

Ana Pais¹

Teatro em Portugal: o desafio da periferia²

Resumo: O presente texto propõe uma análise da comunidade teatral portuguesa, bem como das suas práticas, a partir da condição periférica do país e das suas implicações simbólicas. Para tal, recorre-se aos pertinentes conceitos sociológicos de “comunidade-fortaleza” e o de “subjectividade de fronteira” formulados por Boaventura de Sousa Santos. Tratando-se de uma abordagem global desta complexa questão, destacam-se com maior profundidade dois casos de características excepcionais dentro da conjuntura vigente: a obra “instalação-teatral” *O Cerejal*, de Lúcia Sigalho (Casa d’Os Dias da Água, 2003) e a companhia multicultural Teatro Meridional, nascida no início dos anos 90.

A condição periférica de um país como Portugal situa-o numa latitude ambivalente. Ela condiciona e define tanto o seu posicionamento geográfico e político, quanto o cultural e o artístico. Embora cultivando simbolicamente uma problemática centralidade, fossilizada no que respeita às ex-colónias e imaginada relativamente à Europa Central (o complexo do “Estado-come-imaginação-do-centro”, no dizer de Boaventura de Sousa Santos, 1993: 49 ss.), Portugal existe nas margens de um velho continente. Para o bem e para o mal, as artes que por cá se vão fazendo partilham esta condição particularmente rica e desafiadora, perante a qual o confronto com o outro é inevitável.

A ambivalência da periferia tem a ver com o facto de, tradicionalmente, ela se posicionar em relação a um centro de poder (político, religioso, social ou artístico) em

¹ Licenciada em Linguas e Literaturas Modernas e Mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa. Em 2002, inicia no jornal *Público* a actividade de crítica de teatro, que viria a desempenhar, em 2003, no *Expresso*. Nos últimos quatro anos, tem vindo a apresentar comunicações sobre artes performativas em congressos internacionais da especialidade (França, Alemanha, Holanda e Inglaterra) e, em Portugal, no ciclo "Os clássicos do século XX", na Culturgest. Actualmente, escreve e pensa em regime free-lance. Autora do livro *O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas* (Lisboa: Edições Colibri, 2004).

² Este texto é uma versão aumentada do artigo homónimo, publicado na revista *Número Magazine*, n.ºs 17-18, Outono 2003, pp. 74-5.

relação ao qual pode simbolizar, por um lado, atraso e dessincronia e, por outro, subversão e inovação. Se, no primeiro caso, o afastamento do centro resulta em letargia, no segundo, a mesma distância é transformada em “estratégias de resistência ou ruptura” (Melo, 2002: 99) da ordem e do controlo centrais. A possibilidade de existirem duas vias diametralmente opostas ultrapassa o plano das contingências estruturais da periferia, já que elas se distinguem não pelo ponto de partida mas pelo ponto de chegada: pela capacidade de transformação do real.

A relação entre centro e periferia, no campo das artes e, especialmente, no momento de globalização mundial que vivemos, tornou-se “móvel, sujeita a alterações e tensões bruscas, ligada a modificações políticas e sociais e não apenas artísticas” (Ginsburg, 1991: 37). Não será, contudo, a sobreposição do poder político, social e económico com a produção artística a novidade do mundo globalizado mas a mobilidade da relação centro-periferia. Dada a multiplicidade de centros e periferias que resulta dessa mobilidade, é fundamental para o contexto artístico português uma análise rigorosa da sua relação específica com o(s) centro(s) – pois são eles, por natureza, os responsáveis por estipular os parâmetros que referenciam o atraso ou a ruptura –, evitando assim encobrir uma realidade prevalecente, construída por sinais de aparente sintonia com o mundo contemporâneo.

Incontornáveis, mas nem por isso mais evidentes, as consequências inerentes à condição inequivocamente periférica do teatro em Portugal manifestam-se em vários domínios. Gostaria de partilhar aqui uma reflexão sobre a situação teatral do nosso país, procurando contribuir para uma maior consciência dos seus limites, e, por conseguinte, das suas potencialidades. Para tal, opto por uma abordagem conjuntural do teatro português, em detrimento da mera cartografia. Serão mencionados alguns casos práticos apenas a título de exemplo e sem qualquer inferência no tocante à sua hipotética representatividade.

