



PERE
PERFINST

K A R N A R T

PERF

PERFINST

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Dedicatória

Agradecendo a todos os que se envolveram na produção deste livro, com uma palavra de especial apreço aos autores dos diversos textos e aos Amigos da Karnart, dedicamo-lo a três pessoas fundamentais para o percurso da estrutura, falecidas no tempo da sua preparação.

Christina A. Smith (27.03.1934-11.03.2022), proprietária, empresária e filantropa que em Londres ofereceu condições logísticas e espaço para apresentação de *Comb* (1996), projecto pioneiro do conceito de Perfinst.

2

Gil Mendo (12.03.1946-23.03.2022), coreólogo e professor, Associado Honorário da Karnart entre 2002 e 2017, Amigo da Karnart entre 2018 e 2022, co-criador de *Escravo Doutros* (2005).

Jorge Silva Melo (07.08.1948-14.03.2022), actor, encenador e realizador, programador da primeira criação da Karnart financiada em Portugal (*Pecado*, 1998), co-produtor com os Artistas Unidos de *Húmus* (2010), projecto premiado em período de perda de financiamento estatal, mentor de uma petição em defesa da estrutura no contexto dessa quebra de apoio.

Agradecimentos

Abel Neves, Alexandre Leitão, Carlos Martins, Claudia Galhós, Davi Rodrigues, Eduardo Barreto, Francisco Castro, Inês Pereira, João Bertrand Cabral, Jorge Martins Rosa, Marta Pacheco Pinto, Rodrigo Dias, Susana Correia, Susana Ferreira, Susana Taveira Pinto, Telma Freitas Morna.

CONTRI BUIDORES

Aos profissionais que com a Karnart colaboraram e a seguir listamos alfabeticamente, com cujos corpos ou mestrias técnicas foram ao longo dos anos contribuindo para o desenvolvimento do conceito de Perfinst, o nosso profundo reconhecimento. Obrigado.

3

Adriana Castro, Adriano Filipe, Afonso de Melo, Alexandre Costa, Alfredo Nunes, Amélia Bentes, Ana Amorim, Ana Avelar, Ana Bacalhau, Ana Borrvalho, Ana Bustorff, Ana Ferreira, Ana Figueiredo, Ana Frazão, Ana Magalhães, Ana Teresa Real, Anabela Carvalho, Anabela Morais, André Amálio, André Fialho, André Santos, André Silvestre, André Sobral, André Uerba, Andresa Soares, António Jorge, Artur Miguel Moura, Bernardo Chatillon, Bethan Tomlinson, Bibi Perestrela, Bruno Reis, Bruno Simão, Carina Costa, Carla Isidro, Carla Vasconcelos, Carlota Oliva, Carolina Fonseca, Carolina Vouga, Catarina Côdea, Catarina Guerreiro, Catarina Requeijo, Claudia Galhós, Cledna Petrato, Cristina Basílio, Cristina Cortez, Cristina Duarte, Daniel Coimbra, Daniel Fernandes, Daniela Salazar, David Mesquita, Diana Serrano, Diogo Bento, Dora Bernardo, Eduardo Barreto, Elias Macovela, Elisabete Martins, Elisabete Paiva, Emanuel Arada, Emídio Buchinho, Emília Tavares, Fátima Vaz, Fernanda Neves, Fernanda Ramos, Fernando Ferrinho, Fernando Galrito, Fernando Grilo, Filipa Delgado, Filipa Duarte Almeida, Filipa Francisco, Filipa Reis, Filipe Barrocas, Filomena Cautela, Francisco Arraiol, Francisco Castro, Gabriella Casella, Gil Mendo, Gina Flor, Gisela Barros, Gisela Cañamero, Gorette Oliveira, Graça Fonseca, Hailey Long, Helena Mendonça, Hugo Coutinho, Hugo Rodrigues, Inês Amaral Mendes, Inês Costa, Inês Inácio, Inês Pombo, Isabel Gaivão, Isabel Ruth, Isilda Gonçalves, Ivone Fernandes-Jesus, J. Mota, Jared Hawkey, Jeannine Trévidic, Joana Barbosa, Joana Furtado, João Bertrand Cabral, João Cachulo, João Correia, João Galante, João Louçã, João Lucena e Vale, João Luís Simões, João Paulo Esteves da Silva, João Pedreiro, João Pedro Gomes, João Vaz, Jochen Pasternacki, Jorge Coelho, Jorge Martins Rosa, Jorge Rodrigues, José António Andrade, José Barbieri, José Ferrinho, José Madeira, José Mateus, José Neves, Jozz/José Valério, Karina Sterczl, Laura

