

Teatro cósmico. O estado em movimento do Teatro

Cosmic theatre. The moving state of the Theatre

José Maria Vieira Mendes

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Departamento de Estudos Germanísticos

joseantunes@campus.ul.pt

Resumo

O termo “teatro” tem vindo a perder alguma preponderância, optando muitas artistas e também a academia, por nomes como “artes performativas” ou “artes cénicas” ou “artes vivas” (*live art* ou *art vivant*). Esta busca de uma maior abrangência com a alteração de nomenclatura segue uma tendência com raízes antigas, mas que hoje se apresenta mais confiante. Ao teatro do início do sec. XX como lugar da confluência de diferentes disciplinas e artes, responde a possibilidade de hoje encontrarmos nas salas de espetáculo objetos que, não só abraçaram essa pluralidade, como se distanciaram de uma essência que os irmanava.

Usando vocabulário e pensamento extraído do campo da arte contemporânea, este ensaio procura descrições mais capazes de abarcar a pluralidade de certos espetáculos de teatro e artes performativas, partindo do princípio de que se, por um lado, as categorias são formas obsoletas e conservadoras para deles falar, também são elas que permitem o seu reconhecimento social.

Palavras-chave: Teatro – Estudos de teatro – Arte contemporânea – Medium

Abstract

The word "theatre" has been losing some preponderance, with many artists and also academics electing names like "performing arts", "scenic art", "live art" or "*art vivant*". This search for greater inclusiveness by changing nomenclature follows a trend with ancient roots, which is currently showing a new impetus. After a theatre of the early 20th century that saw itself as a place of confluence of different disciplines and arts, we find in today's theatre spaces objects that not only embrace plurality, but also distance themselves from an essence that used to unify diversity.

Using a vocabulary and theory produces in conceptual and contemporary art, this essay goes looking for descriptions that are more capable of embracing the plurality of theatrical performances, on the principle that if, on the one hand, categories are obsolete and are ways of preventing changes, they are also indispensable in a process of social recognition.

Keywords: Theatre – Theatre studies – Contemporary art – Medium

Submissão: 12 de maio de 2022

Aceitação: 12 de maio de 2022

Teatro cósmico. O estado em movimento do Teatro

“I’m not opaque. I’m so relevant I’m disappearing.”

Anaïs Duplan, “On a Scale of 1-10, How ‘Loving’ Do You Feel”

“We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant.”

Dick Higgins, *Intermedia*

Em final de 2021, em colaboração com André e Teodósio, escrevi uma fábula que tinha como protagonista o Teatro e os momentos que antecediam a sua morte¹. No final da narrativa, já depois do falecimento do protagonista, abria-se um caderno de notas onde o Teatro apontara uma pergunta em jeito de testamento: “Deixo-vos o quê?” A resposta, que vinha escrita por baixo, era: “O meu nome”.

Quando me pedem um texto sobre o “estado da arte” no campo do teatro, não sou capaz de resistir à confluência de dois estados: a sua morte e a sua permanência. Porque se é inegável (e o convite que me é feito é testemunho exemplar) que o Teatro existe, estou convencido de que está também morto. O anúncio de morte não será tão evidente como o da vida, mas gostaria, neste breve texto, de tornar claro que um estado não existe sem o outro e que essa confluência numa disciplina como o Teatro será a descrição adequada para o seu presente e para a multiplicidade das suas práticas. Parafraseando a famosa frase de Beckett em *À espera de Godot* – “dão à luz montados num túmulo” – tentarei descrever uma parcialidade que é um movimento e não um estado.

