

Arte e resistência: Género e performance contemporânea em Portugal

FRANCESCA RAYNER*

Resumo. Este artigo explora a contradição entre a presença mais central das mulheres nas artes performativas e o seu distanciamento do feminismo. Analisa duas performances portuguesas com mulheres em papéis principais: *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* de Joana Craveiro e *Fausta* de Patrícia Portela. Conclui que estas performances oferecem alternativas significativas às normas de construção de género e modelos neoliberais de sucesso individual.

Palavras-chave: género; performance; Portugal; memória; neoliberalismo.

Art and resistance: Gender and contemporary performance in Portugal. *This article begins by outlining the contradiction whereby women increasingly occupy central positions in the performing arts while distancing themselves from feminism. It analyses two Portuguese performances where women are central: A living museum of small, forgotten memories by Joana Craveiro, and Fausta by Patricia Portela. It concludes that these performances offer significant*

.....

* Universidade do Minho, Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, 4710-057, Braga, Portugal, frayner@ilch.uminho.pt

alternatives to normative constructions of gender and neoliberal models of individual success.

Keywords: *gender; performance; Portugal; memory; neoliberalism.*



No seu artigo “Geração sem fronteiras”, Gustavo Vicente (2012) analisa a trajetória dos/das *performers* nascidos por volta do 25 de Abril que começaram a trabalhar no novo milénio. Para este artigo, Vicente entrevistou Tiago Rodrigues, atual diretor artístico do Teatro Nacional Dona Maria II em Lisboa, Joana Craveiro do Teatro do Vestido, Pedro Penim do Teatro Praga e Patrícia Portela. A partir desta amostra, uma das características desta geração parece ser a paridade de género, pois, na definição de uma geração, está presente igual número de homens e mulheres. E esta presença parece banal. Nenhum/a dos/das artistas considera, nos seus comentários, questões de género e só Pedro Penim aponta para a influência de uma geração anterior de mulheres artistas, neste caso de Lúcia Sigalho. Para reforçar esta aparente insignificância do género, Joana Craveiro, quando questionada, numa entrevista de 2008, se o seu trabalho poderia ser visto como sendo de “teatro de género”, rejeitou explicitamente essa designação, com o argumento de que essa ideia “não tem fundamento” e acrescentou: “[e]stamos sempre à procura de colar às pessoas uma ideia qualquer” (*apud* Costa, 2008, p. 11). Craveiro clarificou que queria viver “num mundo onde as pessoas não sejam sexistas, onde são valorizadas pelo que são, seja homens ou mulheres, artistas ou sapateiros”. Ainda assim, também declarou que “não quero ser valorizada por ser mulher”.

Este distanciamento das questões de género por mulheres artistas tem sido comum na performance portuguesa. Anda muitas vezes a par de um distanciamento da categoria de feminista e da mobilização de alguns estereótipos bastante acrílicos do feminismo, sobretudo que só se interessam por questões de vitimização. Invariavelmente, este distanciamento ocorre por se sentir que ser-se catalogado com a palavra *f*as vai confinar a um gueto performativo e limitar-lhes as carreiras, os colaboradores e os públicos.

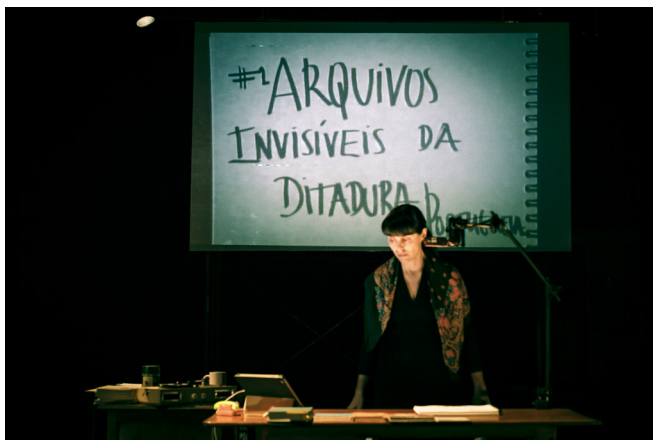
Definirem-se como feministas é visto como condenar o seu trabalho à periferia do que já é uma área periférica da prática cultural, sem fazer jus ao impacto mais amplo da sua obra. Além disso, produzir obras feministas parece ter pouco que ver com questões mais imediatas, como encontrar um espaço, definir uma estética, garantir financiamento e público.