Gonçalo, Lavínia Moreira, Leonel Alegre, Luana Melo, Lucas Wolfson, Luís Beco, Luís Caboco, Luísa Brandão, Luísa San Payo, Luiz Francisco Rebello, Luz da Camara, Madalena Victorino, Mafalda Ferraz, Magda Gautier, Marco Patrocínio, Marcos Marques, Marcus Hobbes/Mark Jameson, Margarida Cardeal, Maria Campos, Maria do Rosário Coelho, Maria do Rosário Maia, Maria Helena Serôdio, Maria João Brilhante, Maria João Neves, Maria João Ribeiro, Maria José Alexandre, Mariana Lemos, Marina Nabais, Mário Afonso, Mário Mendes, Marta Mendes, Martim Pedroso, Martin Wolfson, Martinho Silva, Mateus Tembe, Miguel Costa, Miguel Loureiro, Miguel Pereira, Miguel Valle Grilo, Mónica Garcez, Mônica Sousa, Nick Gordon, Nuno Bernardo, Nuno Carinhas, Nuno Domingos, Nuno Neto, Nuno Neves, Nuno Nogueira/Nuno Góis, Nuno Orvalho, Nuno Veiga, Olga Roriz, Óscar Grave, Pascale J, Patrícia Andrade, Patrícia Rego, Paula Cunha, Paula Silva/Paula Luiz, Paulo Abreu, Paulo Cunha, Paulo Curado, Paulo Lopes, Pedro Carmo, Pedro Correia Ramos, Pedro Gonçalves, Pedro Mendes, Pedro Monteiro Lopes/Pedro Lopz/PLz, Pedro Oliveira, Pedro Silva/Pedro David, Pedro Vaz, Pedro Zaz, Rafael Alvarez, Raquel Machado, Razguzz/José Fernando Almeida, Ricardo Cruz, Ricardo Foz, Ricardo Magalhães, Rita Bonito, Rita Conduto, Rita Martins, Rita Rodrigues, Rita Tomé, Rodrigo Dias, Rosa Cipriano, Rui Geda, Rute Pereira, Rute Rocha, Sara Carinhas, Sérgio Henriques, Sérgio Vitorino, Sílvia Real, Sofia Afonso, Sofia Fitas, Sofia Oliveira, Sofia Portugal, Susana Amaral, Susana Carvalho, Susana Correia, Susana Nogueira, Susana Taveira Pinto, Telma Freitas Morna, Teresa Tavares, Thomas Mendonça, Thomas Toutain, Tiago Castro, Tiago Correia, Tiago Lisboa, Tiago Mesquita, Tiago Pereira, Tó Trips, Ugo Froes, Vanda Leitão, Vanessa Fazendeiro, Vanessa Sousa Dias, Vera Alves, Vicente Morais, Virgílio Almeida, Vítor Raposo, Wagner Borges, Xana Lagusi/Sandra Costa, Yola Pinto.

PREFÁCIO

Luís Castro

Perfinst, conceito em processo de investigação

A necessidade de criar o neologismo «Perfinst» surgiu quando Luís Castro, encenador e actor português nascido em Moçambique em 1961, a propósito da concepção do espectáculo *Comb* em Londres, 1996, se confrontou com a dificuldade de classificar aquele que seria um projecto misto de *performance* e *instalação*.

O Perfinst, que se tem vindo a consolidar enquanto conceito de pesquisa artística, flui entre as artes do palco e as artes visuais.

A linguagem performativa, que usa técnicas do teatro, da dança e da *body art*, e pode ou não recorrer a texto (dramático, romance, poesia, ensaio etc.), pressupõe que a construção de personagens se focaliza numa interiorização rigorosa, cuja expressão pode ser a palavra, o movimento ou o rasgar dos limites físicos do próprio corpo.

5

A linguagem plástica – de inspiração nas artes visuais e no cinema – tem como ponto de partida o espaço (de a(re)presentação, normalmente não convencional), os objectos (que não têm de funcionar como os tradicionais adereços de espectáculo), a caracterização (marcada, do rosto e/ou do corpo dos intérpretes) e/ou a imagem (animada ou fixa).

As linguagens performativa e plástica coexistem no espectáculo com pulsões independentes tocando-se, divergindo, multiplicando hipóteses de mensagem, inter-relacionando referentes, permitindo que cada espectador possa ver um espectáculo diferente e desfrute de sensações próprias.

Pretende-se no Perfinst, e dada a sua proximidade física com os actores, levar o espectador a perceber com todos os seus sentidos. A participação activa do mesmo pode inclusivamente influenciar o trilha diário do espectáculo.

Nos ambientes dos Perfinsts podem sentir-se referências expressionistas, neo-realistas ou *butô*, devendo ser sempre gerados trabalhos de cruzamento multidisciplinar com cariz de intervenção social. Criam-se objectos de grande dimensão estética e forte impacto interventivo, quer do ponto de vista antropológico quer do ponto de vista sociológico, quer ainda dos pontos de vista ambiental e ecológico.

