores se influenciam mutuamente, que condições seriam necessárias para conseguir esta interacção e se esta será de natureza social ou estética. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Na sua análise a autora avança com três estratégias recorrentemente utilizadas na performance para provocar a interacção entre actores e espectadores: a inversão de papéis; a criação de uma comunidade entre actores e espectadores; e a utilização do contacto físico. Todas estas estratégias pressupõem um espectador que não é um mero observador, mas que experiencia fisicamente todos estes processos. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 40)

Na inversão de papéis assiste-se ao “desempoderamento” dos actores, que prescindem da sua posição privilegiada de únicos criadores da performance, partilhando assim o seu poder com os espectadores. No entanto, também acontece um “desempoderamento” dos espectadores, na medida em que têm que ceder aos actores parte da sua posição confortável de meros observadores. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 50)

A criação de uma comunidade de actores e espectadores assente na sua co-presença física desempenha um papel importante no processo de interacção na performance. Algumas opções de encenação propiciam a criação desta comunidade, como a eliminação da separação palco / plateia e a escolha de espaços não convencionais, socialmente integrados. As comunidades construídas nestes contextos, afirma a autora, constituem realidades sociais temporárias, desaparecendo assim que a performance termina. Não se baseiam em convicções ou memórias partilhadas, mas apenas na co-presença física dos sujeitos e numa actividade comum e simultânea, pelo que estão condenadas a desfazer-se rapidamente. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 51)

Estas comunidades temporárias sublinham a fusão entre a estética e o social, avança Fischer-Lichte, na medida em que, apesar de se basearem em princípios estéticos, os seus membros experienciam-nas como uma realidade social. Por outro lado, a inversão de papéis permite a criação de uma comunidade onde os membros de um grupo passam a pertencer a outro, de onde teriam sido excluídos à partida. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 55)

No entanto, acrescenta Fischer-Lichte, gerar a interacção em palco pode não significar necessariamente o recurso à inversão de papéis e a estratégias de encenação para a criação de uma comunidade. A autora dá o exemplo do trabalho do encenador Einar Schleeff, que,

apresentando as suas peças sempre em teatros convencionais, utilizava o conceito de coró da Antiguidade Clássica para provocar fluxos de energia entre actores e espectadores e uma cadência de ritmo e dinamismo, conseguindo assim a desejada interacção.

O contacto físico, proporcionado pela co-presença de actores e espectadores, é também uma das estratégias para provocar a reacção do público. À partida, diz a autora, o contacto físico no teatro poderá parecer despropositados. Sob uma perspectiva clássica, o teatro representa um meio público, de onde o contacto físico estaria excluído e reservado para a esfera do privado. Mas o toque é um dos instrumentos frequentemente utilizados pelos encenadores ou coreógrafos para diminuir a distância entre performers e público, proporcionando a “humanização” da relação entre estes dois sujeitos da performance. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 60)

Por outro lado, através do tacto, a percepção da performance adquire outra dimensão sensorial, abrindo possibilidades de interpretação e experiência do objecto artístico para além da visão.

Fischer-Lichte considera ainda que o facto de a performance ser apresentada em tempo real, ou seja, “ao vivo”, é uma das características que lhe permite a criação de interacção entre artistas e público. Esta possibilidade não acontece em espectáculos mediatizados. Baseando-se nas afirmações de Peggy Phelan, Fischer-Lichte declara que, na nossa cultura comercial e mediatizada, a performance ao vivo é o último recurso para resistir ao domínio da economia mediática. Assume o estatuto de “autenticidade” por oposição aos produtos comerciais criados pelos interesses do mercado. (cf. Fischer-Lichte, 2008: 68)

Maria José Fazenda também considera que a distribuição física, no espaço de apresentação da performance, dos intérpretes e espectadores e a forma como uns se posicionam relativamente aos outros, produz significado:

(...) a clara separação física entre ambos os grupos acentua a diferença que os separa, enquanto que a aproximação entre ambos não só visa esbater a hierarquização quer das suas posições, quer do espaço da cena e da plateia (...), como intensifica os processos de comunicação entre os dois grupos. (Fazenda, 2007: 31)

Neste sentido, a autora considera que a disposição da cena em círculo é a que melhor favorece a interacção, na medida em que aproxima o público dos performers, incentivando a participação (mesmo que esta seja apenas uma comunicação sensorial, salienta). Isto

acontece porque, segundo Fazenda, esta disposição reduz os efeitos cénicos, como a luz, proporcionando uma maior sensação de “realismo”; além disso, favorece a percepção sensorial, estimulando os sentidos dos espectadores – a visão, o olfacto, o tacto, a audição, estão mais “activados”. Por último, propicia diferentes leituras e interpretações, pois a performance pode ser vista em diferentes ângulos, criando assim, inevitavelmente, vários pontos de vista sobre o seu desenrolar. (cf. Fazenda, 2007: 32)

Uma análise interessante sobre o papel do espectador é desenvolvida por Jacques Rancière no seu recente livro “O Espectador Emancipado”: o filósofo apresenta uma reflexão sobre a evolução do papel do espectador perante o espectáculo teatral (encarado no seu conceito abrangente de artes performativas) e critica as teorias actuais que encaram a figura do espectador como passiva e, portanto, contrária ao objectivo pedagógico e de criação do conhecimento que o teatro pretenderia potenciar.

Nesta perspectiva, diz Rancière,

(...) ser espectador é um mal; por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. (...) Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. (...) Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (Rancière, 2010:8)

Seria então necessário conferir ao espectador a capacidade de acção: “É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, na qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um *voyeur* passivo.” (Rancière, 2010:10) De acordo com esta ideia, o teatro propõe-se “ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática colectiva.” (Rancière, 2010:15)

Mas, questiona Rancière, não existirá uma contradição neste propósito? “(...) não será precisamente a vontade de suprimir a distância que cria a distância?” (Rancière, 2010:21)

Na verdade, argumenta o filósofo, considerar o espectador inactivo porque está sentado no seu lugar, é um “preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da acção”. (Rancière, 2010:21) Trata-se de uma presunção na qual os espectadores têm apenas um papel passivo, de meros receptores da verdadeira acção que se passa em palco.

Mas, afirma Rancière, “a emancipação (do espectador) começa quando se compreende que olhar é também uma acção (...) O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, interpreta.” (Rancière, 2010:22)

Este é um ponto essencial, [argumenta]: os espectadores vêem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os *performers*. (Rancière, 2010:23)

Mas Rancière avisa também que, nesta relação, há uma outra distância a ter em conta, para além da que existe entre artista e espectador: “a distância inerente à própria performance, na medida em que esta se encontra – enquanto espectáculo, enquanto coisa autónoma – entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador.” (Rancière, 2010:24)

A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito. (Rancière, 2010:25)

Ao afirmar isto, o filósofo coloca em causa o intuito educativo da performance: independentemente da intenção do artista, aquilo que é “entendido” pelo espectador é uma outra coisa, que resulta não apenas daquilo que está a ver, mas também daquilo a que já assistiu no passado, de associações que efectua com memórias da sua vida pessoal e com visões e perspectivas do mundo e dos outros.

É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vêem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam. (Rancière, 2010: 28)

O objecto artístico é, assim, um produto, cujo significado e interpretação é o resultado de um processo de observação / leitura / contemplação por parte do espectador / leitor / observador. Já Wolfgang Iser analisou, no seu ensaio “Interaction between Text and Reader” (publicado pela primeira vez em 1980), este processo de produção de significado de uma obra literária por parte do seu leitor. As considerações efectuadas pelo autor podem ser alargadas à relação entre a performance e o seu público.

Iser conclui que a obra literária tem dois pólos: o artístico e o estético. O pólo artístico é constituído pelo texto literário, enquanto que o pólo estético é a interpretação do leitor. Na

perspectiva do autor, a obra em si não é nem o texto escrito pelo autor, nem a interpretação do leitor, mas situar-se-ia entre estes dois pólos. (cf. Iser, 2001)

Iser considera, assim, que a obra literária possui um carácter virtual, para além da realidade do texto e da subjectividade do leitor, e que é desta mesma virtualidade que advém o seu dinamismo. (cf. Iser, 2001)

O autor afirma que todo o processo de interacção pressupõe interpretação. Para compreendermos algo, será necessário utilizar as ideias pré-concebidas que temos sobre determinados assuntos e toda a interpretação pressupõe o processamento de informação prévia, na medida em que a interpretação pura não é possível. Esta actividade interpretativa incluirá, necessariamente, uma visão sobre os outros e sobre nós próprios. (cf. Iser, 2001: 180)

Mas, alerta Iser, para a comunicação entre o texto e o leitor ser bem-sucedida, a actividade de leitura tem que ser, de alguma forma, controlada pelo texto. Este controlo não poderá ser o mesmo que regula a interacção social, na medida em que não existe uma presença física, mas pode ocorrer através de estratégias da escrita literária, que direccionam o leitor para uma determinada interpretação da obra. (cf. Iser, 2001) “(...) participations means that the reader is not simply called upon to ‘internalize’ the positions given in the text, as a result of which the aesthetic object begins to emerge.” (Iser, 2001: 184)

No âmbito das ideias pré-concebidas que utilizamos na interpretação, podemos salientar a visão sobre o género e a relação homem-mulher. Apesar do ensaio de Laura Mulvey sobre o prazer do olhar sobre o corpo feminino estar centrado na posição do espectador no cinema, algumas conclusões poderão ser aplicadas à performance “ao vivo”. Para analisar mais à frente o objecto de estudo, as considerações de Mulvey são pertinentes.

Mulvey afirma que o cinema propicia uma série de prazeres, entre os quais o que Freud chamou escopofilia, ou o prazer em olhar. A separação física entre o ecrã e a plateia, o contraste entre o escurecimento que submerge o público e o “esconde” de outros espectadores e a luminosidade do que se passa em palco / no ecrã, promove, para a autora, a ilusão de uma distância “voyuerística”. (cf. Mulvey, 2001) “(...) the position of the spectators in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer.” (Mulvey, 2001: 186)

Por outro lado, adianta Mulvey, o cinema desenvolve também o processo de escopofilia no seu aspecto narcisista. O espectador identifica-se com a figura do herói e projecta nele a imagem melhorada (e idealizada) de si próprio. (cf. Mulvey, 2001)

Ambos os processos, afirma a autora, não têm, em si, qualquer significado, se não estiverem ligados a uma idealização. “Both pursue aims in indifference to perceptual reality, creating the imagized, eroticized concept of the world that forms the perception of the subject and makes a mockery of empirical objectivity.” (Mulvey, 2001: 186)

Num mundo organizado de acordo com um “desequilíbrio” sexual, declara Mulvey, o prazer no olhar está dividido entre o homem activo e a mulher passiva. Tradicionalmente, a mulher desempenha um papel exibicionista, “desenhada” segundo o desejo e o imaginário masculino. No cinema comercial a presença da mulher é um elemento fundamental da narrativa, de forma a prender a atenção do espectador. A figura masculina, por seu lado, tem um papel activo no desenrolar da história, tem o poder de controlar a acção e fazê-la avançar. Controlando o olhar sobre a mulher e a progressão da acção, o espectador, projectado na figura do herói masculino, é, assim, onnipotente. (cf. Mulvey, 2001)

2.4 A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO

Um espectáculo de dança poderá acontecer nos mais distintos espaços de apresentação, sendo que o local escolhido poder ser significativo para o contexto da performance. Uma performance poderá ser apresentada num teatro convencional, com uma divisão rigorosa entre palco e plateia, ou num espaço alternativo e flexível, como uma sala de biblioteca, um ginásio ou um museu, ou ainda no espaço público exterior, como um jardim, uma praça ou um parque.