O termo “teatro” tem vindo a perder alguma preponderância, optando muitas artistas e também a academia, por nomes como “artes performativas” ou “artes cénicas” ou “artes vivas” (*live art* ou *art vivant*). Esta busca de uma maior abrangência com a alteração de nomenclatura segue uma tendência com raízes antigas, mas que hoje se apresenta mais confiante. À ideia de

¹ Chamámo-lhe *Futuro anterior* e pode ouvir-se no Podcast “Dito e Feito” do Teatro do Bairro Alto (<https://teatrodobairroalto.pt/materiais/dito-e-feito-29-andre-e-teodosio-e-jose-maria-vieira-mendes-teatro-praga-futuro-anterior/>)

teatro como lugar da confluência de diferentes disciplinas e artes, tal como é exposta no início do século XX, por exemplo, por Gordon Craig ou Antonin Artaud, corresponde a possibilidade de hoje encontrarmos nas salas de espetáculo objetos que, não só abraçaram essa pluralidade, como se distanciaram de uma essência que os irmanava. Depois do desaparecimento da *mimese*, da centralidade do texto ou da quarta parede, desaparece também o fascínio pelo “ao vivo” e pela “copresença” ou a figura do “ator” (ou “encenador”) como protagonista desta arte. Essa virilidade hierárquica tem vindo a ser posta mais recentemente em causa, tanto pela entrada de intérpretes ou performers sem escola teatral, como pela ideia de coletivo adotada, até às suas últimas consequências, por várias companhias contemporâneas e das últimas décadas (Wooster Group ou The TEAM, Forced Entertainment ou Gob Squad, She She Pop ou Rimini Protokoll, Rabbit Hole ou Silly Season, TG Stan ou Dood Paard...).

Quando Philip Auslander intitula a sua coleção de ensaios de 1997 sobre modernismo e pós-modernismo, *From Acting to Performance*, é este movimento que quer sinalizar: do teatro à performance. Na introdução, escreve: “*From Acting to Performance* descreve o percurso seguido pelo desenvolvimento dos meus interesses, de uma entrega inicial ao teatro até a um conceito mais amplo de performance e seus géneros. (E espero não ser demasiado presunçoso sugerir que muitos académicos do teatro da minha geração partilhem esta história intelectual comigo)” (Auslander 1997, 1). No mesmo ano, no breve ensaio “From *Logos* to *Landscape*”, Hans-Thies Lehmann, responsável pelo termo “pós-dramático” que viria a alimentar uma descrição ainda hoje dominante para um teatro da contemporaneidade, já escrevia:

O teatro procurou e continua a procurar e a construir espaços e discursos libertos, tanto quanto possível, das restrições dos objetivos (*telos*), da hierarquia e da lógica causal. Esta busca pode desaguar em *poemas cénicos*, narrativas tortuosas, fragmentação e outros procedimentos – existe o anseio por tal espaço, um espaço para além do *telos*. (Lehmann 1997, 56)

Os espaços a que Lehmann se refere não são apenas lugares abstratos ou discursivos, são também arquitetura. Por isso se encontram artistas que consideramos pertencentes ao campo teatral a ocupar museus ou galerias. Do mesmo modo, as salas de espetáculos acolhem instalações ou artistas que também podem estar presentes em bienais de arte ou na Turbine Hall da Tate. Talvez por isso, vinte anos depois, em 2017, numa conferência em Copenhaga, o mesmo Lehmann declare que os estudos de teatro estão “bastante atrás da realidade teatral”² e

² <https://vimeo.com/233114130>.

revele um interesse pelas artes plásticas e pela necessidade de cruzar a sua história e teoria com os estudos teatrais. Subjacente a este interesse está a indicação de que a aproximação entre teatro e artes plásticas já foi feita pelas próprias artistas. A contribuição da *performance* não é negligenciável, nem os caminhos que a dança moderna e a nova dança abriram, no entanto, aquilo a que hoje se assiste é uma fluidez em que a disciplina e a sua tradição perdem peso e deixam de estabelecer limites, não só à criação como à sua descrição ou crítica. Entre a dança e o teatro, a pintura e a literatura, a escultura e a instalação ou a música e a performance tornou-se difícil distinguir.

Mas persiste uma resistência a declarar a morte das disciplinas e o receio de se perder a orientação. O que fazer quando os nomes não contam? Como organizar uma escola ou justificar um departamento? Como “comunicar” com o público e programar um festival? Como financiar ou concorrer?