ESTE LIVRO

Rita Martins

Corria o ano de 1996. Por ocasião da estreia de *Comb*, em Londres, o então actor e encenador Luís Castro propõe o termo «Perfinst» como forma de divulgar o seu espectáculo, resistente à classificação. No ano seguinte, em Lisboa, do interior de um prédio devoluto, dos escombros, literais e simbólicos da cidade, nas proximidades do palácio de São Bento, irrompe *Paz 29*, «espectáculo de Perfinst», gerado como gesto político de posicionamento face aos dogmas moralistas instalados na sociedade portuguesa.

Perfinst é, logo nas suas primeiras aparições, um aguilhão das consciências adormecidas. No seu código genético inscrevem-se o sentido ético, a responsabilidade política e a provocação, quer das convenções estéticas quer dos preconceitos sociais. Formalmente, *performance* e instalação fundem-se, indissociáveis, num único conceito, que se traduzirá em corpo híbrido, transgressor e mutável a cada acontecimento-Perfinst.

Perfinst será o conceito fundador e orientador da Karnart, dirigida por Luís Castro e Vel Z desde 2001. A estrutura permitirá dar continuidade a uma prática artística singular, que se distingue pela consistência intelectual, pelo rigor metodológico, diríamos mesmo científico, e pela capacidade de abraçar o risco da experimentação.

Em todas as suas mutações, o Perfinst reveste-se de um carácter exigente que lhe dá o poder interpelativo e transformador do ritual iniciático. O público não assiste a um espectáculo, o intérprete não dá alma a uma personagem, a narrativa não é linear. Ao espectador pede-se atenção, entrega e disponibilidade, física e mental, para viajar, criar trajectórias e desvendar uma cosmografia. Ao perfinster exige-se o despojamento e a generosidade para adir a sua alma à dos objectos que manipula, partilhando com eles o protagonismo.

Alicerçado no campo da *performance*, Perfinst abre-se à liberdade e ao cruzamento das linguagens, integra o corpo como pulsão vital e instala-o como elemento plástico. Luís Castro perseguirá o conceito, investigando as infundáveis relações entre o animado e inanimado. Por sua vez, cada uma das criações alimenta o conceito-em-progresso. Perfinst é um conceito vivo, animal ou vegetal, que se transfigura como um ser mitológico, antiquíssimo e contemporâneo como as imagens do companheiro-criador Vel Z.

Este livro regista o itinerário conceptual do Perfinst, fixando-o na unidade de um objecto capaz de resistir à fragmentação e à volatilidade do mundo electrónico. O livro, este livro, será um sinal de resistência ao tempo, de obstinação da memória, de perseguição do perene.

A dupla capa do volume joga com o conceito Perfinst, neologismo concebido pela aglutinação dos termos «performance» e «instalação». Sem contracapa, as duas faces, «Perf» e «Inst», iniciam um ciclo que imita o movimento dinâmico subjacente à criação artística da Karnart. Na verdade, os objectos das colecções do Gabinete Curiosidades Karnart, focados na frente «Inst», extraídos à sua inércia, regressam à vida através do perfinster, destacado na parte «Perf», que se dedicará à composição de microcosmos delicados. Após o espectáculo, cada um dos elementos retorna ao seu lugar, na gaveta, na estante ou na arca, onde, meticulosamente disposto, aguarda narrativas e novo sopro em espectáculos do porvir. Cada evento Perfinst mimetiza, assim, o renascer do cosmos, é uma afirmação do eterno retorno das coisas e da vida. Este livro «karnartiano» tem dois princípios e não tem fim.

Se olharmos o presente volume como uma esfera composta por camadas, encontramos, a envolver a sua superfície, a fina película dos agradecimentos, formada pelos nomes dos companheiros do percurso artístico traçado por Luís Castro e Vel Z, uma ladainha que sustém, simbolicamente, um trabalho tecido de cumplicidades. Cada colaboração, pontual ou regular, é reconhecida como fundamental para a existência de um projecto que se faz de humanidade. Precedendo o convite à leitura dos textos, apresenta-se uma bibliografia sobre os espectáculos Perfinst/Karnart elaborada por Licínia Ferreira, um importante instrumento de pesquisa que dá acesso aos acontecimentos passados e auxilia os estudos futuros. Segue-se um breve prefácio, elucidativo do conceito que dá o título ao livro; rompendo-se esta primeira camada encontrará o leitor cinco secções transversais às duas zonas do livro. Por opção, dá-se a liberdade aos autores de grafar «Perfinst» no feminino ou no masculino, consoante se referem aos termos femininos que compõem o neologismo ou ao conceito que é examinado. Assume-se a natureza hermafrodita do vocábulo, já que o/a Perfinst, nascido/a das línguas inglesa e portuguesa, vive em território híbrido.

As primeiras quatro secções acolhem os contributos de investigadores, intérpretes e espectadores, um conjunto de depoimentos cuja diversidade de pontos de vista amplia o conceito Perfinst, dando-lhe espessura, profundidade e renovadas matizes. Os escritos de Luís Castro, por sua vez, constituem o núcleo do livro, enquanto o ensaio visual de Vel Z, localizado nas páginas centrais, sinaliza o encontro entre as faces «Perf» e «Inst» – a imagem que une as duas zonas simboliza a fusão dos conceitos e, simultaneamente, a génese do Perfinst.