O teatro em Portugal: fortaleza ou fronteira?

Intimamente ligada à ideia de território, geográfico e político, a periferia assume um carácter essencialmente espacial. Enquanto o centro representa o poder, o controlo e a profundidade, a figuração da periferia é a margem, a ruptura e a superfície, donde as tensões típicas de opostos complementares. Sendo um espaço habitado ou a habitar, um

território implica, naturalmente, uma gestão estratégica no que respeita à organização de recursos e aos relacionamentos de comunidades. Tomando o teatro por objecto de análise, será necessário considerar os seus habitantes, na medida em que eles concebem, constroem e gerem o território: os artistas, os públicos, os investigadores, os formadores, os alunos, os críticos, os produtores e os programadores. As características das suas formas de relacionamento, internas e externas, revelam os vectores estruturais em que assentam.

Boaventura de Sousa Santos oferece-nos dois estimulantes conceitos para pensarmos a ambivalência inscrita na condição periférica da comunidade teatral portuguesa: o de “comunidade-fortaleza” e o de “subjectividade de fronteira”. No contexto da sua análise sobre a transição paradigmática – epistemológica e societal – que o mundo atravessa, o sociólogo contrasta as tradicionais “comunidades-fortaleza” – entendidas como “exclusivas, isto é, comunidades que, agressiva ou defensivamente, baseiam a sua identificação numa clausura em relação ao exterior” (Santos, 2000: 314) – com o potencial emancipatório da “subjectividade de fronteira” (que passarei a designar por comunidade de fronteira) –, emergente e transgressora relativamente às formas de regulação social, em particular, da globalização (Santos, 2000: 321-330).³ Naturalmente, tomo estes conceitos num sentido mais metafórico do que sociológico, pela clareza que esta figuração, eminentemente espacial, transporta. Partindo de uma delimitação territorial, as imagens de fortaleza e de fronteira correspondem a dois caminhos possíveis para uma comunidade ou país periférico: defender-se na rigidez da muralha ou abrir portas e romper com a clausura. Barreira ou passagem, eis a questão.

Periféricas como o país, as práticas de teatro em Portugal apresentam muitas semelhanças com a comunidade-fortaleza de B. S. Santos: ensimesmada, com poucos contactos com o exterior, sendo que o perigo que se vem agudizando é o seu desfasamento relativamente aos discursos artísticos e teóricos internacionais. Este isolamento é real, ainda que nos possa parecer contraditório com a crescente oferta de espectáculos estrangeiros, inovadores e pertinentes, programados em Portugal na década de 90, fruto de investimento de instituições como o Centro Cultural de Belém, a

³ Aproprio-me livremente destes conceitos, cujo enquadramento na obra de Sousa Santos é mais complexo. As comunidades-fortaleza e a subjectividade de fronteira não são apresentadas em oposição directa pelo autor, podendo ser lidas deste modo quando pensadas em função da imagética espacial da periferia.

Culturgest, o festival Danças na Cidade (ao nível de espectáculos formalmente híbridos) e, mais recentemente, o Teatro Nacional S. João, com o festival bienal Ponti.

Por um lado, a postura de acolhimento tende a ser defensiva e desconfiada relativamente a propostas estéticas diferentes. Muitas das obras que nos chegam, em programações quer institucionais quer alternativas, sem padrinho intelectual que a introduza nas discussões de café ou nas crónicas dos jornais, encontram uma atitude desinteressada ou, pelo menos, pouco curiosa no que se faz actualmente noutros cantos do mundo. Esta postura verifica-se ainda na fraca iniciativa de procurar alimento e diálogo no exterior, particularmente no que toca a deslocações a festivais internacionais, mesmo se muitos dos mais prestigiados têm lugar na Europa (Avignon, Edimburgo, Bruxelas) e vivendo nós numa conjuntura de grande mobilidade e acessibilidade económica. Assim também do ponto de vista de uma política cultural efectiva, a promoção de condições estruturais para o encontro de discursos artísticos nacionais e internacionais é débil e inconsistente, originando situações de precaridade extrema, quer para os criadores quer para os agentes culturais num sentido amplo.