No campo das artes plásticas, a discussão sobre disciplinas e suas fronteiras utiliza prioritariamente a palavra inglesa, de origem latina, *medium*, que serve tanto para identificar diferentes disciplinas no campo das artes (pintura, escultura, instalação, etc.) como os próprios materiais ou suportes onde e com que se executa a obra (tela, aguarela, carvão, litografia, etc.). Nos anos 1960 e 1970, o artista do movimento Fluxus, Dick Higgins, sugere que a descrição de algumas práticas como os *happenings*, *performance art* e a poesia concreta ou visual recorra ao termo “*intermedia*”:

Intermedia é diferente de *mixed media*; uma ópera é um *mixed medium*, na medida em que sabemos o que nela é música e o que nela é texto e o que nela é encenação. Já num *intermedium* dá-se uma fusão conceptual. A poesia concreta e alguma das outras poesias visuais são intermediais; estão *entre* a literatura e as artes visuais e dá-se uma fusão entre ambas a ponto de não podermos lidar apenas com uma das suas origens, mas sim com um trabalho que é tanto arte visual como literária. (Higgins 2007, 19)

Marcel Duchamp é frequentemente apontado como o modelo que justifica esta abordagem. O *ready-made* ou *objet-trouvé* é intermedial porque “não foi pensado para se conformar ao *medium* puro” e situa-se entre a área mais genérica dos “*media* da arte” e a dos “*media* da vida” (*Ibid.*, 23), uma posição que, segundo Higgins, que escreve pela primeira vez

sobre o assunto nos anos 1960, teria sido pouco explorada: “Não sou capaz, por exemplo, de nomear uma obra que se tenha posicionado conscientemente no *intermedium* entre pintura e sapatos” (*Ibid.*, 23).

Mais recentemente, ainda no campo das discussões sobre a especificidade do *medium* em artes plásticas, a crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss avança com o termo pós-*medium*, prenunciando uma morte coletiva. Krauss dialoga e responde à esteira do discurso modernista emblematicamente representado por Clement Greenberg. A referência não é tanto Duchamp quanto a arte conceptual, nomeadamente o trabalho do artista belga Marcel Broodthaers e a possibilidade de livremente se convocar para o espaço físico ou simbólico do Museu (e o exemplo escolhido por Krauss é a sequência de instalações a que Marcel Broodthaers chamou “Museu de Arte Moderna”) objetos e ideias independentemente da sua disciplina de origem. A “instalação”, género marcado por esta iniciativa, ter-se-á tornado omnipresente nas práticas plásticas contemporâneas, segundo Krauss.

A escolha do *medium* já não interessa, tudo se tornou um *ready-made*, como aponta Krauss em “*A Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-medium Condition* (2000), onde descreve um movimento que corresponde à passagem de uma mistura de disciplinas para a era pós-*medium*. Num ensaio anterior, publicado na revista *October*, sobre o artista James Coleman, Krauss já escrevera que a “opção estética do *medium* foi declarada fora de moda, descartada, liquidada, acabada.” (Krauss 1997, 5). Esta morte do *medium* não se reflete porém, segundo Krauss, no seu desaparecimento. A condição pós-*medium* diferencia-se da descrição intermedial, na medida em que, se esta celebra a vida misturada, aquela celebra uma mistura de vida e morte. Krauss distingue claramente entre a lógica intermedial e o que chama “especificidade diferencial”, terminando o seu ensaio sobre Broodthaers com uma apologia da complexidade da diferenciação entre *media* e não com a declaração da sua abolição: “Nas mãos de Broodthaers, a própria ficção tornou-se um *medium*, uma forma de especificidade diferencial.” (Krauss 2000, 53). O seu interesse, como ficará mais claro no trabalho que desenvolverá posteriormente em torno de William Kentridge, irá para artistas que, segundo Krauss, recuperam a ideia de *medium*, não por regressão, mas inventando, “não para ressuscitar uma tradição moribunda, mas, de um modo improvável, cria[ndo] uma nova tradição” (Krauss 1997, 6).