Na primeira secção, intitulada «...da Academia», publicam-se os ensaios de Maria Helena Seródio e de Maria João Brilhante, investigadoras do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O

texto de Maria João Brilhante, «Do Teatro ao Perfinst: A Obra de Arte Viva segundo a Karnart», integrou o Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Aveiro, Dezembro de 2012), sendo agora, dez anos volvidos, revisto e comentado. Maria Helena Serôdio, por sua vez, apresentou «Stepping Off the Stage: Luís Castro's Concept of Perfinst and His Theatre Project Karnart», no 26.º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro (Varsóvia, Março de 2012). O texto da comunicação foi divulgado na revista electrónica *Critical Stages/Scènes Critiques* (Dezembro de 2012, n.º 7), sendo agora traduzido por Sérgio Vitorino e publicado, pela primeira vez, em papel. Os dois estudos, fundamentais à compreensão do programa artístico da Karnart, mapeiam o conceito Perfinst em análises minuciosas e actuais, dando a conhecer o histórico do colectivo até 2012, assim como as complexas articulações entre os espectáculos e os procedimentos estéticos de interpelação do real.

A secção acolhe, ainda, o trabalho de Daniela Salazar, realizado no âmbito do seminário Artes da Cena Contemporânea do doutoramento em Estudos Artísticos: Arte e Mediações (Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014-2015). Tomando como ponto de partida os fundamentos históricos e teóricos da *performance art* e da cultura performativa, a digressão situa, tal como indica o justo título, «O Lugar do Corpo nas Criações da Karnart: Do Corpo Desalmado ao Corpo-Memória». Suscitam-se, assim, interrogações acerca da presença neutra do intérprete e da memória de um corpo.

A secção seguinte recebe as contribuições de quatro actrizes. As experiências artísticas assomam aqui como reminiscências, como reflexões ou como narrativas de uma viagem transformadora. Bibi Perestrelo, intérprete em dezenas de criações de Luís Castro, escreve sobre «A Direcção de Actores na Karnart», indicando a diversidade de materiais que inspiram as criações Perfinst – biografias, textos literários, lugares e gentes –, conducentes a processos artísticos distintos. Os relatos de Bibi deixam, ainda, vislumbrar o lado de lá do perfinster, que é tanto demiurgo, criador e demolidor de mundos, como Alice do País das Maravilhas, criatura caída numa realidade mutável. Já Gisela Cañamero, que «vestiu a pele» de Rita Agonia, em *O Pecado*, descreve o contexto histórico-geográfico do acolhimento do espectáculo no Casão da *arte pública* (Beja, 1998). A encenadora e actriz oferece, ainda, uma cuidada análise dramatúrgica da peça *O Pecado de João Agonia*, que permite apreciar a abordagem de Luís Castro ao texto de Bernardo Santareno. Já Mónica Garcez, ao entregar uma «Carta de amor», em prosa poética, desvenda os afectos como alicerces da confiança artística, mostra o amor como inspiração criativa e a paixão como húmus da arte em que floresceu *Frida Frida* (Lisboa, Galeria Monumental, 2011). Outra perfinster, Sara Carinhas, intérprete em *Húmus* (Lisboa, Galeria Monumental, 2010), *Humusarte* (Lisboa, Galeria Monumental, 2011) e *A Farsa* (Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2014), desenha, em linhas breves e densas, os dias de trabalho na Karnart. No seu texto, «Ser Actriz, Ali», entrevê-se o «ali» enquanto espaço de abnegação e de autoconhecimento, sítio

de despojamento sacrificial daquela que habitará um corpo «desalmado».

Os testemunhos dos espectadores formam a terceira camada deste livro. Sob o título «A Voz do Dono: Testemunhos», centenas de comentários, recolhidos por Luís Castro, desde 1996 a 2021, são alinhavados como um *patchwork* de fragmentos textuais, ritmado e colorido, numa cuidada edição de Telma Freitas Morna.

Os artigos dos observadores convidados têm como ponto de partida as colecções do Gabinete Curiosidades, os tais «objectos com alma» que se encontram, nos dias de hoje, na Avenida da Índia, no recuperado *atelier* do escultor Lagoa Henriques, que tanto amava também os objectos, e do artista Carlos Amado. Claudia Galhós, Emília Tavares, Gil Mendo, João Carneiro, Jorge Martins Rosa e Nuno Carinhas revelam o potencial teórico e poético do universo artístico criado por Luís Castro e Vel Z. Cada um dos textos ilumina um horizonte conceptual possível ou oferece uma leitura inesperada sobre a dimensão dramaturgica dos elementos que compõem o património da Karnart, coleccionado ao longo de trinta anos.