A escolha do espaço depende da relação que se pretende estabelecer com o público, ou da forma como o espectáculo deve ser visto e, portanto, entendido. Um espaço convencional, com uma separação entre espectadores e performers, favorece a sensação de ilusão, de magia e de solenidade da performance. Os espectadores assumem o papel de observadores. Um espaço menos tradicional, com uma maior proximidade entre os dois grupos, propicia

uma comunicação mais directa entre intérpretes e público, assim como um maior envolvimento com o objecto artístico. (cf. Fazenda, 2007: 30)

A importância do espaço na criação de significado na performance é também advogada por Marvin Carlson. O autor afirma que, actualmente, o significado do teatro não está no texto, mas no contexto em que se insere. A distribuição do público e intérpretes, a arquitectura do espaço onde a performance é apresentada, a própria localização do edifício na cidade, são elementos importantes na percepção do espectáculo. Isto acontece, declara Carlson, porque as circunstâncias físicas que rodeiam a performance influenciam o público na interpretação do que vê, na medida em que diferentes espaços ocupam diferentes estatutos na sociedade. O local determina, assim, o significado. (cf. Carlson, 2001: 171)

Carlson exemplifica que na Idade Média e no Renascimento, perante a ausência de espaços especificamente destinados à prática teatral, a cidade era utilizada como palco. Os espaços eram escolhidos para conferirem maior significado aos eventos: as igrejas para espectáculos litúrgicos, o mercado para sátiras sociais. As procissões percorriam as estreitas ruas da cidade medieval, forçando assim à participação de todos no evento. A cidade, no seu todo, era assim utilizada como espaço teatral. (cf. Carlson, 2001: 174)

The literal frame surrounding a painting, the plinths on which statues are displayed, arches overhanging the playing areas of traditional theatres and stages raised above the level of the audience – all these act as the material equivalents of conceptual borders, separating readable space from the ordinary space surrounding it to shape the viewer's response. (Counsell, 2001: 156)

O espaço cumpre assim o seu papel de “moldura social”, na medida em que cria expectativas e constrói narrativas. Assistir a um espectáculo num espaço alternativo, com condições físicas reduzidas, ou no conforto e solenidade de um teatro tradicional, deslocarmo-nos a uma pequena localidade para ver uma performance ou a uma sala de espectáculos na capital, tem conotações e significados diferentes. O espaço, não só pré-determina as nossas escolhas, como influencia a percepção que poderemos ter do objecto artístico. As ideias pré-concebidas que temos face ao espaço do teatro e à sua envolvência, condicionarão, de certa forma, o sentido que retiraremos da performance.

3. O CASO DO PROJECTO VALE: ARTISTAS E POPULAÇÕES NAS TERRAS FUNDAS DO VALE

Criado sob o desafio de encontrar uma identidade comum a um território de 1 milhão de habitantes, o espectáculo VALE, uma produção da estrutura Artemrede – Teatros Associados, é um exemplo demonstrativo das relações que se podem estabelecer entre performance e memória, performance e identidade, identidade e comunidade.

3.1 OS ANTECEDENTES

A ARTEMREDE – Teatros Associados é uma associação cultural, nascida em 2005 na Região de Lisboa e Vale do Tejo, com o objectivo de apoiar a gestão e dinamização dos teatros reconstruídos nesta região entre 2000 e 2005 através de financiamento comunitário e que arriscavam, na sua maioria, não dispor dos recursos humanos, técnicos e financeiros, para o desenvolvimento de uma actividade regular de programação cultural. Criada sob o impulso da Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo (CCDR-LVT), a Artemrede mantém, desde a sua criação, um número médio de Associados de 15 a 17, na sua maioria Municípios (detentores da esmagadora maioria dos teatros do país) e uma escola privada – o Externato Cooperativo da Benedita. A sua principal e mais visível actividade é a programação em rede nos teatros associados, promovendo o recurso à economia de escala e tendo como pressupostos o trabalho colectivo, o consenso alargado e a discussão plural das estratégias, actividades e opções desenvolvidas no contexto da Associação.

Agindo num território com uma dimensão considerável e composto por concelhos com características históricas, sociais, económicas, geográficas e culturais muito distintas, o maior desafio da Artemrede foi sempre encontrar o elemento comum, o ponto de interesse que justificava o trabalho em conjunto. A necessidade de cedências e a relação com uma estrutura externa aos poderes municipais, foram recorrentes factores de alguns conflitos internos e de, por vezes, rejeição do projecto por parte dos agentes no terreno – os programadores, os técnicos, os dirigentes locais.

Por outro lado, uma das preocupações latentes na programação destes recentes teatros era o conhecimento do(s) seu(s) público(s), da(s) comunidade(s) para a qual supostamente se dirigiam. Localizados em concelhos onde as populações não tiveram acesso, durante anos, a uma oferta cultural regular e profissional, e onde a morfologia social e económica sofreu alterações de relevo nos últimos anos, estes equipamentos depararam-se com uma batalha difícil tendo em vista o seu reconhecimento enquanto parte integrante e central na vida das cidades.

Tendo em mente estas duas ideias, em 2009 a Artemrede convidou a coreógrafa Madalena Victorino para conceber um espectáculo que partisse da região do Vale do Tejo e identificasse a identidade cultural deste território. O espectáculo, produzido inteiramente pela Artemrede, deveria cumprir, além desta ideia inicial, alguns pressupostos:

- partir de um momento prévio de residência artística em determinados concelhos associados da Artemrede, que representassem diferentes perspectivas sobre o imaginário cultural comum da região
- ser um espectáculo capaz de ser apresentado em todos os teatros associados, independentemente da dimensão dos palcos e das condições técnicas que os diferenciavam
- ter uma forte componente de envolvimento das comunidades locais, nomeadamente através da participação das mesmas no próprio espectáculo
- ser um instrumento de aproximação das populações locais às linguagens artísticas contemporâneas

A escolha da coreógrafa Madalena Victorino para dirigir este projecto não foi aleatória. Apesar de proveniente do mundo da dança, o universo artístico de Madalena Victorino sempre se cruzou com outras linguagens, em particular o teatro e a música. Os seus trabalhos têm uma forte componente teatral, não sendo facilmente categorizáveis.

Por outro lado, a obra de Madalena Victorino distingue-se por três linhas de acção que interessava explorar neste projecto: a noção do espaço, a arte comunitária e a dança como uma linguagem universal.

Isto mesmo nos diz António Pinto Ribeiro: “nos trabalhos de Madalena Victorino o espaço precede sempre e determina a composição coreográfica.” (Ribeiro, 1994: 138)

E ainda:

São duas ideias-mestras (...) que associo aos trabalhos de Madalena Victorino. Primeiro, é a elaboração de um projecto de Dança que contribua para o bem-estar dos cidadãos, o que passa pela outra ideia, a de que a dança é uma actividade não só acessível como necessária a todos os cidadãos. Uma dança para a comunidade (...) (Ribeiro, 1994: 130)

Formada pelo Laban Center, em Londres, esta bailarina fez parte do grupo de coreógrafos que António Pinto Ribeiro designou como a Nova Dança Portuguesa e que se desenvolveu no final dos anos 80 e início dos anos 90. A historiadora de dança Maria José Fazenda afirma, sobre este grupo, que:

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo determinante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição dos materiais, e a individualidade das visões do mundo. (Fazenda, 2007: 156).

Sobre Madalena Victorino, Maria José Fazenda, que acompanhou de perto o seu trabalho (participou inclusivamente nos Ateliers Coreográficos dirigidos pela coreógrafa no final dos anos 80 no Ateneu Comercial de Lisboa, que tinham como filosofia de base o acesso de todos à dança) diz: “(..) Victorino não só reequaciona as formas de produção da dança, mas atende também à maneira como o espaço da sua representação afecta a forma como a dança é vista, percepcionada pelos espectadores.” (Fazenda, 2007: 160)

A utilização do espaço e do local como factor determinante na criação das suas peças, a aproximação à comunidade e a percepção do corpo como linguagem universal da dança, foram assim razões determinantes na escolha desta coreógrafa para a criação de um espectáculo sobre o Vale do Tejo.

3.2 A RESIDÊNCIA

Para receberem a residência do projecto e serviram de modelos representativos da cultura regional, a Direcção da Artemrede propôs os concelhos de Alcanena, Montijo, Santarém e

Sobral de Monte Agraço. Durante dois meses e meio a coreógrafa e a sua equipa viveram e trabalharam nestes quatro locais, pesquisando as suas histórias, tradições e vivências.

Distantes entre si, com dimensões e características acentuadamente diferentes, estes quatro concelhos representavam as assimetrias regionais do território da Artemrede, por um lado, proporcionando assim um desafio na identificação dos elementos comuns, por outro.

Neste percurso pelo Vale do Tejo Victorino rodeou-se de uma equipa, constituída por sete intérpretes profissionais, originários do mundo da dança e do teatro, uma produtora e assistente dramática, um criador de vídeo e o compositor e músico Carlos Bica, que, não só criou a música original do espectáculo, como seleccionou jovens músicos locais para formarem a “banda” do espectáculo.

O desafio estendeu-se, assim, a Carlos Bica, na escolha e trabalho com músicos destes quatro concelhos do Vale do Tejo, que assim tiveram uma oportunidade única de aprendizagem e co-criação com um compositor de estatuto e mérito internacional. A própria musicalidade foi inspirada nos contributos individuais de cada um dos músicos, resultando assim num verdadeiro trabalho colectivo.

O processo de “mergulho” no território e de investigação sobre as identidades culturais regionais, passou por vários processos, métodos e fases, que importa aqui abordar de forma resumida.

Os quatro municípios envolvidos na residência forneceram à equipa diverso material histórico, turístico e sociológico sobre a(s) história(s) do concelhos, o património local, as associações culturais, as dinâmicas sociais e económicas, etc. Os programadores dos teatros de Alcanena, Montijo, Santarém e Sobral de Monte Agraço foram aliados essenciais, não apenas na recolha desta informação, mas sobretudo na sua selecção e descodificação. Os programadores, foram, aliás, intermediários entusiastas em todo o processo de relacionamento da equipa criativa com a comunidade local.

Uma parte fundamental em todo este processo foi o contacto com as populações. Numa primeira fase, a equipa do Vale contactou com personalidades locais, que transmitiram o conhecimento informal e empírico que a informação escrita não permitia. “Gente da terra”, que transportava o saber das tradições, dos costumes e da experiência.

3.2.1 A LEZÍRIA DO TEJO

O processo de residência iniciou-se em Santarém. O então director do Teatro Sá da Bandeira, o Dr. Nelson Ferrão, sociólogo de formação, com experiência e estudo no tema do folclore regional, teve um papel fundamental na selecção e contacto com os interlocutores locais.