E, ainda assim, defenderei que a obra de Craveiro e Portela pode ser vista como feminista no sentido em que as suas práticas performativas promovem perspetivas alternativas sobre construções de género. A aparente igualdade de género no trabalho de artistas desta geração existe sobretudo ao nível individual. É moldada por um contexto neoliberal de direitos individuais em vez de coletivos, onde o neoliberalismo é entendido como a elevação do mercado a princípio organizador do Estado e da sociedade, promovendo a imposição do predomínio das formas mercantis sobre o conjunto das relações sociais. Neste contexto, Craveiro e Portela criam figuras femininas contemporâneas que interrogam representações mais limitativas da mulher. Nenhuma delas encara as mulheres como ocupando uma esfera separada dos homens e estão tão conscientes das diferenças entre mulheres como do que possam ter em comum. Nenhuma delas veicula ideias de características femininas essenciais ou práticas performativas comuns entre as artistas. E, portanto, ambas constroem representações que são emblemáticas do ser-se mulher como processo de se tornar sujeito de contradições e conflitos. Como tal, o seu trabalho propõe alternativas feministas mesmo se não se referem explicitamente a estes trabalhos como feministas⁽¹⁾.

A ARQUIVISTA DE JOANA CRAVEIRO

Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas (2014-), performance a solo já icónica de Joana Craveiro, ocupa um papel central no seu processo criativo e no repertório do Teatro do Vestido.

1. Depois de lhe enviar uma primeira versão deste artigo, Joana Craveiro respondeu que estava a preparar uma próxima palestra performativa sobre o papel das mulheres na Revolução: *Elas também estiveram lá: Quotidianos de resistência e de revolução de mulheres*. Esta iniciativa ilustra como mulheres artistas, mesmo não identificando explicitamente o seu trabalho como feminista, interrogam questões de género na sua prática artística.



Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas de Joana Craveiro. Fotografia de João Tuna, 2010.

Nesta performance, Craveiro alia as memórias pessoais e o registo histórico numa série de palestras performativas que confrontam a transmissão da memória política antes, durante e depois da Revolução de 1974. A performance da memória contrasta com as memórias da Revolução organizadas pelo Estado, com a sua homogeneização das experiências da Revolução e ausência de vozes de dissensão. Pelo contrário, a performance de Craveiro privilegia uma visão das memórias como sendo, nas palavras de Maria José Contreras Lorenzini, “afetos que começam e acabam em circulação, que ganham vida quando mobilizados” (2017, p. 241).

Como muitas artistas da sua geração, Joana Craveiro trabalha com personas em vez de personagens. Para unir os diferentes elementos de *Um museu vivo*, criou a figura da Arquivista, que combina os papéis de narradora, curadora e documentarista (Craveiro, 2016, p. 44). A sua principal referência para esta persona, que guia o público pelos materiais da performance, foi a obra influente de Diana Taylor, *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Nela, Taylor define a memória arquivística como “documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CD, todos os objectos que se assumem resistentes à mudança” (2003, p. 19). Contrapõe a estes materiais duráveis as práticas mais efémeras e corporizadas do repertório “na dança, na canção, no ritual, no testemunho, nas práticas curativas, nos caminhos da memória e em muitas outras formas de comportamento que podem ser repetidos como algo que

não pode ser alojado ou contido no arquivo” (Taylor, 2003, p. 37). O que é notável na Arquivista de Craveiro é não se situar nos espaços convencionalmente associados com o arquivo, mas no espaço da performance e do repertório. Como a própria afirma, encontra-se no âmago de uma performance que representa “a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, é a própria transmutação do arquivo em repertório” (Craveiro, 2016, p. 44).