A aversão de Krauss relativamente à arte da instalação, que identifica como intermedial, será, uma década mais tarde, bem mais evidente, quando escreve, nos agradecimentos com que

abre *Under Blue Cup*, a sua “repugnância pelo espetáculo da arte enganadora chamada instalação” (Krauss 2011, 1), o que ajuda a explicar por que motivo não está disposta a abdicar do *medium* como elemento diferenciador. Os artistas a que Krauss se dedica não recusam, segunda ela, um olhar sobre o *medium*, mas identificam a sua obsolescência. Seguindo a imagem do “anjo da história” benjaminiano, trata-se de caminhar em direção ao futuro com um olho na destruição do passado, um desenho que contempla vida e morte, sobrepondo-as para descrever o movimento da existência.

Krauss interessa-se por num discurso artístico que preserve o *medium* não como “suporte material”, mas como “uma lógica” (*Ibid.*, 17), que funciona como uma paradigma, uma referência que é uma memória para evitar o esquecimento e o desaparecimento. Os artistas sobre os quais escreve (Ed Ruscha, William Kentridge, James Coleman, Christian Marclay, Bruce Nauman, Sophie Calle, Marcel Broodthaers e Harun Farocki) estão a “‘inventar’ os seus *medium*, estão a resistir à tendência da arte contemporânea para esquecer como o *medium* sustenta as próprias possibilidades da arte.” (*Ibid.*, 19) O receio do esquecimento (*Under Blue Cup* abre com a descrição autobiográfica do recobro de um aneurisma sofrido em 1999 por Krauss e que afetou violentamente a sua memória) e da possibilidade da perda de referência assusta Krauss a ponto de não abdicar de uma estrutura que, sustentando, também delimite as possibilidades discursivas da artista, mas também e sobretudo de si própria, enquanto crítica e leitora das obras produzidas.

A declaração de uma morte, embora contemple a identificação de uma memória a ser tratada pelo futuro, contém também a probabilidade de um esquecimento. Essa é uma das dificuldades que a morte coloca a quem lhe sobrevive. “O teatro morreu” é uma declaração de óbito demasiado violenta para quem, como eu, cresceu convencido de que o teatro estava vivo. Talvez por isso a intermedialidade não seja também ela capaz de esquecer as disciplinas, dado que só elas podem justificar o intermédio – entre o quê? Já o pós-*medium* segue uma outra estratégia: afasta a palavra *medium* da ideia de suporte (tinta, tela, litografia) e associa-a à fidelidade a uma lógica, que passa a fazer o género (da artista). Quando a crítica encontra o *medium* da artista, ela é capaz de identificar uma lógica que perpassa por várias obras ou por uma em específico, e esse encontro com uma memória apazigua. O sucesso da comunicação é atribuído a uma eficácia na transmissão que é garantida por um reconhecimento do vocabulário, da estrutura ou da lógica. Rosalind Krauss procura esta eficácia comunicativa na ideia de

medium, garantia do reconhecimento de uma familiaridade discursiva. Mas nenhuma destas condições parece dar conta do que se observa com frequência nos palcos contemporâneos ou na história do experimentalismo, onde não só não se procura o apaziguamento, como o reconhecimento, a existir, poderá ter origens muito diversas e não dependentes da identificação de um *medium*.

Gertrude Stein, quando descreve a sua relação com o teatro em “Plays”, uma das suas *Lectures in America*, refere-se ao problema da “familiaridade” no teatro. Desde cedo que Stein ficou com a impressão de que no teatro, mas também na literatura dramática, o desenvolvimento da familiaridade era diferente porque mais difícil. Na vida e na restante literatura há tempo para se conhecer as coisas (“*make acquaintance*”), para progredir na familiaridade (Stein 1988, 108), já no teatro não existe esse tempo. A sensação de impossibilidade de familiaridade provocava desconforto à jovem espectadora Gertrude Stein que, na leitura das peças de Shakespeare, seguia o primeiro ato com o dedo na lista de personagens para conhecer a história e para que ela se tornasse familiar. Stein relata um progressivo incómodo com o teatro até que, aos 16 anos, em São Francisco, se sentiu “aliviada” quando a atriz francesa Sarah Bernhardt passou pela cidade em digressão: “Eu sabia algum francês é certo mas isso não importava, era tudo tão estranho e a voz dela tão diferente e era tudo tão francês que podia descansar imperturbável no espetáculo. E assim fiz. (...) Era melhor do que o teatro porque não tínhamos de nos conhecer [*get acquainted*]” (*Ibid.*, 115)