Nesta região a forte presença dos animais e das actividades económicas e sociais que deles dependem foi o factor a destacar: a equipa visitou herdades de criação de cavalos e ganadarias, falou com tratadores, criadores, toureiros e forcados. Aprendeu os movimentos dos cavalos e observou a força bruta dos touros¹. Observou as relações contraditórias entre os homens e os animais e percebeu que a cultura tauromáquica é dominante na região e está presente em todos os grupos sociais.

Tiveram aulas de manejo do capote com um velho e com um jovem toureiros e descobriram que “o toureio é uma coreografia com movimentos de ballet” (toureiro César Moutinho).

3.2.2 O MÉDIO TEJO

Em Alcanena, concelho do distrito de Santarém, com cerca de 4 mil habitantes, a equipa artística visitou as fábricas de curtumes, uma indústria com um peso outrora significativo na economia local e cujos ritmos de trabalho, sons e cheiros fazem parte da memória colectiva dos seus habitantes. Conheceram as fábricas e as várias fases de produção do couro, falaram com antigos e novos trabalhadores².

Contemplaram a paisagem agreste da Serra de Aire e Candeeiros, caracterizada por olivais e figueirais, rebanhos de cabras e comunidades de morcegos. Aprenderam que o “algar” é

¹ “Quando o cavalo está nervoso, quer dizer que tem medo. E o cavalo só tem medo de uma coisa: do desconhecido.” (Manuel Veiga, criador de cavalos, em conversa com a equipa durante a residência) in Programa de Sala do espectáculo VALE)

² “À flor da pele está a lã, no carnal está o animal.” (Daniel Café, Alcanena em conversa com a equipa durante a residência) in Programa de Sala do espectáculo VALE)

uma fenda na rocha, provocada pela força da água³, e é uma característica geomorfológica da paisagem desta Serra. Participaram na apanha da azeitona, aprendendo o árduo processo enquanto ouviam histórias de quem o faz desde sempre.

3.2.3 O OESTE

No Sobral de Monte Agraço, Victorino e a sua equipa depararam-se com um cenário totalmente distinto da Lezíria e do Médio Tejo: um clima agreste⁴, uma paisagem montanhosa mas verdejante, a proximidade do mar, a proliferação de ventoinhas eólicas, que aproveitam a forte e permanente presença do vento na região. Concelho tradicionalmente agrícola, actualmente é determinante para a vida económica do concelho a acessibilidade e proximidade da capital.

Souberam da importância da região na defesa de Lisboa perante as invasões napoleónicas e percorreram alguns dos monumentos que fizeram parte das míticas Linhas de Torres. Visitaram os velhos moinhos⁵ e admiraram a dominante e austera presença dos modernos engenhos de produção de energia eólica.

3.2.4 A PENÍNSULA DE SETÚBAL

O concelho do Montijo, na margem Sul do Tejo, sofreu grandes transformações sociais e económicas nos últimos anos, coincidindo as suas características originariamente rurais e piscatórias, com o forte incremento populacional provocado pelos movimentos migratórios e suburbanos, com especial impacto após a construção da Ponte Vasco da Gama, em 1998.

É visível, visitando o Montijo, a forte assimetria entre um centro histórico com características de aldeia rural (Aldeia Galega, o nome da terra até 1930), e os novos bairros, constituídos por blocos de apartamentos marcadamente (sub)urbanos. A população montijense transformou-se nos últimos anos, alterando-se também a identidade local, que

³ “O algar é uma gruta vertical, uma chaminé para dentro da terra” (Óscar Pires, Alcanena em conversa com a equipa durante a residência) in Programa de Sala do espectáculo VALE)

⁴ Uma das possíveis origens do nome da vila: Sobral de Monte Agreste, que derivou para o nome actual.

⁵ “Ainda há 43 moinhos, mas moleiros já não há” (Sr. Amílcar, Sobral de Monte Agraço em conversa com a equipa durante a residência) in Programa de Sala do espectáculo VALE)

se debate entre as tradições históricas, ligadas ao folclore tauromáquico, e a influência dos novos habitantes, com interesses e necessidades distintos.

Neste concelho, a equipa do Vale percebeu, mais uma vez, a forte presença do rio Tejo, como elemento determinante na pesca e no comércio, e como factor de aproximação e distância nos fluxos constantes entre as duas margens.

Foi também no Montijo que os bailarinos receberam uma aula, em plena Praça de Touros local, com um Grupo de Forcados, aprendendo com eles a técnica subjacente a esta actividade, que leva um grupo de homens a enfrentar um touro na arena⁶.

Durante todo o processo de residência e criação do espectáculo, a equipa foi mantendo uma ligação com as comunidades locais, um factor determinante na construção do projecto e para o seu alicerce no território.

Sucederam-se contactos com ranchos folclóricos, grupos de teatro amadores e várias associações culturais locais, com diferentes intervenções e experiências.

Mas interessava à coreógrafa, neste processo, não apenas a memória colectiva, marcadamente tradicional e regional, mas igualmente as memórias individuais, as ideias e as histórias das pessoas do Vale do Tejo. O desafio de identificar a identidade cultural local passava também, para Victorino, por conhecer as identidades pessoais e singulares. Para uma artista atenta aos pormenores e às características únicas de cada corpo, de cada indivíduo, a criação deste espectáculo não poderia alienar-se do imaginário pessoal das gentes locais.

Durante a sua passagem pelos quatro concelhos mencionados, a equipa do Vale visitou ou foi visitada frequentemente por aqueles que, durante o dia, mais disponibilidade tinham para o fazer: os idosos e as crianças. Interessava também à equipa criativa do Vale as diferentes perspectivas de dois grupos etários opostos sobre a sua cidade, a sua história e de que forma reagiam perante a obra que ia ganhando forma em palco. Neste processo foi determinante a acção da assistente de dramaturgia, Inês Barahona, com uma experiência

⁶ “Todo o forçado tem medo. Ver o touro faz secar a boca.”; “Nunca se pensa na morte, pensa-se na festa.” (Grupo de Forcados Amadores do Montijo em conversa com a equipa durante a residência) in Programa de Sala do espectáculo VALE)

vasta na actividade pedagógica, que foi lançando pequenas ideias e desafios a crianças e idosos, e com as respostas “desenhou” histórias que serviram de inspiração a momentos do espectáculo. Os próprios intérpretes desempenharam um papel activo na criação, assimilando, transformando e apropriando-se das memórias partilhadas e construindo com elas um imaginário próprio do Vale.

Victorino utilizou com mestria as informações recolhidas ao longo de todo este processo, por vezes assumindo-as numa forma mais literal, noutras moldando-as e alterando-as, criando sobre elas novas memórias.

Nas palavras de Inês Barahona:

Todas essas pessoas, das mais variadas origens, idades, formações e actividades, nos ensinaram coisas valiosas. Como daquela vez em que, visitando um lar de terceira idade, aprendemos palavras novas, sobre actividades que nunca experimentámos e que descobrimos como se tivessem sido acabadas de inventar na voz gasta de um velho. (Barahona in *VALE* [Programa de sala])

“As pessoas andam desafinadas”, “Andei enterrada até à cintura na lama por causa do arroz”, “Gosto da tourada porque gosto de teatrinhos” (idosos do Centro de Dia de Santarém), “Sonhei com o Terramoto de 1755, com uma onda com mais de 100 metros que veio através do rio Tejo até Santarém” (aluno da Escola EB1 de Santarém) são algumas das expressões que deram origem a movimentos, ou apenas a pensamentos, presentes ao longo do espectáculo.

Ainda Inês Barahona:

Mas foi também com a energia das crianças, voltada para o presente e para o futuro, que construímos este espectáculo, em particular com os jogos e associações livres que as crianças foram fazendo e que encantaram as professoras numa atmosfera nova da sala de aula. (Barahona in *VALE* [Programa de sala])

À medida que os ensaios iam progredindo, as escolas e os lares voltavam, uma e outra vez, assistindo ao nascimento do espectáculo. Aprenderam alguns movimentos, dançaram com os bailarinos, fizeram perguntas e críticas, aproximando-se assim do universo da dança contemporânea e fazendo com que esta se apropriasse de elementos do quotidiano.

“Deixámo-nos levar pelas palavras que nos diziam as pessoas que sabiam, mas que sabiam mesmo, porque tinham vivido tudo aquilo que nos contavam, palavra por palavra.” (Barahona in *VALE* [Programa de sala])

E assim o Vale nasceu,

(...) sob a forma de 4 canções coreográficas que, cheias de episódios roubados com os olhos a Alcanena, Montijo, Santarém e Sobral de Monte Agraço, se compõem numa narrativa forte e fluida de movimentos musicais e movimentos ficcionados com os corpos e a sua voz. (Victorino in *VALE* [Programa de sala])

3.3 A COMUNIDADE

Como já referido, o desafio incluía o envolvimento das populações locais, não apenas na construção do espectáculo, mas também através da sua presença em palco, juntamente com os artistas profissionais. Desconstruir os preconceitos, desmistificar as ideias sobre a dança contemporânea, aproximar o projecto de todos os públicos e transpor a fronteira entre palco e plateia, eram os objectivos inerentes a esta premissa.

É evidente o risco que este tipo de proposta comporta. A participação de amadores em projectos artísticos profissionais tem, frequentemente, dois resultados opostos, ambos perversos: a mera utilização dos participantes amadores para conferir ao projecto o “carimbo” de arte comunitária, ou, por outro lado, a concessão extrema à intervenção dos amadores, tornando o projecto num objecto socialmente interessante, mas pouco atractivo em termos artísticos.

Efectivamente, temos assistido a uma multiplicação de propostas apelidadas de “comunitárias” ou que apelam ao trabalho com a “comunidade”. Estes projectos, normalmente inseridos nos serviços educativos dos equipamentos culturais, têm como objectivos assumidos o conhecimento da comunidade, a desconstrução das linguagens artísticas contemporâneas e a formação de públicos. Sucede, no entanto, que paralelamente a estes propósitos, surgem ocasionalmente outras estratégias, tanto da parte do programador, ou do responsável político, como da parte do artista, mais preocupadas com o sucesso dos números que esta fórmula necessariamente comporta ou com o virtuosismo aparente da iniciativa.

O envolvimento da população local em projectos artísticos contemporâneos pode “acalmar” a tutela política dos equipamentos culturais, fornecendo um produto capaz, por um lado, de ser mais facilmente descodificado pela maioria da população e, por outro, de

atrair largas franjas de público, movidas pela vontade de assistir à participação de familiares e amigos num projecto artístico profissional.

Para a comunidade artística esta visão de arte comunitária é também uma abordagem que pode permitir a programação de projectos com uma linguagem mais complexa junto de comunidades menos habituadas aos códigos da arte contemporânea.

São, assim, cada vez mais frequentes as propostas artísticas que prevêem, paralelamente ao objecto principal, um conjunto de actividades ditas educativas ou comunitárias, com o objectivo de preparação ou de atracção dos potenciais públicos.

Inclusivamente, no campo do financiamento público das artes, é dada relevância expressa à preocupação do artista pela função pedagógica (mesmo que acessória) do seu projecto.