Ao criar uma arquivista no domínio do repertório, Craveiro confunde as distinções binárias entre escrita e oralidade, mente e corpo, história e memória que tendem a associar o primeiro destes termos ao masculino e valorizá-lo em relação ao seu oposto, associado mais ao feminino. Esta arquivista é uma figura híbrida, uma artista-investigadora que desafia separações entre o fazer e o pensar, e o fixo e o efêmero. Ocupa um lugar de destaque e autoridade na performance como mulher, enquanto se distancia da noção do trabalho da mulher nas artes performativas como intrinsecamente mais ligado ao corpo, à oralidade e a memória.

Craveiro introduz a primeira palestra da performance, “Pequenos actos de resistência”, com estas palavras: “Tudo começou para mim quando eu me perguntei como é que uma ditadura podia ter durado tanto tempo, e me fiz a pergunta mesmo concreta: mas de onde é que eu venho afinal? Era como perguntar, quem sou eu? O que é que disto resta em mim?”. Estas perguntas conduzem a uma exploração multidirecional da relação entre o pessoal e o político onde a esfera pública e a esfera privada se entrecruzam. A performance enfatiza as várias formas em que a história molda os indivíduos, bem como as formas pelas quais os indivíduos moldam a sua história. Esta conceção materialista da identidade oferece uma alternativa clara ao isolamento individual neoliberal e do essencialismo biológico da mulher, valorizando uma política do coletivo e da diferença. Deste modo, operacionaliza a possibilidade de uma análise materialista e interseccional das diferenças entre as mulheres, tendo em conta questões não só de género, como também de sexualidade, classe social e colonialismo.

Nas negociações sobre o registo histórico que a performance promove, pede-se às mulheres que desempenhem um papel ativo, à medida que as suas memórias se tornam parte de uma história desenvolvida pelo coletivo. Neste sentido, como sugere Contreras Lorenzini, “a performance não transmite memórias como se fossem fixas e cristalizadas, mobiliza-as, o que permite um intercâmbio multidirecional de versões e vozes do passado” (2017, p. 247).

Estas versões e vozes são registadas nas práticas corporais da performance e, pelos livros que a companhia produz, no arquivo escrito.⁽²⁾ A sua presença no interior do arquivo escrito contraria a invisibilidade das histórias da performance portuguesa a que as mulheres tradicionalmente estão sujeitas, sem deixar de preservar traços do repertório na qual têm origem.

FAUSTA DE PATRÍCIA PORTELA

O banquete, livro de 2012 da autoria de Patrícia Portela, fez nascer duas performances, uma antes e outra depois da publicação do livro. Na segunda performance, *Fausta*, à semelhança da performance anterior, vida e morte são temas centrais. Porém, nesta versão, para os atores Tónan Quito e Pedro Gil, o livro foi condensado numa narrativa sobre uma bióloga molecular de muito sucesso que dá por si subitamente incapaz de sair de casa. Esta performance, complexa e ambiciosa, alia abordagens científicas, poéticas e mitológicas à vida e à procura da imortalidade.



Fausta de
Patrícia Portela.
Fotografia
do Centro
Cultural Vila
Flor, 2014.

2. Os dois livros são *Até comprava o teu amor mas não sei em que moeda se faz esta transacção* (2015), baseado numa das performances do grupo, e *E agora já tinham passado 10 anos* (2012), uma retrospectiva do trabalho da companhia até à data.

Em entrevista com Fernando Matos Oliveira e Thiago Arrais, Portela explica a sua prática de reescrita de histórias como forma de as abrir a interpretações novas: “Penso ser neste momento mais importante reescrever uma série de histórias e não rever — é importante contar uma nova história da mesma história —, é importante ter uma posição perante a história que nos é contada e perante a herança que nos é oferecida como se fosse a única” (2017, p. 21). Ao contrário do *Fausto* de Goethe e de Marlowe, em que as mulheres são personagens femininas acessórias e convencionais, neste texto o ser humano que está disposto a trocar a vida pelo conhecimento é uma Fausta feminina.⁽³⁾ É bióloga molecular, área hoje com uma presença crescente de mulheres, ainda que nem sempre em posições de relevo⁽⁴⁾. No entanto, a ideia de uma categorização fixa e estável do feminino é logo subvertida pela própria performance, onde dois atores masculinos dão voz à história da protagonista.