O relato de Stein, uma das responsáveis pela morte do teatro, é o de uma libertação da necessidade de familiaridade. Se Krauss se sente angustiada com a ausência de reconhecimento e memória, Stein encontrou o apaziguamento na estranheza que depois foi procurando na sua escrita e no “presente atual completo” (*Ibid.*, 105) que é o tempo da arte³.

Este anjo da história é bem mais arriscado e radical que o de Benjamin. O confronto com e no presente não permite um processo de conhecimento progressivo, não opera com a necessidade de familiaridade. A metáfora da paisagem, que ficou cristalizada na expressão “peças paisagem” para descrever a literatura dramática de Stein (e outras que se seguiram), ajuda a perceber que alternativa encontrou a autora. O que Stein privilegia na paisagem e na relação que com ela estabelecemos é o facto de ela não se mover mas de estar sempre em relação, “as árvores com as montanhas as montanhas com os campos as árvores com as árvores

³ Esta associação do tempo presente à arte é desenvolvida em *Composition as Explanation* (1926), onde Stein usa a expressão “presente contínuo”.

qualquer coisa da paisagem com todos os céus e qualquer pormenor com outro pormenor, pelo que a história só importa se quiseres contar ou ouvir uma história mas as relações estão sempre lá” (*Ibid.*, 125). A paisagem alivia porque a paisagem não tem de se apresentar para que nós a conheçamos ou, nas palavras de Gertrude Stein, e cito o original: “the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it, but it does not with you” (*Ibid.*, 122). A paisagem tem morte e vida, todos os tempos no presente do olhar que estabelece as relações agora.

Esta metáfora de Stein é mencionada mais de uma vez por Lehmann em *Teatro pós-dramático*. No capítulo em que descreve o trabalho do encenador e artista plástico Robert Wilson, destaca a expressão “audio-landscapes” utilizada pelo artista, bem como a influência que Gertrude Stein exerceu sobre o encenador: “A afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos de Gertrude Stein, a sua ‘Landscape Play’, é por demais evidente.” (Lehmann 2005, 137) Lehmann cita também o artigo posteriormente transformado em capítulo de *The Death of Character* de Elinor Fuchs, “Another Version of Pastoral”, em que a autora se debruça sobre a metáfora da paisagem. Mas o que se torna evidente, tanto na leitura de Lehmann como na de Fuchs, é que a metáfora da paisagem é lida por ambos como uma metáfora para uma fenomenologia do espectador de teatro⁴, mostrando-se nisto desinteressados em colocar em causa o *medium*. Lehmann e Fuchs procuram e identificam em Stein, ou na ideia de paisagem, uma outra essência para o teatro, longe já da lógica mimética e dramática, mais próxima de uma abertura pós-moderna, antinarrativa e “ecológica”, a da “coisa-que-está-o-tempo-todo-à-vista” (*Ibid.*, 107). Por isso Fuchs é capaz de estabelecer uma relação entre o drama estático de Maeterlink e a proposta de Stein, e Lehmann entre a ideia de paisagem e o teatro pós-dramático que descreve. O que morreu, segundo Fuchs, foi a personagem, não o teatro. Já para Lehmann, o teatro não morreu porque a palavra “drama” mantém-se agonizante, memória que garante a familiaridade ainda que ruína de um passado sempre presente na expressão “pós-dramático”. Ninguém quer esquecer.