Por outro lado, com a desinformação mais ou menos generalizada, a recepção crítica e o diálogo com as diferentes estéticas internacionais vivem dificuldades inexpugnáveis. Menorizamos, demasiadas vezes, a questão de base relativamente à informação/formação de públicos. A relação com a cultura e a arte passa também pela criação de hábitos de convivência e de fruição, apenas possíveis quando se activam canais de circulação de informação consistentes e regulares. Responsáveis, por excelência, pela circulação da informação, os *media* são agentes formativos particularmente implicados nesta acção pública, e nesse sentido, também política, fundadora de uma consciência cívica que ultrapassa, necessariamente, os índices de audiências e os valores de mercado. No entanto, a demissão editorial desta consciência cívica é frequentemente visível: o espaço que a reflexão e a contextualização das obras requerem é claramente diminuto, privilegiando textos de carácter teoricamente neutro, de apresentação ou divulgação de obras, artistas ou eventos. Se estes são, evidentemente, importantes para o apelo à participação do público, os textos de análise, crítica ou contextualização não deixam de ser igualmente essenciais para que a informação e as obras sejam assimiladas e integradas na “base de dados” de cada um de nós. Apenas dispondo deste tipo de materiais de divulgação se pode escolher e receber

criticamente uma obra, independentemente dos afectos dos nossos *opinion-makers*. Aliás, esse material crítico torna possível ao leitor interpelar o discurso destes últimos na medida em que se oferece enquanto instrumento de análise e argumentação. Outro aspecto deficitário nos meios de comunicação social, nomeadamente nos suplementos ou páginas de cultura são os artigos sobre obras, artistas ou festivais de artes performativas internacionais. Raras são as ocasiões em que temos oportunidade de saber o que acontece “lá fora” e, portanto de estar a par com o que de novo ou relevante se faz pelo mundo, inclusivé nos vizinhos centros europeus, desde o Centro Georges Pompidou ao Festival de Avignon passando pelos novos encenadores que se vêm destacando na Alemanha, Itália e Polónia, entre outros países. Paradoxalmente, apesar de vivermos na sociedade da informação não conseguimos encontrar mecanismos de aquisição e troca de conhecimento, o que conduz a um grave isolacionismo cultural, radicado certamente na ténue consciência cívica da máquina mediática.

O processo de auto-enclausuramento da “comunidade-fortaleza” tende a gerar “fortes hierarquizações”, externa e internamente (Santos, 2000: 314), repetindo modelos do passado e criando uma redoma de segurança ilusória. A nível externo, a fortaleza segue o instinto de protecção, revelando-se em diversos aspectos: a dificuldade no acesso à informação actualizada, a desvalorização da reciclagem técnica e teórica, o desconhecimento de correntes estéticas internacionais (e, reciprocamente, do estrangeiro relativamente ao teatro nacional).

No que respeita ao acesso à informação, o exemplo mais flagrante é a ausência de uma biblioteca de artes performativas bem apetrechada, em matéria de revistas internacionais e de bibliografia actualizada sobre criadores, correntes estéticas e paradigmas teóricos contemporâneos. Escrevo “artes performativas” e não teatro propositadamente. Num contexto artístico em que o hibridismo de géneros e a transgressão compulsiva de limites disciplinares se tem vindo a acentuar desde os anos 60, só é possível conceber um modelo de leituras e pesquisa numa rede multidisciplinar cujo leque seja extensível, com toda a vantagem, às artes visuais, às ciências sociais, à estética e à filosofia. Por exemplo, dois livros distintos mas básicos no contexto internacional, tanto para o estudo académico quanto para as escolas técnicas de artes performativas, não estão disponíveis nos centros de formação nacionais mais importantes do país, a saber: o primeiro estudo sistemático fundamental sobre