A *Fausta* de Portela interroga as atitudes relativamente à vida e à morte e ao conhecimento, num contexto contemporâneo de códigos genéticos e meios de comunicação globais. Porém, estes dilemas existenciais e epistemológicos são também declinados por questões de género. A protagonista apresenta-se assim:

Há oito meses atrás eu era uma mulher bem-sucedida, ambiciosa, com algum sentido de humor e um corte de cabelo curto e selvagem que me conferia seriedade mas também um estilo moderno. Tinha a profissão perfeita, o carro perfeito que nunca usava, a casa perfeita que ninguém pode comprar sem se endividar para o resto dos seus dias, os fatos perfeitos, impecavelmente cortados pela melhor modista do país, e uma imensa coleção de lenços e acessórios que me permitiam sair de casa sempre a condizer (Portela, 2014, p. 6)⁽⁵⁾.

3. Uma prática feminista de reescrita pode também ser vista numa obra anterior, *Odília ou a história das musas confusas do cérebro* de Patrícia Portela (2007), onde, em vez de servirem de inspiração para os outros, as musas confusas reivindicam a sua própria agência e procuram as suas próprias fontes de inspiração.

4. A diretora do Instituto de Medicina Molecular da Universidade de Lisboa, Maria do Carmo Fonseca, a primeira mulher cientista a receber o Prémio Pessoa em 2010, é uma notável exceção.

5. Do guião da performance. Agradeço a Patrícia Portela a gentileza de me ter fornecido. Todos os números de páginas são indicados entre parênteses, no final da citação.

A repetição de “perfeito/a” traduz um dos temas preferidos de Portela: o papel central das aparências no século XXI neoliberal e hipermediatizado. Ilustra, por um lado, a cooptação de mulheres de classe média num regime neoliberal de sucesso individual e, por outro, as limitações inerentes a estas promessas de inclusão. A construção de uma vida “perfeita” implica muitas vezes que se confunda por completo a realidade e a aparência e obriga as mulheres a escolher entre relações pessoais e profissionais, ou a acumular o dobro do trabalho. Esta Fausta é solteira e tem pouco interesse em relações familiares ou românticas. Empenha-se na investigação e mantém “a imagem de uma mulher que dedica a sua vida ao trabalho porque quer e não porque não tem mais nada ou ninguém” (Portela, 2014, p. 7). No entanto, a internalização da visão neoliberal de sucesso individual (de)forma a sua noção de liberdade: “Vivia com relativa facilidade e com a certeza de viver no momento certo, no sítio certo. Eu era a imagem de uma mulher exemplar, emancipada, independente e moldada ao seu século” (Portela, 2014, p. 9).

A ironia que subjaz a esta afirmação introduz uma distância entre a vida perfeita que uma mulher do século XXI deve viver e o reconhecimento de que esta vida perfeita é uma idealização encadeada por uma sociedade consumista. Deste modo, *Fausta* problematiza a diferença entre sucesso individual e coletivo para as mulheres e os custos pessoais do mesmo. Neste caso particular, as dúvidas e receios que são desencadeados pela distância entre realidade e idealização levam à situação em que Fausta se encontra, incapaz de sair de casa numa crise tanto existencial como política.

Um período inicial de clausura no espaço doméstico dá lugar à clausura profissional na Lisboa subterrânea, pois Fausta disseca o cadáver de uma jovem noiva fechada num sarcófago cujas células sobreviveram depois da morte. Num acordo mefistofélico para saber mais sobre o segredo da vida, ela viola os códigos profissionais que manteriam este corpo intacto. A partir daí, inaugura uma série de episódios fantásticos onde sonho e realidade, vida e morte são constantemente confundidos e em que corpos e palavras se misturam numa evocação sensual de diferentes tempos e lugares. A busca do mistério da vida formula-se como espaço utópico de transformação ou, na concepção de Ana Bigotte Vieira (2017), como heterotopia foucaultiana. Neste espaço ficcional, os homens transformam-se em mulheres e as mulheres em homens, pois os corpos vivem em mais de um século e as distinções entre o eu e o outro são permanentemente subvertidas. É um espaço de

descoberta isento do moralismo do *Fausto* de Marlowe ou de Goethe, mas que levanta questões de ética pessoal e profissional quanto à transparência dos processos científicos. Sugere que a presença de mais mulheres na ciência ao nível individual não garante que os processos científicos se tornam por isso mais abertos e que recorrem menos à experimentação nos corpos de mulheres mais socialmente vulneráveis.