A morte do Teatro é também a morte de um sistema que colapsa às mãos de um pensamento que não se serve das estratégias que sustentaram o Teatro até à sua extinção. Quando este *medium* morre, morrem os seus suportes – o público, a representação, a

⁴ “Ao ler as suas peças parece evidente que Stein usa ‘paisagem’ como uma metáfora para uma fenomenologia do espectador de teatro” (Fuchs 1996, 94).

personagem, o drama, o palco ou a encenação –, mas também a ideia de *medium*. E se esta morte não implica o esquecimento, na medida em que a palavra continua viva, ela também não chora ou sequer faz do desaparecimento o seu assunto.

A implosão do *medium* que Krauss vê em Broodthaers não é a implosão que se acha em certa contemporaneidade artística e que serve de referência para este texto. Mais de meio século depois, o *medium* não é nem a solidez de uma “lógica” de que fala Krauss, nem o suporte ou disciplina de que se falava no passado modernista ou sequer um corpo vazio e estruturado à espera do recheio que o ocupe. *Medium* é hoje, quando muito, uma lista de palavras (“teatro”, “pintura”, “tela”, “palco”, “música”, “gesso”, “drama”, etc.) à disposição de quem as quiser usar. Nesse sentido, o seu lugar, o seu espaço, é o de qualquer outra palavra, ainda que diferente de qualquer uma delas, ou seja, e à luz de certo teatro contemporâneo, a palavra “teatro” não é mais nem menos do que a palavra “lápiz” ou “dança”, “maçã”, “tik tok” ou “fotografia”, mas é diferente de todas elas. É por isso que não é nem o vazio à espera de ser preenchido nem a tradição à espera da revolução ou novidade.

Quando notamos a facilidade com que as mesmas artistas e as mesmas obras variam a sua ocupação de diferentes espaços que simbolicamente representam palavras diferentes (teatro, artes plásticas, música, internet ou literatura) ou quando utilizamos palavras diferentes para descrever os mesmos objetos, estamos a dar-nos conta da liberdade conquistada nos últimos cinquenta anos e que ultrapassa a ideia de porosidade ou intermedialidade (está aliás fora dessa linhagem, para lá dela ou ao lado dela), mas também nos apercebemos de como podemos inventar essas palavras. Em muitos casos, as artistas não trabalham com as palavras para estabelecerem uma essência, lógica ou referência, mas servem-se delas para compor mundos, podendo também ignorá-las porque não lhes importa a construção de uma memória. O experimentalismo é uma recusa de estabilidade ou de estar, uma fuga ao presente no presente, e aquelas para quem o teatro morreu habitam esse espaço de um modo lúdico, fugindo ao preconceito histórico ou ao peso do *medium*.

É por isso que cada vez menos o discurso artístico passa por uma necessidade de afirmação do espaço que se ocupa. Não se fixa uma posição, procura-se antes o peripatético. Um festival de artes performativas ocupa museus de arte contemporânea, galerias, teatros, salas de ópera e concerto. Esta ocupação não corresponde aos mesmos princípios que orientaram a tendência *site-specific* da segunda metade do século XX, em que a ocupação funcionava como alternativa à normalidade. As movimentações a que hoje se assiste tornaram possível

considerar toda a obra de arte *site-specific*, na medida em que se perdeu a norma. Um quadro na parede branca de um museu é tão *site-specific* quanto um quadro no tronco de uma árvore no parque da cidade. A performance “Tilted Arc” (2014) da artista romena Alexandra Pirici na praça principal de Bienna, na Suíça, é tão *site-specific* quanto “Co-natural” (2018), da mesma artista, no New Museum em Nova Iorque. O mesmo para os quadros do artista alemão Jonathan Meese e os seus espetáculos na Volksbühne de Berlim. E se assim é, se a referência, a norma, o *medium* morreu, então também morre a especificidade, a alternativa ou a distinção por meio de uma referência.