Começando por associar o quarto de infância de Luís Castro ao princípio originário do Perfinst, Galhós percorre três décadas de criação, definindo como fio condutor a biografia de um «objecto com alma» – apelidado Casa de Bonecas – uma maquete de arquitectura oferecida a Luís Castro, que participa em espectáculos da Karnart, desde os seus primórdios até *Buonarroti* (2021). A historiografia deste objecto será subtilmente entretecida com a análise conceptual dos eventos Perfinst, na sua íntima relação com os espaços ocupados pelo colectivo. Em múltiplos desdobramentos metafóricos, a autora associa a Casa de Brincar, a infância e a grande Casa – o Gabinete Curiosidades, que hoje alberga o acervo do grupo. Em «Perfinst ou De como a Criatura Humana Não É a Melhor entre Todos os Seres», Galhós examina, ainda, os espectáculos como actos estéticos e políticos de inversão da tradicional lógica hierárquica, que coloca o intérprete no topo/centro das artes performativas.

Emília Tavares, por sua vez, aprecia o carácter inovador do trabalho artístico da Karnart em «Um Palco Intemporal», texto que destaca as relações entre a dimensão visual das instalações e o potencial dramaturgico dos objectos. Sugerem-se aproximações entre o Gabinete Curiosidades Karnart e a concepção contemporânea do museu, espaço de fruição, mas também de participação e de apelo à formação do sujeito político.

Com Gil Mendo regressamos a *Escravo Doutros* (Lisboa, Espaço Karnart, 2005), espectáculo em que colaborou com Luís Castro e Vel Z. No seu artigo, «Uma Experiência Estética e Ética», Mendo esclarece os processos de criação desenvolvidos, dá a sua leitura sobre o trabalho do grupo, não deixando de privilegiar os afectos, que contaminam cada uma das suas palavras.

Em «Objectos», João Carneiro identifica o lugar dos objectos na prática artística da Karnart, observa-os na sua dimensão visual e narrativa e fixa-os enquanto

inquietações guardiões de memórias, capazes de proporcionar visões. Se, por mero acaso ou capricho, o leitor virar o livro, deparar-se-á com as visões de Nuno Carinhas. Visitante do Gabinete Curiosidades e espectador das acções Perfinst, Carinhas descreve a experiência – visual, física e espiritual – de estar e ser num espaço/evento transfigurador da percepção. «O Chamamento das Coisas» recorta, com palavras e luz, a poesia dos seres que ascendem à condição de arte.

O Perfinst, nas suas múltiplas mutações e diversidade de perspectivas, não é óbvio. As figuras fantasmáticas, a fragmentação narrativa, as paisagens enigmáticas que povoam as salas formam atmosferas de estranheza. Jorge Martins Rosa evidencia a dificuldade em classificar as experiências estéticas proporcionadas por espectáculos da Karnart. *Húmus* será a chave para a compreensão do Perfinst, que servirá como conceito operativo para reflectir sobre «A Alma na Era da Técnica».

Chegamos ao núcleo. Nas páginas centrais, o leitor contacta com o âmago do Perfinst através da leitura de dez textos de Luís Castro, distribuídos simetricamente nas duas zonas do livro. Quatro artigos técnicos e seis diários mostram o pensamento auto-reflexivo do artista que, em cada produção e ao longo dos dias, delinea novos projectos, sem perder de vista o terreno teórico e artístico construído. Adicionam-se dois esquemas de Luís Castro, reveladores do seu modo de organização da produção artística. Os mapas, os registos, as reflexões fazem parte de um método austero que sustenta o carácter experimental das obras futuras. Com os pés assentes em chão firme, prepara-se o risco, o acaso e a inovação. Parafraseando o criador, convida-se a tempestade.

10

«Génese de um Conceito: Primórdios» e «Génese de um Conceito: Processos» comportam abordagens distintas, mas complementares, ao conceito Perfinst. O primeiro corresponde a uma crónica de acontecimentos que remontam aos anos noventa do século XX e à pré-história das criações Perfinst, sobressaindo o encontro apaixonado de Luís Castro com *O Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno. No segundo texto, sobre os processos, reaparece a cronologia, agora enquadrada pela lucidez teórica, que robustece a execução artística Perfinst. Bússola e balança, o conceito criado por Luís Castro orienta e avalia a diversidade dos processos criativos da Karnart, o peso das palavras e a função do *performer*, os momentos de liderança do objecto, a abertura às artes visuais, a ausência do elemento físico e a presença do objecto digital. Deste modo, a grelha designada «Tipologia / Cronologia [1991-2021]» afere o equilíbrio das artes performativas e das artes plásticas nos espectáculos Perfinst.