O risco de trabalhar com as comunidades locais no contexto do projecto Vale foi, assim, duplo: a inversão dos papéis, tornando potenciais espectadores em actores do espectáculo, assim como aproximando a performance do público através da familiaridade com os participantes em cena, foram estratégias para diminuir a separação entre palco e plateia, deixando assim pouco espaço para o papel do “espectador emancipado”, segundo Rancière, como já abordado no capítulo anterior; por outro lado, o propósito de interpretar uma identidade colectiva e a excessiva representatividade de determinadas cenas, propícias à sua compreensão e fruição por determinadas franjas de público, poderiam ser impeditivas da interpretação livre do espectador, tornando-o um mero receptor de uma mensagem descodificada.

Mas Victorino tem noção deste risco duplo e trabalha-o a seu favor. No que respeita à evidência da mensagem do espectáculo, reconhece, em entrevista a Tiago Bartolomeu Costa: "Uma das coisas mais bonitas desta peça é que não faz uma ilustração nem uma representação literal dos elementos mais clichés desta região, mas utiliza-os para levar as pessoas a sentirem-se atraídas pelo que estão a ver", (Victorino in Costa, 2010). “Mais do que um ponto de vista, é um ponto de encontro”, afirma, na mesma entrevista.

Mas a particularidade do trabalho desta artista prende-se com a relação que estabelece com os amadores no contexto do objecto artístico. Considerar os amadores como parte integrante e essencial do espectáculo, permitindo-lhes uma participação activa, mas

mantendo de forma rigorosa a direcção artística do projecto, é um desafio por vezes difícil de transpor, mas que Madalena Victorino consegue cumprir com o saber e a experiência de anos a trabalhar neste campo, partindo da ideia da arte como agente de inclusão.

A inclusão é um posicionamento simultaneamente artístico e social, que entende cada um, cada pessoa, cada arte, cada imaginário, como um traço de singularidade e de diferença que se vai encontrando e, de formas diversas, se vai organizando em conjunto, na vida e na arte. Por isso também surge tão relevante o trabalho desenvolvido de forma mais sistematizada neste último ano por Madalena Victorino, linha que desde cedo orientou as suas convicções artísticas. (Galhós, 2009b: 13)

No caso específico do Vale, Victorino foi ensaiando esta participação através de sucessivos encontros que foi tendo ao longo do tempo de residência. Respondendo ao apelo dos programadores dos quatro teatros já referidos, pessoas de todas as idades, com ou sem experiência nas artes performativas, experimentaram, durante uma noite, as ideias que iam sendo propostas pela coreógrafa e bailarinos. A participação da comunidade ia tomando a forma de algumas imagens encontradas durante a residência e que, assim, ganhavam vida em palco: um rio constituído por um “mar” de gente, o mesmo rio que “transborda e inunda” a sala, a força do vento nos “braços” dos moinhos, a festa de alegria e sangue na arena.

O espectáculo foi, assim, ganhando um corpo comum, que, em cada local onde fosse apresentado, permitisse receber os participantes locais no desempenho de determinadas cenas. Nas palavras de Madalena Victorino, como “algares, fendas cravadas pela chuva na pedra, que permitem a entrada de elementos externos”. (Victorino in *VALE* [Programa de sala])

O modelo desta participação foi bastante simples, mas muito rigoroso. Cada apresentação do espectáculo⁷ previa três dias prévios de ensaios com o grupo de participantes locais. O primeiro contacto com este grupo acontecia cerca de um mês antes da chegada da equipa, numa conversa informal de apresentação do projecto pela coreógrafa. Neste primeiro encontro Victorino explicava o conceito do espectáculo, o que pretendia dos participantes

⁷ 14 teatros no contexto da Artemrede. Posteriormente a esta digressão, foi, até ao momento, ainda apresentado no Auditório da Fundação de Serralves, no âmbito do evento Serralves em Festa, no Teatro da Trindade, em Lisboa, e no teatro Le Bateau Feu, em Dunkerque, França. Para efeitos desta análise, vamos concentrar-nos na apresentação nos 14 teatros iniciais, na medida em que o processo de trabalho foi adquirindo novas características na fase posterior.

amadores, desmistificava algumas ideias pré-concebidas (como a necessidade de experiência em dança, a incapacidade do corpo, etc) e respondia a dúvidas e questões.

Duas ideias aparecem como centrais no discurso de Madalena Victorino durante estes encontros e assumem-se como decisivas no desenvolvimento do trabalho posterior e na caracterização do resultado. A primeira diz respeito à inexistência de selecção dos participantes (um suposto *casting*) – todos os que responderam ao apelo foram aceites pela coreógrafa, independentemente do género, constituição física, idade ou experiência na área, até o grupo atingir um número máximo que, dependendo das dimensões do palco, poderia ir de 30 a 60. Isto não excluía que, em determinadas situações, Victorino procurasse o reforço de um grupo etário ou de género, para equilibrar um conjunto que lhe parecia desproporcionado. A outra premissa fulcral para atingir o resultado esperado era a total disponibilidade dos participantes para o cumprimento de um horário de trabalho intensivo e rigoroso, que permitisse, em apenas três dias, montar um espectáculo que se pretendia profissional e meticuloso.

Victorino exigiu sempre que o espectáculo mantivesse uma fasquia de qualidade artística que não permitisse cedências para além das já assumidas e esperadas pela junção em palco de artistas profissionais e amadores, e pelo reduzido tempo de trabalho para cada apresentação. O erro, a falha do amador, foi algo assumido desde o início como natural, mas todo o trabalho realizado com os participantes durante os dias que antecediam cada estreia, pretendia diminuir o risco e permitir que amadores e profissionais se sentissem confiantes do seu papel no palco.

A diversidade dos locais de apresentação do espectáculo e a heterogeneidade dos diversos grupos participantes, o tempo e a relação construída entre amadores e equipa artística, a atenção da coreógrafa ao pormenor e ao particular de cada pessoa e de cada local, possibilitou que cada espectáculo se tornasse único, apesar de constituído por um tronco comum fixo.

Na Moita, por exemplo, a presença de jovens ligados à cultura hip-hop proporcionou um momento singular de dança no espectáculo. Nas Caldas da Rainha, com um grupo de cerca de 45 pessoas (o mais numeroso até então), foi possível aumentar o impacto de determinadas cenas e até criar novos elementos.

A criação de um objecto suficientemente flexível e seguro para permitir a sua apropriação por gentes de qualquer lugar, independentemente da identificação com a cultura representada⁸, foi uma das estratégias conseguidas e que, em certa medida, permitiu colocar a comunidade no centro de todo o processo e tornar o espectáculo capaz de ser recebido em qualquer contexto.

Por todo o lado, [diz Rancière], existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem aprender algo de novo, se recusarmos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis, e em terceiro lugar, as fronteiras entre os territórios. (Rancière, 2010:28)

“Este Vale, instalado no algar do teatro, envolverá então o público e irá transportá-lo até terras fundas de vaidade e obediência, onde se desafia o medo, onde a água transborda e inunda, onde o sol e a sombra se encontram...” (Victorino in *VALE* [Programa de sala])

3.4 O ESPECTÁCULO

O Vale começa fora do palco, no *foyer*, enquanto o público aguarda a entrada na sala. Apesar de uma das premissas “impostas” à coreógrafa ter sido a necessidade de o espectáculo ser apresentado no espaço convencional do teatro, contrariando o habitual nos seus trabalhos, Madalena Victorino não resistiu a criar alguns desvios a essa norma, possibilitando o contacto com o espectáculo fora da relação formal palco / plateia.

No *foyer*, “mulheres da limpeza” limpam o chão do teatro e “campinos” encaminham as pessoas aos seus lugares, repetindo frases nascidas das histórias ouvidas no Vale do Tejo. No palco, um “mar” de gente já se encontra deitada, aguardando o início do espectáculo. Com o respirar do acordeão do músico Emanuel Soares, o “mar” movimenta-se, com os joelhos simulando ondas.

⁸ Nomeadamente, e apesar de ter sido criado para um território determinado, no Porto, em Lisboa e em Dunkerke (França), estando também previstos espectáculos no Algarve, ainda em 2011.



© Eva Ângelo

Colocando os participantes locais no momento inicial do espectáculo, Victorino pretende, em primeiro lugar, demonstrar que o Vale nasce no “rio que é mar”, que a água tem uma presença fortíssima no território e que é do leito que “inunda e transborda” que se gera a vida das gentes e dos animais do Vale do Tejo. Mas iniciar o espectáculo com a população local pretende, também, conferir o protagonismo devido ao lugar em que o espectáculo é apresentado, mostrando assim a real implantação territorial e “conquistando” a atenção do público. As “gentes da terra” assumem, assim, um papel central, dando vida a toda a acção que se desenrolará a seguir.

Entram seguidamente em cena os animais que a equipa foi conhecendo durante a residência – os cavalos nos corpos seminus dos bailarinos, os movimentos estudados e apropriados, a respiração ofegante, a inclinação da cabeça, o dobrar dos joelhos... Estranhando inicialmente os movimentos invulgares dos *performers*, o público cedo começa a identificar a forma e os gestos dos cavalos em palco.

(...) o corpo usa a imagem para criar algo que não é apenas uma metáfora mas uma forma de explorar essa imagem, de a prolongar, estender e questionar. A distância que vai entre a imagem reconhecível e a outra proposta pelo corpo é percorrida pelo espectador, participante ou não, da região ou não, que se vê convocado para um ritual de descoberta e desapego. (Costa, 2010)

Nos corpos dos bailarinos vemos os cavalos a correr, em grupo ou separados, o medo, a ansiedade, a fúria nos movimentos do corpo, vemo-los e sentimo-los quando invadem a

plateia, galgando as cadeiras e forçando assim uma proximidade desconfortável com os seus corpos suados e ofegantes.



© José Frade

Saem os bailarinos, mas os cavalos mantêm-se em palco, pelas mãos da das gentes da terra, que entram novamente em cena para trazerem imagens, projectadas nas peles das fábricas de Alcanena, dos animais avistados nos campos do Vale do Tejo: além dos cavalos, aparecem então os touros, as ovelhas, as cabras... O aglomerado de pessoas forma um círculo em movimento, dando origem a um “carrossel” onde desfilam animais em corrida, num dos mais belos momentos do espectáculo:

Uma parede de peles onde são projectados vídeos de cavalos a correr em sentido contrário. O efeito é maravilhoso. E tão simples e tão desarmante no efeito encantatório, delicado e pujante... As origens da inspiração estão nas raízes daquelas terras, dirá Madalena mais tarde, a mó que gira nos moinhos de água. (Galhós, 2009a)



© Eva Ângelo

O carrossel desfaz-se e, mais uma vez, o espectáculo “transborda” para a plateia: as peles são “dadas a sentir” ao público, pela mão das pessoas. Distinguimos a diferença entre a parte interior e exterior da pele, e recordamos os animais que vimos há momentos a correr nas imagens projectadas.