A ausência de modelo pode ser entendida como o culminar da busca de Gertrude Stein pela estranheza, que, porém, e por força da sobrevivência das palavras (“teatro”) continua a ser pronunciável e passível de discurso. A comunicação continua a funcionar (pelo menos não pior do que antes funcionava), não porque a referência (a palavra) contenha ou descreva uma lógica que defina ou capture determinado trabalho ou artista, mas porque ela permite nomear. Dizer a palavra “teatro” é o estado da arte que é um movimento que não requer reconhecimento porque finalmente conquistou a estranheza e a ignorância. Dizer “teatro” é não saber o que se diz, é escutar uma língua desconhecida que não garante qualquer compreensão e nos permite descansar porque não temos de conhecer (*get acquainted*).

Entre o final de 2021 e o início de 2022, o artista João Estevens criou o projeto *C:\>how2become (data) & dissolve_into: 'tears'*, que se repartia por quatro momentos que correspondiam a uma materialização em quatro *media* distintos: o primeiro, um livro que era enviado para casa do espectador; o segundo, um encontro de um para um, na rua, entre performer e espectador; um terceiro, que correspondia a um espetáculo numa sala do Teatro do Bairro Alto em Lisboa; e um quarto, um *website*. Na descrição que encontramos num breve vídeo⁵ acessível no site do Teatro do Bairro Alto, coprodutor desta(s) obra(s), Estevens recorre a duas expressões irmãs de outras já aqui mencionadas – *transmedia* e *crossmedia* – ambas relacionadas com a teoria dos *media* e plataformas digitais. “Narrativas transmedia” são técnicas de *storytelling* que se distribuem por diferentes plataformas e formatos e podem ter aplicações muito diversas, mas que pretendem, na maioria dos seus usos, uma eficácia comunicativa graças à envolvimento do recetor. Além disso, esta multiplicidade de plataformas

⁵ https://teatrodobairroalto.pt/espetaculo/chow2become-data-dissolve_into-tears-joao-estevens-20220118/.

permite uma “expansão” (expressão também utilizada por Stevens ao descrever os propósitos do seu trabalho⁶) da própria narrativa, replicando-a com diferentes pontos de vista que, na acumulação, permitem estabelecer relações e construir um edifício plural. Esta expansão ou dilatação, embora o artista não o mencione, estende-se também aos próprios *media* (livro/literatura, atriz/teatro de rua, palco/artes performativas, internet/arte digital), porque o que *C:\>how2become (data) & dissolve_into: 'tears'* também nos diz é que todos os *media* são transitórios e nenhum deles é o espaço da obra. A “dissolução” referenciada no título, que corresponde também a uma dissolução física na narrativa da obra (as *performers* dissolvem-se no mundo digital, em avatares), é a morte e vida em simultâneo, que corresponde a uma conquista da leveza que arrasta consigo a possibilidade de movimento permanente, instabilidade na nomeação e imprevisibilidade na interpretação, fugindo assim à repressão do conceito e da construção conceptual.

No já famoso manifesto *Glitch Feminism*, Legacy Russell abraça o colapso do “dualismo digital”, da separação entre o real e o virtual, encontrando nessa morte uma ideia de corpo mais leve. É na falha ou *glitch*, usada como metonímia para uma proposta de existência, espaço de oportunidade para a multitude do Eu, que Russell encontra uma resposta e um escape para o peso das ideias de corpo e identidade prevaletentes e que ainda marcam parte da agenda feminista. Olhando, por exemplo, para o trabalho de E. Jane e do seu alter-ego avatar MHYSA, Russell descreve-o como a conquista de liberdade proporcionada pela multiplicidade – “multiplicidade é liberdade” (Russell 2020, 18). Se os dois sujeitos dx artista começaram por se apresentar enquanto dois corpos distintos (E. Jane e MHYSA), em 2017 MHYSA já apresentava espetáculos ao vivo, como cantorx, “entrando pelo mundo de E. Jane e perfurando a divisão cuidadosamente construída entre um sujeito *on-* e *offline*”. Para Legacy Russell trata-se da necessidade de um corpo negro queer femme proteger o espaço de um “Eu expandido”[“expansive self”] (*Ibid.*, 20), de modo a resistir a um achatamento que essencializa uma dimensão singular e dá “pouco espaço para ocupar e um território ainda menor para explorar” (*Ibid.*, 21).