performance, *Happenings*, de Michael Kirby (Nova Iorque: E. P. Dutton, 1965) ou a mais recente proposta, de raiz filosófica, sobre a ontologia da performance, *Unmarked – The Politics of Performance*, da norte-americana Peggy Phelan (Londres: Routledge, 1993). Curiosamente, a única biblioteca onde esta última obra existe, tanto quanto sei, é a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, facto maioritariamente desconhecido da comunidade teatral. Isto não só aponta para clivagens entre os mundos das artes visuais e das artes performativas em Portugal como também evidencia a falta de cruzamentos e de comunicação entre esses mundos que, desde os anos 60, se estimulam e caminham juntos pelo mundo fora. Este caso caricatural não só contribui para uma incomensurável frustração para todos aqueles envolvidos no processo do ensino, como também nos coloca numa posição discursiva com o exterior particularmente difícil, pois ao não partilharmos referências de conhecimento retiramo-nos a possibilidade de interpelação dos discursos artísticos e teóricos internacionais.

Esta grave lacuna decorre e condiciona, simultaneamente, a desvalorização da reciclagem, técnica e teórica, bem como o desinteresse em relação ao que se produz em outros centros ou periferias artísticas. Raramente temos vindo a usufruir da distância periférica para desenvolver uma observação crítica, em prol de um posicionamento informado do discurso artístico. Senão, já teríamos constatado que não somos nem o pior nem o melhor do mundo. Uma instalação “teatral” como a que Lúcia Sigalho apresentou na Casa d’Os Dias da Água, em Abril de 2003, intitulada *O Cerejal*, exemplifica a prática de uma distância crítica. Longe de estruturas vigentes no centro da Europa, assentes na promoção da interdisciplinidade (como almejou criar para Lisboa o projecto *Capitals*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian), a experiência inusitada de *O Cerejal* suscitou poucos ecos críticos e teóricos. Porém, a sua concepção despertaria, creio, o interesse de pensadores estrangeiros. Lúcia Sigalho convidou o público a habitar a casa de *O Cerejal*, dividindo os actos do texto de Tchekov por diferentes salas do magnífico edifício ao Largo da Estefânia. Constituindo um itinerário íntimo sobre a obra, a performance induzia o espectador a fazer um percurso solitário pelas salas, cada uma contendo um ambiente cénico específico correspondente a um acto da peça, segundo as instruções no “Modo de Utilização” distribuído à entrada. Porventura defraudado na sua expectativa teatral, o público não encontrou actores a representar o texto mas as suas vozes gravadas (de

novo, um acto por sala), emitidas pelos gravadores espalhados pelos vários espaços. Sigalho propõe, assim, uma visão espectral da obra de Tchekov, em que as personagens se reduzem a vozes, fatalmente privadas de acção tal como o autor as quis, projectando no espaço o vazio fantasmagórico do universo decadente da aristocracia russa, nos finais do século XIX. Desta ausência absoluta de presença física, bem como das diversas atmosferas cénicas, decorre a remissão para as instalações, arte gémea da performance, ambas nascidas do cruzamento e das relações híbridas do corpo com e no espaço. No caso, a distância crítica do centro permitiu a Sigalho, por um lado, recorrer a um texto do cânone da dramaturgia universal e desconstruí-lo a um grau zero de representação (na linha das releituras dos clássicos, por exemplo) e, por outro lado, otimizar o insuficiente orçamento para concretizar o projecto inicial. O resultado foi no mínimo surpreendente, embora tenha faltado à arriscada proposta uma materialização mais consistente e rigorosa – em parte determinada, mais uma vez, pela limitação de verbas, e em parte pelas condições estruturais do país que aqui têm vindo a ser referidas – para que o posicionamento crítico face ao texto pudesse ter sido mais expressivo. Este exemplo clarifica um aspecto basilar na realidade teatral portuguesa: o valor, as capacidades e o imaginário dos artistas portugueses acaba por ser, muitas vezes, abafados e condicionados pela sua parca relação, ao nível da produção e da formação, com os contextos artísticos e teóricos internacionais.