Quando entram novamente em palco os bailarinos, sucedem-se vários duetos “que interpretam a relação homem-mulher, marcados pela possessão e manipulação dele e a doçura maternal ou jovial dela” (Varanda, 2010). Através dos vários passos e movimentos de dança, os bailarinos transmitem a ambiguidade dos sentimentos existentes nas relações e o domínio da força masculina na cultura regional. Aparece, então, de uma forma eminentemente representativa, o universo da cultura tauromáquica, através da imagem do touro no peito dos intérpretes, demonstrando assim a dicotomia de amor e violência presente na relação entre os homens e os animais, ou pelo manejo de sobretudos como capotes, numa coreografia de movimentos a lembrar as artes de toureio. Também a lição que os bailarinos receberam dos forcados tem equivalente em palco, num dos momentos mais divertidos do espectáculo, representando os vários sentimentos que dominam esta técnica: o medo do touro, a atracção pelo perigo, o desejo de protagonismo, a determinação do colectivo e a solidariedade entre os homens.



© Samuel Sequeira



© Samuel Sequeira

Os participantes, que durante esta sucessão de cenas, assistiram silenciosamente no fundo da sala, regressam ao palco, trazendo o vento das terras do Oeste, formando ventoinhas, com os braços a girar as peles de Alcanena:

O vento atravessa os corpos. Balança os cabelos no ar. Os animais que fazem parte da paisagem natural do Vale do Tejo entram pelo teatro dentro. Entram com as peles trazidas pelas mãos das gentes que irrompem em cena ao sabor desse vento que sopra dos campos. (Galhós, 2009a)



© Eva Ângelo

Duas mulheres, bailarinas, simulam uma intensa luta por entre as ventoinhas, “que tanto podem ser dois touros, duas mulheres suburbanas ou duas ciganas como as que viram à porta do teatro do Montijo”. (Madalena Victorino in Costa, 2010)

Sucedem-se cenas retiradas dos ritmos de trabalho do campo – três homens de tronco nu que repetem enérgicos movimentos, ao som de uma melodia “popular”, enquanto são observados e admirados por grupos de mulheres – e imagens divertidas de cabras montanhesas projectadas nos vestidos das noivas do Vale do Tejo.



© Eva Ângelo

Nos contactos realizados com aficionados, toureiros e demais pessoas ligadas à cultura tauromáquica, Victorino apercebeu-se que a tourada é, para todos, uma festa. Mas uma festa vertiginosa:

‘As festas têm de ter perigo. Sem o perigo, sem o abismo da morte, são festas frouxas, não é uma festa. É essa a relação que têm com o touro, criado uma vida inteira para aquela meia hora antes de entrar na arena’. ‘A peça é esse abismo, descreve. ‘E nós trazemos o espectáculo à luz’. (Victorino in Costa, 2010)

E assim o espectáculo lança-se na alegria quase inebriante de um baile, de uma festa, onde sentimos, sem compreender totalmente porquê, a tensão existente entre os sete bailarinos que dançam de uma forma apaixonante, fazendo e desfazendo pares, tomados no vórtice de sentimentos de posse, paixão, perigo, domínio...



© Samuel Sequeira

Assistimos ainda à construção das Linhas de Torres, à formação de prédios-dormitório do Montijo, aos tremores da terra e da gente do vale do Tejo.

Os participantes locais têm uma maior e mais activa presença na parte final do espectáculo, numa progressão de ritmo e de exigência performática. Um dos momentos mais fortes do Vale é aquele em que a interacção entre amadores e bailarinos se concretiza sob a forma de uma “arena” enérgica e emocionante. Uma massa compacta de participantes rodeia a bailarina Marta Silva que, vestida de vermelho, a conduz, através de movimentos rápidos e dinâmicos, numa dança de admiração, perseguição e afecto. Este é o ponto onde é mais evidente a alegria de estar em palco e a inevitabilidade do erro assumido naturalmente por amadores, bailarinos e pela própria coreógrafa.

É um espectáculo ‘que vacila, que respira’ por causa destas entradas e saídas permanentes entre cada novo teatro. ‘Dedicar-me às pessoas é uma prioridade’, diz Madalena, e a cada nova apresentação, efectivamente um novo espectáculo, porque feito com novas pessoas, trabalha-se ‘a coesão da peça, o ritmo e a dinâmica da sua estrutura’, fazendo jogar a favor do conjunto esta ideia de mobilidade. (Victorino in Costa, 2010)



© Samuel Sequeira

O espectáculo termina com uma sucessão de imagens de rostos de homens, mulheres, crianças e animais da região, projectados numa padiola usada para o transporte dos curtumes. A música que ouvimos conta-nos, em estilo rap, que “o vale é terra onde o rio é mar, a pedra falha, a pele tem luz”.

Só nesta última cena ouvimos a voz de um dos músicos, mas eles têm, ao longo do espectáculo, uma presença notória e determinante ao ritmo das várias sequências. O trabalho musical acompanha as emoções transmitidas pela dança de uma forma envolvente e capaz.

Carlos Bica assimilou influências populares e criou uma partitura que dá qualidades essenciais à intenção dramática, como adrenalina, nostalgia ou celebração. Elevados ao fundo da cena, os músicos recuperam a situação de concerto no baile, podendo tocar para o público, mas também pertencer a tudo o resto. (Varanda, 2010)

Da sua experiência enquanto compositor e director musical do espectáculo, Carlos Bica declara:

Para mim e para os músicos participantes, foi um desafio não nos limitarmos a tentar reproduzir a herança deixada pelos antepassados e pela arte dos que nasceram e viveram na região, mas também dar um pouco de tudo aquilo que nós somos e fazemos no aqui e agora. É assim que entendo a cultura contemporânea. (Bica in *VALE* [Programa de sala])

A última imagem que vemos é a mó dos moinhos de água do Montijo, que gira incessantemente, numa acção permanente de desaparecimento e renovação, como a vida.

3.5 VALE: A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Com esta descrição, mais ou menos exaustiva, das várias cenas do espectáculo e do seu paralelismo com determinados elementos alusivos aos hábitos socioculturais do Vale do Tejo, poderemos já arriscar deduzir que o espectáculo Vale incorpora alguns aspectos da chamada cultura regional. Mas será necessário recorrer às teorias descritas nos capítulos anteriores, para podermos ou não confirmar qual o papel deste espectáculo como meio de transmissão de uma memória cultural determinada.

Voltando atrás, ao capítulo dedicado à performance, poderemos relembrar a definição de Maria José Fazenda sobre Dança Teatral:

1) é uma performance para ser vista por um grupo de espectadores; 2) a participação dos *performers* obedece a regras de selecção definidas por objectivos artísticos e convenções estéticas e estilísticas; 3) acontece num espaço separado dos outros eventos do mundo; 4) é uma forma de expressão reflexiva; 5) e resulta de um acto deliberado, ou seja, voluntário, e não de um acto ‘espontâneo’. (Fazenda, 2007: 12)

O espectáculo Vale reúne, indubitavelmente, todas estas características, mas situa-se também num espaço de cruzamento entre diversas áreas artísticas, como é usual no universo de Madalena Victorino. Os intérpretes, seleccionados através de audições, possuem diferentes percursos e valências: Ainhoa Vidal, Costanza Givone e Marta Silva são bailarinas, Miguel Fragata, Martinho Silva e Lucília Raimundo são predominantemente actores e João Vladimiro vem do teatro físico e do vídeo. Todos foram escolhidos devido às suas características físicas e ao seu potencial criativo, independentemente de terem ou não trabalhado antes com a coreógrafa.

Nas audições, Victorino procurou, sensivelmente, duas coisas: por um lado, corpos que correspondessem às ideias que lhe iam surgindo após as visitas prévias realizadas aos quatro concelhos da residência: os touros, os cavalos, a força masculina e a doçura feminina tinham que encontrar correspondência em palco; sabendo à partida que o espectáculo teria momentos de dança muito intensos, não descartou profissionais sem formação na área, mas insistiu na fisicalidade e força dos corpos dos performers. Por outro lado, para Victorino os intérpretes não poderiam ser meros executantes, mas aliados na criação do espectáculo, capazes de um raciocínio criativo que transpusesse para o palco as experiências que iriam viver durante a residência.

Antes mesmo do início dos trabalhos, o significado dos corpos mostrou-se, assim, central, ao projecto a desenvolver. Victorino sabe que os corpos transmitem ideias, pensamentos pré-concebidos, códigos, mensagens, e que são matéria-prima para a concepção de uma dramaturgia. “O habitual desencontro na comunidade de corpos, movimentos e materiais diferentes constitui para a dança de Madalena Victorino a matéria mais rica para inventar a sua própria dança.” (Ribeiro, 1994: 137)

O desafio proposto pela Artemrede à coreógrafa foi, assim, recebido com determinação e uma vontade de transmitir, de uma forma mais ou menos literal, através dos corpos e dos movimentos, ideias capazes de serem percebidas pelos espectadores.

A representação é o domínio por excelência da dança teatral. Seja construída por um grupo ou criada por um indivíduo, a dança teatral é um meta-comentário que os seus praticantes fazem sobre si e sobre as suas experiências sociais e culturais. (Fazenda, 2007: 41)

Durante o processo de residência Victorino e a equipa presenciaram, como já descrevemos anteriormente, diversas manifestações da chamada cultura regional. Assistiram a touradas, tiveram aulas de manejo do capote, aprenderam passos do fandango, viram os treinos dos cavalos. Todos estes elementos e tradições assemelhavam-se, e Victorino depressa se apercebeu disso, a coreografias, a performances.

Efectivamente, como demonstrámos antes, a memória cultural do Vale do Tejo é marcadamente performativa. O universo tauromáquico, por exemplo, é carregado de rituais, símbolos e códigos, aprendidos e transmitidos por quem neles participa e os executa e por quem assiste. Os gestos, o vestuário, a postura dos participantes, contribuem para a personificação de ideias e significados. Associada a uma cultura tendencialmente conservadora, a tourada materializa na arena a estratificação social (na diferença entre a elegância e altivez do cavaleiro e a rudeza dos forcados), a predominância masculina (a arena é dos homens, as mulheres têm um papel serviçal e decorativo; só nos últimos anos começaram a aparecer mulheres no toureio), o poder da inteligência do homem sobre a força bruta do animal. A cultura tauromáquica é, assim, um exemplo, de uma memória cultural transmitida através dos tempos pela força e pelo rigor dos rituais a ela associados. Recordando a definição de Paul Connerton, os rituais são actos formais, estilizados, estereotipados e repetitivos, mas que são considerados pelos seus participantes como

fortemente emotivos e autênticos. O corpo e a postura corporal desempenham um papel fundamental e transmitem significado. (cf. Connerton, 1989)

Victorino apercebeu-se que, no território do Vale do Tejo, não poderia fugir a este domínio da cultura tauromáquica e da criação de animais, para a arena e para o trabalho. Levou-a assim para o palco, mas transformando-a e reinventando-a. Relembramos que era esse também o propósito da Artemrede: não repetir em palco as várias manifestações culturais pertencentes a uma suposta identidade regional, mas “chamá-las” para as linguagens da arte contemporânea. Como as memórias, que ao serem recordadas são transformadas, mas só através desta adaptação aos anseios do presente se mantêm vivas, também as culturas, as identidades, deverão reinventar-se para não desaparecerem. Na verdade, como avançámos no primeiro capítulo, o facto da memória cultural ser permanentemente contestada e transformada é o que, provavelmente, a mantém viva. (cf. Assman, 2010) E o corpo poderá ser um meio de reprodução das memórias ou um instrumento para a sua reinvenção. (cf. Counsell, 2009)

Voltemos também às teorias da identidade e relembremos Néstor Canclini e Stuart Hall, que afirmam não ser possível falar de identidades como se fossem um conjunto de características puras, fixas e imutáveis através do tempo. A identidade cultural é um processo histórico, construído através de opções políticas e sociais, e que tem, na sua formação, uma mescla de diferentes culturas.