A morte de uma distinção é, de acordo com estas afirmações, a possibilidade de uma expansão. As estratégias discursivas de que Russell se apropria, e que vão desde a crítica ao dualismo virtual/real feita por Nathan Jurgenson, ao vocabulário de Sojourner Truth, Donna

⁶ “Sculpture in the Expanded Field” é também o título de um famoso ensaio de 1979 de Rosalind Krauss, neste caso porém, e em sintonia com as suas posições posteriores, longe da expansão de categorias que aqui procuro.

Haraway, Sadie Plant, Judith Butler ou Audre Lorde, que cruza com poetas e artistas como Nikki Giovanni, Walt Whitman, Essex Hemphill ou Anaïs Duplan, procuram transformar campos de batalha em parques de diversão, corpos pesados em corpos flutuantes, dissolvidos, expandidos, que escapam a ideias de vivo e a ideias de morto, reconstruindo-as sem gravidade.

No poema “On a Scale of 1-10, How ‘Loving’ Do You Feel?”, citado em epígrafe deste texto, Anaïs Duplan escreve: “Quando formos poeira estelar, diremos os *media* distorcem / a percepção do público de corpos cósmicos” (Duplan 2016, 17). O futuro em pó, a dissolução do corpo, evoca uma imagem que associa a sageza da afirmação à morte, ao desaparecimento – “Sou tão relevante que desapareço”, escreve pouco depois Duplan. Só reconheceremos o corpo cósmico quando nos tornarmos poeira estelar. É na vastidão do espaço, transformados em poeira, que os *media* são vistos como instrumentos de distorção. A referência ou modelo de que Rosalind Krauss precisa e de que não está disposta a abdicar para regular ou domesticar o que entende como distorção, será, aos olhos da poeira estelar, a própria distorção de um corpo cósmico. O adjetivo “cósmico” sugere vastidão, abertura e expansão que se pode aplicar à dissolução do *medium*, da disciplina e do material – do Teatro.

Para este movimento que descrevo, e que é um estado, podíamos então recorrer à ideia de um “teatro cósmico”, como literalmente foi executado, em dezembro de 1999, pelo encenador esloveno Dragan Zivadinov, em *Gravitation Zero - Noordung Biomechanics Theatre*. Numa nave espacial de treino russa, operada pelo Centro de Treino de Cosmonautas Iuri Gagarin, um conjunto de atores executa movimentos da biomecânica meyerholdiana, numa relação com a história do teatro que, tirando partido da ausência de gravidade, se liberta flutuante, sem chão, e se expande, qual poeira estelar, numa vastidão inconcebível. É uma imagem possível para a morte que vive nas estrelas, mas também uma representação possível de uma liberdade arriscada, a experiência de uma perda de controlo, de um teatro que concebe e abarca o impensável, e se dissolve no seu próprio nome.

REFERÊNCIAS

Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance*. New York, London: Routledge.

Duplan, Anaïs. 2016. *Take This Stallion*. New York: Brooklyn Arts Press.

Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Higgins, Dick. 2007. *Horizons*. [n.p.]: ubu editions.

Krauss, Rosalind. 1997. “... And Then Turn Away?” An Essay on James Coleman”. *October* 81: 5-33. <https://doi.org/10.2307/779016>.

_____. 2000. *“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.

_____. 2011. *Under Blue Cup*. Massachusetts, London: The MIT Press.

Lehmann, Hans-Thies. 1997. “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, *Performance Research* 2 (1): 55-60. <https://doi.org/10.1080/13528165.1997.10871532>.

_____. 2005. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Russell, Legacy. 2020. *Glitch Feminism: A Manifesto*. London, New York: Verso Books.

Stein, Gertrude. 1988. *Lectures in America*. London: Virago Press.