Não deixando de valorizar os projectos digitais, próximos do Cinema, arte amada por Luís Castro e Vel Z, os escritos dados ao prelo reflectem a maturação teórica em redor das colecções que pertencem, desde 2014, ao Gabinete Curiosidades Karnart. Em «Objectos com Alma», Castro partilha sistemas de organização dos objectos, biografados e ordenados em categorias. Guardadas ou expostas,

as entidades naturais e artificiais são, ainda, classificadas de acordo com a sua especificidade ecológica, antropológica e social. A exposição da rigorosa metodologia de pesquisa e de criação, eticamente indissociável de uma missão política que inclui o respeito por todos os seres, abarca a elucidação das etapas do «processo objectual», desde a recolha dos objectos à composição das instalações. A explanação destes procedimentos é sintetizada no documento de trabalho «Tópicos de um Conceito» e complementa-se no artigo «O Intérprete no Perfinst: o Perfinster», em que o encenador-investigador apresenta o perfil do intérprete-cientista-arquitecto, as suas capacidades físicas e emocionais, assim como as funções que deve assumir em cada etapa de relação com o objecto.

Não há dias desperdiçados quando a vida e a arte se unem na existência humana. Os seis «Diários» de Luís Castro, incluídos no último estrato textual do volume, registam o labor artístico em diferentes momentos da cronografia da Karnart, indissociável da respiração dos criadores. Os textos, redigidos na primeira pessoa do plural, deixam sempre implícita a presença de Vel Z.

As micronarrativas diárias estendem-se, tal como as outras secções, nas duas partes do livro. No lado «Perf», o leitor lerá as notas datadas de Agosto de 2018, que trazem o calor de Tavira, os mergulhos nas águas cálidas e a noite de visita à feira de Santa Luzia, onde Luís Castro se deixa maravilhar com o carrssel-bicicleta do jovem Viriato. No diário seguinte, de Maio de 2020, regista-se a visita, em 2011, à casa da artista plástica Carla Isidro, episódio em que encontramos a mesma capacidade de deslumbramento perante a arte. Na contemplação da colcha-esteira da artista, Luís Castro e Vel Z descobrem a mortalha que cobrirá Mónica Garcez no espectáculo *Friða Friða* (Lisboa, Galeria Monumental, 2011). Reúnem-se, ainda nesta zona do livro, as anotações da residência artística em torno de Dante Alighieri – as leituras, as análises de textos e de imagens, sistematizadas na Grelha de Dramaturgias. Dessas madrugadas frias de Dezembro nascerá a trilogia *Commedia* (Lisboa, Gabinete Curiosidades Karnart, 2016).

No lado «Inst» do livro, o leitor pode assistir ao frenesim de um dia de obras de remodelação do antigo armazém da Avenida da Índia. O dia 3 de Fevereiro de 2015 passa a correr com as compras, os cheques, a lixa para o Marcos, o diluente para os rapazes das vigas, os momentos de descanso adiados. Dois anos depois, faz-se mais uma candidatura ao apoio financeiro, terminada, segundo a anotação de Luís Castro, em 3 de Novembro de 2017, no Parque de Natureza de Noudar, em Barrancos. Este diário não relata, porém, o árduo preenchimento dos formulários, mas as pausas, os momentos de comunhão com a exuberância criadora da natureza, o erguer dos olhos à imensidão do céu estrelado. «Veio a pandemia, pum!». As últimas anotações, de 2020, registam o momento em que as cidades param e as pessoas se encerram nas suas casas, fugindo de um vírus desconhecido. Quando as portas do Gabinete Curiosidades Karnart se fecham, os seus mentores viram-se para o mundo à sua volta; o acervo servirá, como

sempre, as novas produções. Em algumas páginas, Luís Castro exhibe o fulgor das últimas criações, o recurso às filmagens e às transmissões em linha, com *Bobo e Corpo Velado*, em 2020, e *Hortus, Ossos de Cão, Cratuz*, em 2021. Abrem-se as portas e o público é convidado a retomar as viagens na apresentação de *Buonarroti* (Lisboa, Gabinete Curiosidades Karnart, em 2021).

Atravessados os múltiplos estratos, o leitor alcançará o núcleo interno do livro, onde cessa o discurso verbal e se inicia o discurso visual. Dois cadernos, contendo, cada um, vinte e quatro imagens criadas por Vel Z, equilibram-se em perfeita simetria, fundindo, como já dissemos, os territórios «Perf» e «Inst» numa mesma imagem correspondente à página central. Cisão e união. Os gémeos encontram-se.