Canclini diz mesmo que, mais do que estudar a identidade, interessa ter em conta a heterogeneidade e a hibridação interculturais, considerando a hibridação o processo sociocultural em que determinadas estruturas e práticas, que existem de forma separada, se combinam e transformam, gerando novas estruturas e práticas. (cf. Canclini, 2000)

Absolutizar e proteger cegamente uma língua, uma tradição, um ritual, leva à rejeição e exclusão de outras formas e interpretações de falar essa língua, de praticar esse ritual, negando, assim, a possibilidade de modificação da cultura. (cf. Canclini, 2000)

Esta cultura marcadamente regional e associada ao universo das touradas, está presente logo nos primeiros momentos do espectáculo, através dos gestos dos performers, que se assemelham a cavalos. A postura corporal dos intérpretes mimetiza os movimentos dos animais, numa mensagem descodificada e de apreensão imediata pelos espectadores. Nesta

cena, a criação de significado foi meticulosamente preparada e há pouco espaço para uma interpretação livre por parte do público. No entanto, pela proximidade ou não com o objecto retratado, pela pertença ou pela distância face àquela realidade, diferentes associações de ideias poderão ainda acontecer nos vários espectadores. A memória pessoal e cultural de cada espectador poderá influir no significado que cada um retirará de um gesto ou de um movimento. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

A incorporação é uma memorização, uma interiorização não verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados. São as técnicas da dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar de modos que são culturalmente relevantes. (Fazenda, 2007: 49)

Também as imagens de animais projectadas condicionam o olhar do público para uma determinada identidade cultural. O espectáculo parece, nessa altura, uma representação fiel da cultura ribatejana. No entanto, Victorino alterna cenas mais “literais” com outras de dúbio significado, e que nasceram de pequenas histórias individuais das pessoas com que foi cruzando durante o processo de criação. Estas memórias pessoais incorporam, assim, a grande memória colectiva que aparece representada em palco. Por isso assistimos à sucessão de duetos, que têm várias origens e significados: alguns demonstram a tensão homem / mulher, com o domínio da força dele perante a fragilidade dela, e resultaram, não apenas da cultura tauromáquica, mas de histórias pessoais, ligadas em parte aos rituais de trabalho no campo. A escopofilia de que fala Laura Mulvey relativamente ao cinema, poderá aqui ser revista pela representação que pretende ter da realidade: o poder e a força do homem (e os corpos dos intérpretes masculinos reproduzem bem essa ideia) e a passividade e beleza da mulher (os corpos das intérpretes femininas aparentam, nestas cenas, uma aparente maior fragilidade, assim como a submissão ao controlo físico por parte do homem).

Esta relação está novamente presente no espectáculo com a representação de um grupo de mulheres a observar os gestos de três homens, de tronco nu, que trabalham no campo. Os gestos e os sons que emitem, à partida não representativos de algo concreto, são facilmente identificáveis pelos espectadores através da repetição contínua. Poderemos relembrar a teoria de Judith Butler, descrita no capítulo anterior, que considera que os actos corporais criam significado através da repetição de determinados gestos e movimentos, que conferem assim ao corpo uma identidade cultural, étnica, sexual... (cf. Fischer-Lichte, 2008)

O espectáculo parece evoluir no sentido de uma progressiva abstracção de movimentos e de cenas, passando de uma mensagem segura e representativa, para uma sucessão de quadros aparentemente desconexos e sem uma fácil (ou mesmo possível) interpretação literal por parte dos espectadores. As ventoinhas do Sobral de Monte Agraço, os prédios-dormitório do Montijo, a construção das linhas de Torres, os terramotos, são imagens que o espectáculo representa sem a preocupação de serem facilmente percebidas.

Por ter acompanhado o processo de residência e de construção do espectáculo, posso avançar com uma parte da justificação para esta “evolução”: o desafio de encontrar uma identidade cultural comum a um território tão diverso, e representado por quatro concelhos culturalmente distintos, era, à partida, inultrapassável. Era evidente a inexistência de uma identidade cultural comum, mas a presença de várias identidades, permanentemente em alteração e reinvenção. Durante o processo de residência, foi compreensível a predominância da cultura “ribatejana”, presente em Santarém e Alcanena, mais atractiva do ponto de vista coreográfico, com a forte presença dos animais, os rituais da tourada, a indústria dos curtumes... Também no Sobral de Monte Agraço e no Montijo se observa a presença desta cultura, mas mais diluída, em parte pela transformação económica e social vivida nos últimos anos por estes concelhos (em especial o Montijo). O processo de “recolha” de memórias nestes dois municípios foi mais difícil: em parte porque o trabalho realizado em Santarém e Alcanena foi muito forte e, de alguma forma, condicionou o trabalho posterior; mas, por outro lado, os elementos recolhidos no Sobral e no Montijo não eram suficientemente representativos de uma cultura própria, mas sim uma amálgama de diferentes culturas e identidades. O Montijo, em particular, é um concelho que reúne manifestações de culturas suburbanas (é o caso do hip-hop, por exemplo) com exemplares da cultura originalmente rural (e aí mais ligada ao universo da criação de cavalos e touros).

Nesta perspectiva, parece que o espectáculo vai avançando pelo território à medida e da mesma forma que a equipa artística o fez: a representação mais directa da memória cultural do Ribatejo compõe algumas das cenas mais fortes do espectáculo; a abstracção e a sucessão vertiginosa de elementos diversos sobre a cultura do Sobral de Monte Agraço e do Montijo parecem demonstrar a complexidade, diversidade e fluidez das identidades culturais das paisagens contemporâneas.

Poderá também concluir-se que o Vale é um espectáculo de cariz intercultural, na medida em que não apenas pretende interligar e inter-relacionar diferentes culturas, como, acima de tudo, tem a intenção de criar uma ligação entre a tradição e a contemporaneidade. O facto de ter conseguido o seu intento, recriando em palco, através da linguagem da dança contemporânea, elementos de cariz tradicional, foi talvez uma das razões porque o espectáculo foi um sucesso de público, atingindo espectadores com graus de experiência e entendimento distintos. Como já referi anteriormente, a proposta era clara, mas difícil: criar um objecto artístico de qualidade que conseguisse chegar a espectadores sem hábitos de frequência de espectáculos (em especial de dança contemporânea). Relembramos o estudo de Ric Knowles e a performance *Fish Eyes*, que alcançou público dentro e fora da comunidade sul-asiática do Canadá por não possuir características “folclóricas” e ter sido apresentada em teatros convencionais, tornando-se assim um “lugar” de construção de memória. (cf. Knowles, 2009)

A questão do espaço é também aqui determinante. Em primeiro lugar, porque, como já vimos, a memória é espacial. Assim como as nossas recordações têm uma correspondência espacial, a memória colectiva está fortemente ligada a lugares. Os espaços sociais em que nos movemos têm uma identidade própria, que lhes confere um determinado significado cultural. No caso em análise, é evidente a importância do espaço: o território abrangido estava geograficamente definido e era sobre ele que se pretendia “recolher” as memórias culturais.

Nos quatro concelhos da residência, a equipa absorveu diferentes memórias, estando todas elas intrinsecamente localizadas, como já vimos. A lezíria ribatejana, plena de planícies e herdades de criação de cavalos e touros, tem uma forte presença da cultura tauromáquica. A paisagem agreste de Alcanena e da Serra D’Aire proporciona memórias ligadas à apanha da azeitona, ao pastoreio de cabras, à erosão do espaço pelo tempo. Também em Alcanena, os ritmos e os edifícios das fábricas de curtumes (abandonadas ou em funcionamento) fazem parte do imaginário colectivo da região. No Sobral de Monte Agraço, a morfologia da paisagem molda os hábitos da população: primeiro os moinhos, depois as ventoinhas eólicas, constituem parte da identidade cultural do concelho. No Sobral como no Montijo, a proximidade espacial de Lisboa altera hábitos, práticas e traz novos anseios e

necessidades. Os fluxos constantes de pessoas criam uma nova relação com o espaço e uma nova noção de proximidade e distância. (cf. Warf, 2009)

Também a relação da equipa com os diferentes espaços teve diferentes intensidades na percepção das identidades culturais regionais. O tempo de residência em Santarém e Alcanena, onde viveram ao todo cerca de um mês e meio, introduzindo-se nos ritmos e nas vivências das duas terras, foi diferente daquele passado no Sobral de Monte Agraço e no Montijo, onde a relação foi menos intensa, pois a maioria da equipa regressava a Lisboa no final do dia de trabalho. O regresso a Santarém, após o percurso pelos quatro concelhos, para “juntar” todas estas recolhas e criar o espectáculo, seguido da estreia nesta localidade, fez com que a ligação da equipa com a terra fosse mais “apaixonada”, o que veio a reflectir-se na preponderância das “memórias” do Ribatejo no espectáculo. O espaço e a relação que estabelecemos com ele, moldando e deixando-nos moldar, numa relação bidireccional, tem assim um papel fundamental na construção do imaginário colectivo. (cf. Middleton e Brown, 2011)

O facto de o espectáculo ter sido sempre apresentado em teatros convencionais representa também uma mensagem relevante do ponto de vista da memória cultural do território. Já referimos que o trabalho de Madalena Victorino tem sempre uma forte relação com o espaço envolvente: “nos trabalhos coreográficos de Madalena Victorino o espaço precede sempre e determina a composição coreográfica.” (Ribeiro, 1994: 138) A coreógrafa é conhecida por utilizar predominantemente espaços não convencionais, ligados ao quotidiano das pessoas, seja uma quinta, uma fábrica abandonada, um jardim, uma igreja, um museu, etc. O espaço é determinante na concepção dos seus espectáculos – das memórias que dele são retiradas concebe a dramaturgia, a coreografia, os intérpretes, o lugar do público... Pinto Ribeiro descreve isto mesmo relativamente a “Torrefacção”, uma criação de Madalena Victorino no espaço da Torrefacção Lusitana:

[a coreógrafa e a sua equipa realizaram um trabalho de] extracção das memórias do espaço, das paredes, das funções das máquinas e dos seus movimentos, da história da fábrica e dos seus trabalhadores. (...) É um trabalho de laboração coreográfica contínua a partir deste armazém de memórias. (Ribeiro, 1994: 139)

No caso do Vale, Victorino partiu de um território imenso para dele “extrair” as suas memórias. Mas o resultado desse processo tinha inevitavelmente que ser apresentado em palco, no espaço de um teatro convencional, com a separação clássica entre performers e

público. A premissa partiu, como já referido, da Artemrede, na medida em que, sendo um projecto que trabalha para e com estes teatros, seria incompreensível que esta produção fosse deslocalizada para outros espaços. Por outro lado, um dos objectivos do projecto era a criação de públicos, trazendo aos reinaugurados teatros novos espectadores e criando hábitos de consumo cultural na população local. Na verdade, o Vale pretendia também formar novos percursos na cidade, na concepção do teatro como espaço público, no sentido de espaço de encontro e intercâmbio, lugar central na vida da cidade e referência identitária da população.