Outra questão que tem vindo justificar a escassa circulação do teatro português e, por conseguinte, o seu isolamento no panorama internacional, passa pelo suposto problema da linguagem verbal. Entende-se que, pelo facto de, no espectáculo teatral, predominar a língua portuguesa, se inibe a procura, a curiosidade ou a receptividade de um público estrangeiro. No entanto, trata-se de uma falsa questão pois pelo menos a partir do momento em que se institui o sistema de legendagem electrónica (ideal não será, mas certamente cumpre a sua função), passaram a integrar o circuito de programação internacional espectáculos oriundos dos mais diversos universos linguísticos sem que isso fosse um impedimento. Eles valem e circulam pelo interesse e pertinência das suas propostas artísticas, constituídas pelo verbo mas também pelo conceito que preside à articulação cénica de todas as linguagens envolvidas. Mormente, depois do retumbante sucesso internacional de um lituano como Eimuntas Nekrosius dificilmente este argumento poderá continuar a ser sustentado. O problema fundamental é outro: o do posicionamento do discurso do teatro português no contexto internacional.

Quando não se procura estabelecer o debate, relações de trabalho ou oportunidades de troca, o mais certo é o outro também não nos procurar. Assustador mesmo, é que do desconhecimento nasce o ridículo e, por isso, ouvem-se comentários caricatos, como já ouvi na assistência de uma conferência rara, realizada por um orador de renome internacional: “Querem que a gente acredite nestas tretas da performance...”. Como se “eles” perdessem o seu sono a engendrar formas de nos enganar!... Esta é apenas uma forma de nos retirarmos do mundo.

A nível interno, podemos verificar outro tipo de consequências do processo de auto-enclausuramento, tais como: o fosso entre teoria e prática, a instituição “texto” e o estatuto de imunidade simbólica. Em Portugal, as “fortes hierarquias” replicam o fechamento para o exterior, no interior: dificilmente se encontram espaços de diálogo, quer entre companhias, artes e artistas quer entre estes e o saber académico. Já dizia Gilberto Gil no discurso de tomada de posse do Ministério da Cultura do Brasil: a cultura não se faz apenas de artefactos, mas também de “mentefactos”!

Entre a reduzida classe académica e os artistas aprofunda-se o abismo mental em termos, quer da desvalorização da reflexão teórica, quer de um certo menosprezo pela expressão artística enquanto um saber decorrente de técnicas específicas. Evidentemente, esta articulação com o intuito da troca não tem, obrigatoriamente, de existir para que surjam propostas artísticas de qualidade ou estudos competentes sobre a contemporaneidade performativa. Contudo, essa ligação constitui uma possibilidade extremamente vantajosa para ambos: fornecendo-se reciprocamente elementos para uma constante actualização e confronto discursivo, estimulando a troca de olhares críticos, artes e academia ganham uma maior consciência sobre os seus próprios mundos e saberes. Nos últimos decénios, o pós-modernismo ou o ultra-pós-modernismo ocidentais afirmam-se como correntes claramente enformadas pelo pensamento teórico, por vezes de uma forma excessiva, na medida em que, frequentemente, a premissa teórica precede e domina a obra. O discurso conceptual tornou-se um dos principais responsáveis pela evidente rarefacção estética da produção artística actual, por oposição ao que entre nós vigora: o síndrome das “Boas Ideias”, insuficientemente sustentadas por um labor meticuloso e fundamentado. Sem livros e sem uma visão referenciada dos discursos artísticos e teóricos, sobretudo no plano internacional, ficamos sem capacidade de nos medir perante o outro. Não para avaliar mas para nos tentarmos olhar

de fora. É justamente isso que significa a nossa pequenez. O provincianismo, emblematicamente diagnosticado por Pessoa, decorre da ausência de uma medida de comparação. E para ser provinciano basta estar na periferia, tomá-la pelo centro e orgulhar-se disso.