As imagens de Vel Z não falam sobre o Perfinst. Não ilustram o conceito. São Perfinst. Apela à imaginação do leitor através de jogos associativos, estimulam sinestésias, transportam o contemplador numa viagem sensorial, expansiva e luminosa. O caderno «Perf» é uma sinfonia, uma cantata de Bach traduzida em colorações precisas, é a captação da simetria perfeita do reino vegetal. Página a página percorrem-se as variações infundáveis das formas naturais na sua vitalidade, beleza, movimento. No caderno «Inst», a exuberância da *Naturalia* paralisa-se em um tempo sem tempo, rasgando-se a fenda para a face sombria da petrificação dos seres. A dimensão especular do caleidoscópio traduz-se, agora, na criação de duplos, no desdobramento ponderado de cada elemento inorgânico. As imagens, reflectindo a mesma obsessão por uma simetria absoluta, pedem a concentração, a atenção lenta do olhar sobre as vinte e quatro composições. O observador pode deter-se no pormenor ínfimo, no objecto mínimo, ou focar a instalação no seu todo. Entre o figurativo e o abstracto, as conchas, os ossos, as rãs, os copos, as bonecas transmutam-se em seres, máscaras, insectos, deuses antigos, antropomórficos e subterrâneos. Manifesta-se toda uma mitologia, criada por objectos com alma, que o espectador terá de desvendar, recorrendo à análise, à decomposição e à síntese.

12

Esta é uma obra com duas faces, uma virada para o passado e outra virada para o futuro. Enquanto registo transporta a memória do colectivo Karnart. Portadora de um discurso, a obra dá-se ao porvir, aos olhares inesperados, abre-se à interpretação. Irá encontrar leitores imprevistos, irá descansar em estantes desconhecidas. É ponto de chegada, sim, mas é, sobretudo, um ponto de partida, uma inscrição que apela a renovadas indagações.

Rita Martins

Lisboa, 1970. Doutorada em Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro, pela FLUL. É investigadora integrada do Centro de Estudos de Teatro, foi presidente da Direcção da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Foi responsável pela edição do Teatro completo de D. João da Câmara (INCM, 2006) e publicou *Raul Brandão: do Texto à Cena* (INCM, 2007). Foi crítica de teatro do jornal *Público*. Tem leccionado Estética Teatral e História do Teatro em diversas instituições.

...DA
ACA
DE
MIA

DO TEATRO AO PERFINST: A OBRA DE ARTE VIVA SEGUNDO A KARNART

Maria João Brilhante

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Conceitos fundadores de um percurso

A Karnart apresenta-se como uma associação cultural sem fins lucrativos cujo objecto social se prende com a criação e produção de objectos artísticos – plásticos, performativos e audiovisuais – centrados no conceito de Perfinst. Foi criada em 2001 por Luís Castro, associado aos artistas Vel Z, Fernanda Ramos, Filipa Reis e Maria Campos, dando continuidade a uma actividade iniciada em 1991, em Lisboa e Londres.

Nas páginas que se seguem, pretende-se identificar os contornos da arte do Perfinst que Luís Castro começou a desenvolver ainda em Londres no início do seu percurso artístico através de criações como *Madala* (1993) e *Comb* (1996) e que prosseguiu desde então segundo um processo de permanente pesquisa e experimentação a todos os títulos original e coerente. Sendo espectadora das criações da Karnart, o trabalho de Luís Castro interessa-me na medida em que me permite apreender alguns dos conceitos em jogo na transformação das artes performativas e não apenas em Portugal. Revela a permanente e persistente

dialéctica entre prática e teoria, ao tomar interrogação e reflexão em acto como pólo central da criação.

Na verdade, essas criações apresentam-se como ousadas e radicais intervenções no campo do teatro nos finais do século XX em Portugal, por via do cruzamento entre *performance* e instalação, permitindo-nos reflectir sobre encontros interdisciplinares e globalização conceptual e artística. Luís Castro caracteriza o Perfinst concebido no seio desta unidade de produção artística da seguinte forma: «O conceito de Perfinst (*performance*+instalação) abrange fundamentalmente duas linguagens, uma representativa das artes do palco e outra das artes visuais, as quais deverão fluir em simultâneo num espectáculo sem terem de depender forçosamente uma da outra» (Castro, s.d.).

Definição sumária, que se complexifica quando a confrontamos com as criações propriamente ditas. Na verdade, ao inscrever o seu trabalho no campo da *performance*, entendida como apresentação de situações irrepetíveis, sujeitas ao acaso, por corpos que se expõem como sítio de experiência estética, inseridos num processo que não separa arte de vida, Luís Castro e os artistas da Karnart estão a substituir o trabalho de produção de objectos a oferecer à

contemplação dos espectadores pelo gesto de processar experiências de vida que incluem a relação física e intelectual com corpos e espaços habitados e a habitar.

Contudo, ao convocar também a forma artística da instalação – caso de *I.V.G. Sangue*, instalação para uma atriz mostrada na galeria ZDB, em 1998 –, Luís Castro complexifica profundamente o acto criativo e dá origem a obras de uma grande densidade de composição através dos diferentes registos (cómico, grotesco, macabro, quotidiano, lúdico, iconoclasta etc.) que encerram e também através do estímulo que provocam na memória, no imaginário e nos afectos, quer dos *performers* que as habitam e em certos casos as activam, quer dos espectadores que as descobrem, observam e invadem com os seus próprios corpos em directo.