Victorino aceitou o desafio, utilizando-o a seu favor, assumindo o espaço do teatro não como um mero edifício de apresentação do espectáculo, mas como ele próprio uma fonte de memórias e de histórias locais. Daí nasceram os primeiros momentos do espectáculo, que acontecem antes mesmo de o público entrar na sala, no foyer do teatro. As bailarinas, envergando figurinos de “senhoras da limpeza”, lavam o chão do teatro, enquanto partilham com os espectadores frases retiradas das histórias do Vale. Victorino admitiu posteriormente pretender com este quadro prestar uma homenagem às mulheres que assistiu, ao longo da residência, a limpar silenciosamente todos os cantos do teatro, desempenhando um papel essencial mas invisível a todo o processo artístico e à vida do teatro.

O facto de iniciar o espectáculo no foyer, num momento em que os espectadores ainda não estão “preparados” para a solenidade da sala do teatro e estão num processo de convívio social, é uma estratégia de encenação que aproxima o espectáculo do público, transportando-o para a esfera do privado e do quotidiano. As intérpretes misturam-se com os espectadores, chamam-nos, aproximam-se, num processo de sedução e de preparação do público para aquilo a que vão assistir a seguir. Os intérpretes masculinos, por seu turno, guiam os espectadores aos seus lugares, após a abertura das portas da sala, vestidos de campinos e confidenciando segredos e histórias. Assim, ainda antes do espectáculo se iniciar em palco, na escuridão solene da plateia, já o público conheceu os performers, ouviu-lhes a voz, identificando-os posteriormente quando eles aparecem em palco.

Estas opções de encenação de Victorino são evidentes tentativas de aproximação entre o público e o espectáculo, num esforço para ultrapassar a quarta parede entre palco e plateia que lhe foi imposta pela necessidade de apresentação do Vale num teatro convencional.

Estas estratégias continuam ao longo do espectáculo, em momentos em que os performers, profissionais ou amadores, invadem a plateia e forçam a proximidade e o contacto físico com os espectadores. Já vimos no capítulo anterior, de acordo com Erika Fischer-Lichte, as estratégias clássicas que pressionam a participação do público e Victorino lança mão de algumas delas para quebrar a rigidez e a passividade do espectador/observador. Isto acontece quando os “cavalos” representados pelos intérpretes correm pela sala e, num momento posterior, galgam as cadeiras, passando por cima das cabeças dos espectadores e criando, inevitavelmente um momento de contacto físico. O mesmo volta a acontecer, pelas mãos dos participantes locais, que fazem o público sentir a textura dos curtumes de Alcanena. Os participantes pegam no braço do espectador e direccionam-no para que possa acariciar as duas faces da pele dos animais. Estes momentos prendem a atenção do público e fazem-no “seguir” o percurso que a coreógrafa pretende. Conferem também ao espectáculo um envolvimento não apenas visual, mas sensorial, na medida em que alerta os sentidos do tacto e do olfacto, pelo contacto e proximidade com os curtumes e com os corpos dos bailarinos.

Não existe assim uma passividade do espectador, na medida em que ele é forçado a “entrar” em cena e formar uma opinião sobre o que vê e sente. Estando ou não envolvido nestes pequenos momentos de proximidade, o espectador do Vale questiona o que está a ver, o que outro espectador está a sentir, e o que isso poderá significar. E fará, ou não, associações de significados consoante a sua relação com o objecto em causa.

Existe mesmo uma inversão de papéis entre performers e público, no momento em que os participantes (de alguma forma performers amadores) assistem ao espectáculo no fundo da plateia, e, mais concretamente, numa cena (que foi abolida mais tarde, num corte efectuado pela coreógrafa para diminuir o tempo do espectáculo) em que uma das bailarinas convida um espectador masculino a dançar em palco com ela durante uns breves minutos.

Mas, sem dúvida, a mais fulcral estratégia coreográfica no sentido de aproximação do espectáculo do público prende-se com a integração de elementos da comunidade local no espectáculo. Estas pessoas, não só passaram, num momento prévio, de potenciais espectadores a efectivos performers, como criaram, com a equipa artística, uma comunidade excepcionalmente emotiva e coesa e que ultrapassou, em quase todos os locais, os limites temporais do espectáculo. A participação num processo criativo intenso e

a mestria e a personalidade de Victorino (e dos intérpretes, elementos fundamentais no processo de desmistificação do papel do artista), potenciaram a experiência de cada uma destas pessoas, alcançando um nível de envolvimento pessoal exemplar. Foi também este grau de envolvimento que permitiu uma aproximação do público ao espectáculo ainda num momento prévio ao dia de apresentação. Os participantes partilharam a intensa experiência em casa, no trabalho, com amigos, mobilizando-os e sensibilizando-os para o que iriam ver posteriormente. Este foi certamente um instrumento precioso na relação, não apenas do público, mas da comunidade local, com o espectáculo.

Mesmo que alheios ao processo de participação, os espectadores locais identificam as pessoas em palco, reconhecendo-as ou reconhecendo nelas o cidadão comum e estimulando, assim, a sua própria identificação com o objecto artístico e com o performer.

Uma das componentes mais importantes do espectáculo, mas talvez a menos abordada até aqui, é a música. Efectivamente, o trabalho do compositor Carlos Bica e dos músicos que formaram a “banda do Vale” partilhou alguma das premissas inerentes ao processo coreográfico. Quando Victorino decidiu que a música teria um papel relevante no espectáculo, surgiu-lhe a ideia de alargar a participação comunitária aos músicos do Vale do Tejo. No entanto, tendo em conta que a direcção musical ficaria a cargo de um compositor e músico de grande exigência técnica e artística como Carlos Bica, o desafio poderia ser inultrapassável. No entanto, Bica aceitou a proposta e empreendeu um ciclo de audições locais a músicos com diferentes experiências e formações, contactados pelos programadores dos quatro teatros envolvidos na residência. A selecção culminou num conjunto de seis músicos, semi-profissionais, que formaram uma banda composta por uma bateria, um baixo, três guitarras e um acordeão. O processo mostrou ser ainda mais participativo do que seria de esperar, com uma efectiva colaboração dos músicos na criação da música do espectáculo. Todos contribuíram com algo, que Bica assimilou, transformou e reinventou, compondo uma série de melodias que contagiam o público. Situados permanentemente em cena, encostados à parede de fundo do palco, elevados por um pequeno estrado, a banda do Vale desempenha o papel das tradicionais bandas de baile, que, não só acompanham, mas ditam mesmo os ritmos da acção.

Após todo este trajecto de “mergulho” na memória cultural regional, de empenho no envolvimento e participação da comunidade local, de representação e reinvenção das

tradições locais, era importante, para a Artemrede, para os programadores, e mesmo para a coreógrafa, perceber até que ponto tinha conseguido uma aproximação aos objectivos iniciais. Apesar do objecto artístico criado parecer facilmente descodificado, decidiu-se que após o espectáculo, aconteceria sempre uma conversa com a equipa artística e participantes locais, com dois objectivos claros: responder a dúvidas e questões sobre o espectáculo e o seu processo; e conhecer as opiniões do público sobre aquilo a que tinha assistido.

Estas conversas, mais ou menos ricas consoante o local e o tipo de público, revelaram-se, no entanto, um instrumento muito eficaz para conhecer a reacção dos espectadores ao que se pretendia ser uma resposta à identidade cultural do território. Na verdade, as reacções foram tão díspares quanto serão possivelmente as identidades culturais. As perguntas e dúvidas colocadas mostraram graus de maturidade e contacto com a arte contemporânea diferentes, como seria de esperar. Grande parte dos comentários pendeu-se com a participação dos elementos locais, no sentido do elogio e da surpresa devido ao reduzido tempo de preparação.

Um dos pontos do espectáculo que suscitou maior controvérsia foi, de facto, a música. Aclamada pela maioria, que reconhecia a assinatura de Carlos Bica, foi rejeitada por muito devido às suas características “pouco tradicionais”. Em especial o momento em que a intérprete Lucília Raimundo canta o poema de William Butler Yeats “To an isle in the water”, foi várias vezes questionado pelo público pela estranheza de associar uma canção em inglês a um espectáculo tão marcadamente “nacional”. Na estreia, quando a pergunta foi colocada pela primeira vez, Carlos Bica, que estava presente, deu como resposta à espectadora que o poema tinha sido escolhido pela letra e pela sua possível musicalidade, e que o facto de ser cantado em inglês não poderia causar estupefacção num espectáculo de linguagem contemporânea. De facto, a mesma estranheza poderia ser apontada a alguns movimentos coreográficos e opções de encenação, pelo seu distanciamento face a um ponto de partida manifestamente “tradicional” e “regional”. No entanto, surpreendentemente, a linguagem da dança contemporânea foi bem aceite e assimilada pela maioria do público e os momentos de maior abstracção permitiram interpretações livres e questões perspicazes sobre a sua origem e o seu significado.

As associações efectuadas pelos espectadores revelaram-se, muitas vezes, de uma singularidade surpreendente, comprovando a teoria já apresentada no capítulo anterior de que, mesmo que um gesto ou movimento tenha um significado pré-definido, o mesmo será percebido pelo espectador tendo em conta as suas experiências passadas, as suas memórias, podendo resultar num sentido completamente diferente do intencionado pelo coreógrafo. (cf. Fischer-Lichte, 2008)

Neste sentido, o espectáculo Vale revelou-se, não como um objecto de reprodução de uma memória cultural supostamente comum a um determinado território, como parecia ser o ponto de partida, mas, considerando o projecto no seu todo (e não somente no seu momento de palco), constituiu-se um efectivo lugar de construção de memória. O percurso realizado, de recolha e adaptação das memórias individuais e dos elementos pertencentes à identidade cultural da região, de reprodução e reinvenção dos mesmos através do corpo e da música, de criação de novas memórias através da partilha entre equipa artística e comunidade local, mostraram que, mais importante que a conclusão sobre se o Vale é ou não uma resposta à identidade cultural comum do território do Vale do Tejo, é o próprio processo em si, como instrumento gerador de novas memórias. Halbwachs afirmou que a memória é uma construção social e que as nossas recordações só existem no âmbito do nosso papel como membros de uma comunidade. (cf. Ben-Amos e Weissberg, 1999) O Vale é assim um produto da interacção social: dos artistas com a população local, desta com as linguagens da arte contemporânea, da arte contemporânea com a tradição, dos artistas com os espectadores, destes com o objecto artístico, e assim sucessivamente, num permanente intercâmbio, influência e fusão de experiências, ideias e (pre)conceitos. E o resultado é uma obra verdadeiramente intercultural, porque fruto do cruzamento de diferentes visões e interpretações socioculturais.

A demonstração desta análise passa também pela capacidade de adaptação do espectáculo a diferentes locais para além dos quatro concelhos iniciais, através da incorporação de elementos característicos do local ou trazidos pelos performers amadores. A “memória colectiva” prossegue assim o seu caminho de construção e transformação através das memórias individuais. O percurso do espectáculo posteriormente à Artemrede – Porto, Lisboa e Dunkerque (França) - e as consequentes reacções do público local, foram também uma evidência da capacidade de identificação do espectador com um objecto cultural que

pareceria à partida marcadamente regional, assim como da permeabilidade e, mesmo, universalidade, do próprio projecto.