Ao contrário do que se passa em vários contextos internacionais, o texto dramático é ainda a instituição vigente na prática teatral portuguesa, mesmo e paradoxalmente, em abordagens experimentais. O teatro de texto é uma das formas de fazer teatro, não a única. Sobretudo a partir das mudanças paradigmáticas ao nível do lugar do texto no discurso cénico, promovidas pelo teatro dos anos 60 e 70 e pelo o evento da performance, torna-se controversa, senão mesmo incorrecta, esta abordagem exclusivista do teatro. Na realidade, vimos assistindo a uma expansão do conceito de teatro e, por isso, em alguns países, não se pratica sequer uma distinção entre teatro, dança ou performance. As designações “teatro” ou “artes performativas” passaram a nomear um universo cada vez mais vasto. Além disso, importa sublinhar que não é o mero fazer que actualiza o texto, mas o modo como ele é concebido esteticamente no palco, através do conjunto de linguagens específicas que o acto envolve. A dramaturgia, por exemplo, é um conceito que tende a ser vinculado, no teatro português, ao domínio estrito do texto (pesquisa, reescrita, redacção de originais, etc.), quando o seu âmbito de acção se estende, de facto, à estruturação e enquadramento de todos os materiais cénicos do espectáculo. Esta visão do espectáculo enquanto um discurso em si, compreendendo diferentes géneros artísticos e diversas possibilidades de articular as suas linguagens, é tanto mais essencial quanto o discernimento das várias práticas performativas nos exige. Quaisquer que sejam as miscigenações artísticas ou os materiais cénicos utilizados num espectáculo, será sempre a constância artesanal da fundamentação e estruturação dos sentidos do discurso a determinar a sua capacidade de afirmação e inteligibilidade.

Finalmente, o estatuto de imunidade simbólica gozado pelo teatro independente constitui um traço incontornável na paisagem teatral dos nossos dias. Nascido no furor revolucionário e regenerador do período pré e pós 25 de Abril, o teatro independente criou para si uma condição de imunidade (ou de protecção) ao abrigo da aura mítica que transporta desde a revolução, o que tem vindo a acentuar um fechamento ao confronto construtivo, quer face aos novos grupos e estratégias nacionais quer face ao contexto internacional. Mas a responsabilidade de tais companhias merece a nossa exigência.

Alimentando o capital simbólico do seu valioso contributo para a expressão de um teatro português de qualidade nos anos 70, passados 30 anos, muito do teatro independente resiste a questionar modelos e a reequacionar opções estéticas. Se naquela época as companhias independentes, assim se enunciando para se demarcarem do teatro comercial, desbravam um caminho praticamente inexistente no país, hoje sedimentam uma compacta resistência perante uma discussão crítica dos seus pressupostos. Invocando implicitamente um estatuto simbólico intocável, resultante do seu mérito e pujança iniciais, a geração destas companhias e criadores congrega uma comunidade de afectos isenta de mácula. Volvidas três décadas, urge repensar essas premissas estéticas e modos de fazer com a frontalidade e a determinação que marcaram a sua origem. Neste processo, a geração emergente e igualmente simbólica dos ex-bebés de Abril, que vem ganhando progressiva visibilidade no panorama actual, tem e terá um papel determinante, pois, inevitável e naturalmente, procura posicionar-se relativamente à herança que recebeu. Inclusive, até do ponto de vista do financiamento, a hierarquia entre o teatro independente e o teatro alternativo (associado a novos criadores ou companhias) é óbvia e por mais que este último conquiste uma aceitação de público e de crítica, esta não se traduz num apoio financeiro proporcional. Em alguns casos, regista-se mesmo o efeito perverso: quando a aceitação se torna numa rápida institucionalização, arrisca-se a uma celeridade suspeita: quanto mais depressa integrados nos sistema, menos potencialmente transgressores.

Ainda se nós fôssemos felizes assim...mas não! As queixas repetidas entre dois ombros encolhidos mostram, inapelavelmente, que a felicidade está fora de muros. Por isso, é bom lembrar o outro lado da medalha, no caso, da muralha...

Uma questão de atitude

No essencial, o que distingue a fortaleza da fronteira é a atitude. Se as zonas periféricas podem resultar em tipos de relacionamento e mentalidade tão distintas isso significa que é possível escolher. Nas palavras de B. S. Santos, a fronteira “está assente em limites, bem como na transgressão dos limites” (Santos, 2000: 325). Ou seja, a periferia inscreve-se numa potência criativa, em muitos casos mais estimulante e capaz de disrupção do que o centro, se privilegiar a abertura e a comunicação.

As características da fronteira podem servir-nos para reequacionar o modelo pelo qual o teatro português tem, predominantemente, optado. Essas características passam, segundo o sociólogo, pelo “uso muito selectivo e instrumental das tradições”, a “invenção de novas formas de sociabilidade”, a “fluidez das relações sociais” ou a “promiscuidade de estranhos e íntimos, de herança e invenção” (Santos, 2000: 322 ss.).