A sugestão de um espaço transformador estende-se para o domínio da performance num paralelo entre a busca proteica da protagonista por conhecimento e experiência do que constitui uma vida e o espaço intermedial da performance onde a distância entre a protagonista feminina da ficção e os dois atores que narram a sua história sugere entrecruzamentos entre géneros em vez de separações absolutas. O espaço ficcional e o espaço performativo são ambos lugares de transformação que experimentam alternativas ao que já é conhecido, incluindo as normas da construção de género. Assim, numa oposição aos discursos redutores do determinismo genético atual, a biologia, neste espaço de possibilidades criativas, não é definitivamente o destino. A experimentação performativa cria a visão de um futuro possível onde o fascínio da descoberta, tanto científica como performativa, é uma peça fundamental, mas em que a noção do indivíduo com parte de uma sociedade é igualmente importante.

A Arquivista de Joana Craveiro e a Fausta de Patrícia Portela podem ser abordadas como poderosas metáforas para a posição central, hoje, das mulheres nas artes performativas em Portugal. Craveiro interessa-se por localizar as mulheres como coletivo na sociedade e na história e recuperar os seus contributos em todos os domínios do trabalho e do ativismo, incluindo a performance. Portela interessa-se pela performance como espaço de transformação no qual se podem questionar as normas de género e modelar práticas alternativas a essas normas. As duas artistas exploram possibilidades feministas que não se restringem à substituição de indivíduos masculinos que detêm o poder por mulheres a título individual, mas que promovem a necessidade de substituir o domínio do mercado e as suas lógicas de concorrência e responsabilização individual por lógicas colaborativas de cooperação, responsabilidade social e transformação política. Através da recuperação de histórias raramente contadas no caso de Joana Craveiro ou ironização de idealizações consumistas e reescrita de textos canónicos no caso de Patrícia Portela, ambas as artistas abrem espaço a

narrativas alternativas de género que sublinham a multiplicidade de vozes do feminismo contemporâneo e os seus posicionamentos perante o poder patriarcal. Embora estas artistas não se assumam como feministas, são figuras centrais no empoderamento das mulheres nas artes performativas e na criação de representações mais diversificadas do que representa ser-se mulher e mulher artista no século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bigotte Vieira, A. (2017). Uma personagem que sai para fora de um livro, uma plateia que lê e um homem que se abraça a uma pilha de livros: Patrícia Portela, Miguel Castro Caldas e Rui Catalão. In R. Pina Coelho (Ed.), *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, política e utopia* (pp. 173-187). Lisboa: Bicho do Mato.
- Costa, T. B. (2008). Joana Craveiro: Discurso directo. *Obscena*, 9, p. 21.
- Contreras Lorenzini, M. J. (2017). A woman artist in the neoliberal Chilean jungle. In E. Diamond, D. Varney, & C. Amich (Eds.), *Performance, feminism and affect in neoliberal times* (pp. 239-252). London: Palgrave MacMillan.
- Craveiro, J. (2016). Que teatro é este? Pensamento e processo de *Um museu vivo de memórias pequenas*. *Sinais de cena*, II(1), pp. 27-48.
- Matos Oliveira, F. & Arrais, T (2017). Ruminâncias na primeira pessoa. In F. Matos Oliveira & T. Arrais (Eds.), *Ensaaios ruminantes: Sobre a obra performativa de Patrícia Portela* (pp. 11-26). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Portela, P. (2014). *Fausta*. Guião da performance. Não publicado.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Vicente, G. (2012). Geração sem fronteiras. *Sinais de cena*, 17, pp. 70-78.