Na verdade, como escrevi noutro contexto, “com o Vale rimos e choramos; com o Vale sentimo-nos parte de um imaginário que não é apenas regional nem exclusivamente português, mas que pertence a todas as gentes e a todos os lugares.”⁹

⁹ Excerto de um texto integrante do dossier de promoção do espectáculo.

CONCLUSÃO

Na já referida Conferência realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Homi K. Bhabha alertou a audiência para o papel da memória na construção da História. Partindo de um poema de Adrienne Rich – *Insatisfação* -, que inicia com “Diz a memória: Querem fazer o que está certo? Não contem comigo.” (Rich in Bhabha, 2007: 42), sublinha que “a memória, sendo testemunha do passado – das promessas e traições da História -, diz-nos que não devemos contar consigo para «fazer o que está certo».” (Bhabha, 2007: 43). No entanto, continua o autor, “é esta *infiabilidade* das narrativas da História e da memória que nos impõe a responsabilidade ética da dúvida e do questionamento crítico.” (Bhabha, 2007: 43).

Diz assim o filósofo que, exactamente por termos consciência da “artificialidade” e da subjectividade inerentes à memória (e à História), deveremos questionar continuamente sobre o nosso papel na sua construção.

O resultado do projecto aqui descrito – VALE – foi, considero, lançar este questionamento, porque, mais do que encontrar respostas, era importante fazer perguntas. O desafio de encontrar uma identidade cultural comum a um território, base de um projecto criado por escolhas políticas, culturais e económicas (a Artemrede), tinha, acima de tudo, um intuito de gerar sinergias e dinâmicas através do próprio processo de construção do espectáculo. Mais uma vez, o que interessava era lançar questões e, com elas, ouvir e cruzar respostas, independentemente do seu conteúdo.

O VALE, poderemos afirmar, construiu um passado cultural, para um território, para a Artemrede, para todos os envolvidos. E esse passado foi fruto de diversas leituras, memórias, experiências e visões, num efectivo exercício de diálogo e reinvenção.

O papel da arte na construção e transmissão da memória cultural deve passar, no meu entender, por este questionamento permanente que é próprio à criatividade artística. Mais do que representar ou transmitir, a arte duvida, propõe, intervém, num movimento contínuo em direcção ao futuro.

Se a memória é uma representação subjectiva da realidade, a arte é uma interpretação do mundo. E num mundo onde a informação, as ideias e os hábitos surgem “prontos a consumir”, em formato de fácil e imediata assimilação, a arte poderá ser um espaço de confronto, resistência e emoção.

O passado tem certamente um papel na definição do que somos e do que queremos. É parte integrante das nossas vidas, convivemos e interagimos com ele continuamente e, “embora a forma como vemos o passado se modifique, ou o diálogo possa desenvolver-se de modos inesperados, o passado *torna-se* «nós», tal como o futuro nos *toma*” (Bhabha, 2007: 30).

É na forma como dialogamos com o passado e o utilizamos na construção do futuro que a arte poderá ter um papel a desempenhar.

Criticando alguns dos mecanismos e entendimentos da arte contemporânea, Rancière termina, no entanto, a sua reflexão com um pensamento de esperança:

Vermo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne e do espectador tornado activo, saber que as palavras são somente palavras e os espectadores apenas espectadores pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos. (Rancière, 2010: 36)

Questionar, desafiar, interpretar, transformar, são algumas das funções e características da arte e poderão ser a sua contribuição para a *(re)escrita* da História. Certamente que foram estas mesmas características que permitiram ao espectáculo VALE constituir-se como uma nova e reinventada memória – em especial para aqueles que nele participaram e que com ele se envolveram.

BIBLIOGRAFIA

ASSMANN, Aleida (2010), «Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past», **TILMANS**, Karin, **VAN VREE**, Frank e **WINTER**, Jay (eds.), *Performing the Past – Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 35-50.

BHABHA, Homi K. e outros (2007), *A urgência da teoria*, Lisboa: Tinta da China.

BAUMAN, Zygmunt (2007), *Identidad*, Buenos Aires: Losada.

BEN-AMOS, Dan e **WEISSBERG**, Liliane (Ed.) (1999), *Cultural Memory and the Construction of Identity*, Detroit: Wayne State University Press.

BOER, Pim Den (2008), «Loca Memoriae – Lieux de Mémoire», **ERLL**, Astrid e **NÜNNING**, Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies*, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 19-25.

BURKE, Peter (2010), «Co-memorations. Performing the past», **TILMANS**, Karin, **VAN VREE**, Frank e **WINTER**, Jay (eds.), *Performing the Past – Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 105-118.

CANCLINI, Néstor Garcia (2000), «La Globalización: productora de culturas híbridas?», *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá.

CARLSON, Marvin (1989), *Places of Performance – The semiotics of theatre Architecture*, New York: Cornell University.

CARLSON, Marvin (2000), «Resistant Performance», **GOODMAN**, Lizbeth e **GAY**, Jane de (eds.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London and New York: Routledge, pp. 60-65.

CARLSON, Marvin (2001), «Environmental Space», **COUNSELL**, Colin e **WOLF**, Laura (eds), *Performance Analysis, An Introductory Coursebook*, London: Routledge, pp. 170-176.

CASTRO CALDAS, Alexandre (2000), *A Herança de Franz Joseph Gall. O Cérebro ao Serviço do Comportamento Humano*, Lisboa: McGraw-Hill.

CÍCERO (2000), *De Oratore*, Lisboa: Verbo, pp 38-42.

CONNERTON, Paul (1989), *How Societies Remember*, New York: Cambridge University Press.

COSTA, Tiago Bartolomeu (2010), «A festa brava de Madalena Victorino», *Ípsilon*, 20/01/2010, Lisboa: Público.

COUNSELL, Colin e **WOLF**, Laura (eds) (2001), *Performance Analysis, An Introductory Coursebook*, London and New York: Routledge.

COUNSELL, Colin e **MOCK**, Roberta (eds) (2009), *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

COUNSELL, Colin (2009), «Introduction», **COUNSELL**, Colin e **MOCK**, Roberta (eds), *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-15.

DIAMOND, Elin (2009), «Performance and Cultural Politics», **GOODMAN**, Lizbeth e **GAY**, Jane de (eds), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London and New York: Routledge, pp. 66-69.

ERLL, Astrid e **NÜNNING**, Ansgar (eds.) (2008), *Cultural Memory Studies*, Berlin: Walter de Gruyter.

FAZENDA, Maria José (coord.) (1997), *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa: Cotovia.

FAZENDA, Maria José (2007), *Dança Teatral. Ideias, Experiências e Acções*, Lisboa: Celta.

FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, London: Routledge.

GALHÓS, Cláudia (2009a), «Histórias de Vento», *Actual*, 19/12/2009, Lisboa: Expresso.

GALHÓS, Cláudia (2009b), «A dança inclusiva», *Actual*, 31/12/2009, Lisboa: Expresso, pp. 13.

GIL, Capelo Isabel, **TREWINNARD**, Richard, **PIRES**, Maria Laura (Org.) (2004), *Landscapes of Memory. Paisagens da Memória*, Lisboa: Universidade Católica Editora.

GOODMAN, Lizbeth e **GAY**, Jane de (eds) (2000), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London and New York: Routledge.

HALL, Stuart (2002), «Cultural Identity and Diaspora», **WOODWARD**, Kathryn (ed), *Identity and difference*, Londres: Sage, pp. 51-58.

HOBSBAWM, Eric (2011), «Introduction: Inventing Tradition», **OLICK**, Jeffrey K., **VINITZKY-SEROUSSI**, Vered e **LEVY**, Daniel (eds.), *The Collective Memory Reader*, New York: Oxford University Press, pp. 271-274.

ISER, Wolfgang (2001), «The Interactive Spectator», **COUNSELL**, Colin e **WOLF**, Laura (eds), *Performance Analysis, An Introductory Coursebook*, London: Routledge, pp. 179-184.

KERSHAW, Baz (2000), «Performance, Community, Culture», **GOODMAN**, Lizbeth e **GAY**, Jane de (eds), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London and New York: Routledge, pp. 136-142.

KNOWLES, Ric (2009), «Performing Intercultural Memory in the Diasporic Present: The Case of Toronto», **COUNSELL**, Colin e **MOCK**, Roberta (eds), *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 16-40.

LEFEBVRE, Henri (1991), *The Production of Space*, Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers.

LEHRER, Jonah (2009), *Proust era um neurocientista*, Lisboa: Lua de Papel.

LIPSITZ, George (2011), «Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture», **OLICK**, Jeffrey K., **VINITZKY-SEROUSSI**, Vered e **LEVY**, Daniel (eds.), *The Collective Memory Reader*, New York: Oxford University Press, pp. 352-357.

MARTIN, John (2004), *The Intercultural Performance Handbook*, London: Routledge.

MEUSBERGER, Peter, **HEFFERNAN**, Michael e **WUNDER**, Edgar (eds) (2011), *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Heidelberg: Springer.

MIDDLETON, David e **BROWN**, Steve D. (2011), «Memory and Space in the work of Maurice Halbwachs», **MEUSBERGER**, Peter, **HEFFERNAN**, Michael e **WUNDER**, Edgar (eds), *Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Heidelberg: Springer, pp. 29-50.

MULVEY, Laura (2001), «The Gaze», **COUNSELL**, Colin e **WOLF**, Laura (eds), *Performance Analysis, An Introductory Coursebook*, London: Routledge, pp. 185-192.

OLICK, Jeffrey K., **VINITZKY-SEROUSSI**, Vered e **LEVY**, Daniel (eds.) (2011), *The Collective Memory Reader*, New York: Oxford University Press.

PAVIS, Patrice (ed.) (1996), *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro.

RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa: Veja.

READS, Alan (2009), «Theatre and Everyday Life», **GOODMAN**, Lizbeth e **GAY**, Jane de (eds), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London and New York: Routledge, pp. 189-193.

SMITH, Richard Cándida (ed.) (2002), *Art and the Performance of Memory, Sounds and Gestures of Recollections*, Londres: Routledge.

SOJA, Edward W. (1996), *Thirdspace*, Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers.

STEINER, George (1992), *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, Lisboa: Relógio d'Água.

TILMANS, Karin, **VAN VREE**, Frank e **WINTER**, Jay (eds.) (2010), *Performing the Past – Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

VALE [Programa de sala], Santarém: Artemrede 2010

VARANDA, Paula (2010), «O dom de elevar», *Caderno P2*, 13/03/2010, Lisboa: Público, pp. 15.

WARF, Barney e **ARIAS**, Santa (eds.) (2009), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Oxon: Routledge.

WARF, Barney e **ARIAS**, Santa (2009), «Introduction: The Reinsertion of Space in the Humanities and Social Sciences», **WARF**, Barney e **ARIAS**, Santa (eds), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Oxon: Routledge, pp. 1-10.

WINTER, Jay (2010), «Introduction. The performance of the past: memory, history and identity», **TILMANS**, Karin, **VAN VREE**, Frank e **WINTER**, Jay (eds.), *Performing the Past – Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 11-31.

WOODWARD, Kathryn (ed) (2002), *Identity and difference*, Londres: Sage.