No âmbito do teatro português, será também um espírito crítico e informado a permitir o uso instrumental das tradições, isto é, a originar um posicionamento e uma selecção de ferramentas que sirvam a construção de novos discursos artísticos e novas formas de interagir, tanto com o interior quanto com o exterior. A capacidade de seleccionar influi igualmente na transformação individual do estranho (ou do estrangeiro), por exemplo, dos materiais, correntes ou programas estéticos de outras geografias, podendo, deste modo, servir e expressar – técnica e conceptualmente – a singularidade de cada manifestação artística. Esta singularidade é conseguida apenas quando se efectua uma apropriação artística, fenómeno consideravelmente diferente da mera reprodução. A distância inerente à condição periférica pode ser rentabilizada, interna e externamente, na invenção de novas formas de relação e aprendizagem e na observação crítica dos centros artísticos – Europa Central e Norte da América – e de outras periferias – como o Brasil. Se a nível internacional poucas expectativas se criam em torno do teatro português, mais espaço se abre para a invenção e até para o “próprio acto de inventar” (Santos, 2000: 323). Este território teatral, inconstante e vazio, pode ser preenchido por uma miríade de possibilidades fluídas sendo a convivência entre “estranhos e íntimos”, “herança e invenção” potenciadora de uma abertura à troca e à aprendizagem mútua que o teatro português tem ao alcance da mão.

Em certa medida, a fluidez das relações sociais resulta da “invenção de novas formas de sociabilidade” ou de formas de relacionamento com o exterior à margem de padrões estereotipados, ainda que se possam tornar, elas próprias, em novos padrões. O “espaço provisório e temporário” da fronteira caracteriza-se por um equilíbrio precário entre “inovação” e “instabilidade” (cf. Santos, 2000: 324). Na vertigem da mudança constante, as relações entre os indivíduos ganham em versatilidade e abertura o que ressentem em segurança, daí que as vanguardas artísticas ou as fases de ruptura e renovação tenham, intrinsecamente, uma breve longevidade ou encetem um processo de transformação imediato (passando a ser uma outra coisa, diferente da vanguarda) que

lhes permite uma continuidade respirável, necessária numa perspectiva de estabilidade e futuro.

Neste contexto, o Teatro Meridional surge como uma exemplar experiência de ruptura e organização renovada entre criadores, particularmente marcante de uma forma de estar na década de 90, no plano nacional. Esta companhia, sediada em Portugal, foi fundada por dois actores espanhóis (Alvaro Lavin e Julio Salvatierra), um português (Miguel Seabra) e um italiano (Stefano Fillippi) em 1992, na sequência de um estágio de *Commedia Dell'Arte*. Para além de uma cumplicidade estética, estes criadores partilham um lastro cultural mediterrânico o qual esteve, segundo os próprios, na base de um espírito colectivo e artístico comum. Procurando uma nova tipologia de organização e de relações de trabalho no teatro, os quatro actores formaram uma companhia multicultural, fenómeno este amplamente difundido nos últimos decénios e cujas características constituíram o material privilegiado das produções teatrais do grupo. Assente na relação próxima actor/público, no trabalho de interpretação e no despojamento cénico, esta companhia começou por explorar uma linguagem própria a partir das técnicas de actor (*clown* e *commedia dell'arte*) e do seu posicionamento colectivo perante a vida e a cultura mediterrânea, também ela englobando diversas culturas. Este colectivo chama a si uma subjectividade típica do sul, reclamando um *espírito meridional* idiossincrático que se traduz numa “personalidade específica de grupo, que não sabemos definir claramente, mas que gostamos de classificar de **meridional**” (Teatro Meridional, 1997: 5). Imbricado em complexas questões de identidade e representação (que não irei aprofundar aqui), o *espírito meridional* surge com uma função de imagem/espelho, estratégia de relação entre os elementos que constituem a companhia, e enquanto imagem colectiva ficcionada, razão pela qual lhes é impossível definir esse espírito com outras palavras. Trata-se, naturalmente, da sua própria linguagem artística, manifestando-se nos seus espectáculos através do humor, da capacidade de comunicação entre os actores e entre o palco e a plateia, sendo a idade do espectador, por exemplo, um factor irrelevante.

Rigoroso na forma e descontraído na aparência, um espectáculo emblemático da companhia terá sido o primeiro, *Ki Fatxiamo Noi Kui* (KFNK, 1992). Praticamente isento de palavras, KFNK foi construído com base na personagem “Zanni” da *Commedia dell'Arte*, tendo surgido, através desta técnica, um discurso em parte

evocativo de um universo muito masculino, em parte utilizando um vocabulário do corpo. O “Zanni” é a máscara matriz de todas as personagens masculinas da *Commedia dell’Arte* não exibindo, por isso, traços individuais. A escolha desta figura permitiu aos “Zanni” meridionais criarem uma personalidade/personagem do sul aberta, o perfeito anti-herói cheio de manhas e truques que leva a bom porto os seus objectivos mais altos: folgar, ostentar e dormir, traços associados aos povos mediterrânicos. Estruturado numa sequência de *gags*, aparentemente em associação livre, o espectáculo joga, por um lado, com uma série de estratégias de comicidade, motor de reunião das diferenças num espaço discursivo comum, e, por outro, com o delírio inventivo de imagens e palavras, o que, à semelhança do imaginário das crianças, produz figurações e concepções de mundo livres de hierarquias ou modelos pré-estabelecidos. Nestes dois aspectos – o factor imaginação e a cultura mediterrânea –, centra-se o percurso artístico de um grupo agora com 12 anos de vida. Mantém-se activo, ultrapassando as inúmeras alterações orgânicas que já sofreu. Como é da natureza destes processos fronteiriços, o nomadismo que o caracterizava, e que é também um itinerário interior intimamente ligado à capacidade de descentramento do sujeito para aceitar e olhar o outro, dilui-se gradualmente e o grupo reúne actualmente somente criadores portugueses. A instabilidade prevaleceu sobre a mudança mas deixou marcas indeléveis na forma de fazer teatro em Portugal e de conceber modos de relacionamento com o exterior, numa perspectiva de comunidade dinâmica e móvel.

O desafio

É urgente reflectirmos sobre as possibilidades de uma outra figuração da periferia, dinamizando traços conjunturais que, sendo adversos, também são transformáveis. Novas estratégias podem ser pensadas e a responsabilidade deve ser partilhada pelo poder político, viabilizando investimentos imprescindíveis para o desenvolvimento do teatro entre nós, numa conjuntura global e a longo prazo.

Num quadro de fronteira, inúmeras hipóteses de quebrar o isolamento da fortaleza se colocam, tais como:

- *desenvolver formas de permeabilização* informada dos discursos estéticos internacionais, criando mecanismos estruturais de transmissão do conhecimento (bibliotecas actualizadas, exigência e diversificação a nível técnico e teórico, centros de

pesquisa direccionados para as práticas performativas contemporâneas, edição de textos de reflexão e criação de revistas da especialidade; fomentar projectos conjuntos entre diferentes áreas artísticas, bem como entre artistas e teóricos);

- *activar a capacidade inventiva típica das margens*, fazendo uso da observação crítica e rigorosa e construindo as condições de posicionamento do discurso artístico português nos contextos internacionais.

Idealista? Nem tanto. O primeiro passo é totalmente grátis: aceitar o desafio. A atitude que distingue fortaleza e fronteira passa pela decisão de expormo-nos ao confronto para a troca ser possível.

Referências Bibliográficas

- Correia, André de Brito (2003), *Arte como Vida e Vida como Arte – Sociabilidades num contexto de criação artística*. Porto: Afrontamento.
- Ginsburg, Carlo (1991), *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel.
- Melo, Alexandre (2002), *Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.
- Santos, Boaventura de Sousa (org.) (1993), *Portugal: Um retrato singular*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (2000), *A Crítica da Razão Indolente – Contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento.
- Teatro Meridional (1997), *Cinco anos de projectos ao ritmo dos afectos – 1992-1997*. Lisboa/Madrid, p.5.