O movimento inscrito na forma de construir relações entre objectos, entre estes e os *performers* e ainda entre as instalações e os espectadores/observadores é um dos aspectos mais interessantes das criações de Luís Castro. Tanto mais que um observador desprevenido vê por vezes com estranheza o desempenho dos *performers* que interagem com as instalações por comparação com a actuação «realista» dos actores no teatro. Em *Ilhas* (2012), mesas percebidas como ilhas acolhem «objectos com alma» recolhidos na ilha do Pico durante uma residência artística, os quais se tornam matéria das mesas habitadas como palcos que por sua vez se relacionam com excertos de textos de Raul Brandão narrados em *off*, comentando ou amplificando o universo representado no texto.

A instalação introduz um jogo permanente entre micro e macro, entre pequenas construções e grandes conjuntos, obrigando a um vaivém dos olhares que induz o movimento. A exploração das mesas – mesas de dissecação na Escola de Medicina Veterinária, mesas em *Yerma* (2005) e *Equerma* (2005), em *Frida Frida*

(2011) – potencia a relação com a instalação como numa galeria ou museu, mesmo quando a instalação não prevalece no *Perfinst* e faz parte da actuação do *performer* que a anima. Mas em *C.A.M.-Conceito Arquivo Museu* (2012), é o espaço Karnart que se apresenta como instalação, convidando-nos a invadir os recantos de uma obra de arte viva. Ali revemos quadros vivos de *Perfinst* dos últimos anos, corpos de personagens que regressam ao nosso convívio como fantasmas que esperassem por nós, espectadores. A posição do espectador/observador consiste em ir à procura do movimento e da transformação num jogo permanente entre o que consegue ver/vivenciar e o que lhe escapa. Jogo instável que exige entrega e confiança no trabalho do artista.

Vertentes de uma linguagem artística em construção

Dito isto, viajemos, sumariamente, pelo historial da Karnart tentando identificar algumas vertentes da sua intervenção artística.

Em 1991, ao receber uma menção honrosa de «O Teatro da Década» atribuído pelo Clube Português de Artes e Ideias ao projecto *Pecado* a partir de *O Pecado de João Agonia* de Bernardo Santareno, Luís Castro inicia um percurso que, muito embora se inscreva no contexto de viragem das condições estéticas e sociopolíticas da criação teatral que acontecerá na década de 90 do século XX em Portugal, se irá desenvolver autonomamente e segundo um programa traçado por este actor, encenador e produtor em colaboração com artistas visuais, *performers* e diversas entidades. Sem financiamento institucional durante os

primeiros seis anos de actividade, ou vivendo de apoios pontuais nos três anos seguintes, só após a constituição da Karnart passará a contar com apoio concedido através dos concursos do Ministério da Cultura. Importa ressaltar este aspecto porque, ao contrário do que possa pensar-se, a regularidade do financiamento às artes performativas tem implicações no tecido artístico e na sua consolidação e expansão. Não existindo um mercado para as artes cénicas e estando estas por isso, independentemente das suas características (experimentais ou conservadoras), associadas a financiamento do Estado, percebe-se que um projecto como o da Karnart – à semelhança de alguns outros – se vai construindo em estreita interligação com a regularidade desse financiamento. Neste quadro de precariedade, surpreende, pois, a coerência e a resistência do projecto, aliás testemunhável na produção anual de, em média, duas criações, de características e investimento diferentes.

É a análise do elenco de criações produzidas desde 1997 – com *Paz 29* – até *C.A.M.- Conceito Arquivo Museu*, espectáculo-manifesto em apresentação no Armazém 13 ao Poço do Bispo em Lisboa, que nos permite, em seguida, compreender a laboriosa construção de uma reflexão em acto. Através dela procuram Luís Castro e a Karnart tomar posição, questionando artisticamente aspectos ou assuntos sociológica, antropológica ou ecologicamente incontornáveis, experimentando para tal a fusão de disciplinas e linguagens artísticas que melhor se adequam a esse questionamento colocado ao espectador, à sociedade mas, antes de mais, aos próprios encenador e *performers*.

Encontramos, numa lista de trinta e sete criações, intervenções tão diversas quanto as que partem de textos literários de autores consagrados como Shakespeare, Raul Brandão, Bernardo Santareno, Lorca, Camus ou Copi, de autores jovens como José Luís Peixoto, da África lusófona como Luís Bernardo Honwana,

mas também criações que nascem de estímulos visuais como *Velandando por Paz e Arte*, *LCVZ* (a partir da obra do artista plástico e criador da Karnart, Vel Z), *Portugalidades* e *I.V.G. Sangue* ou ainda de matéria autobiográfica como é o ciclo *Moçamor*, para não falar das que tomam como material as palavras e vivências da população da serra de Monchique em *O Convento* ou experimentam a montagem e colagem de poemas como *Satirotic*. Todas elas se constituem como acções artísticas de posicionamento político, mas pela via do Perfinst procuram a eficácia do gesto criativo, nada tendo a ver com uma arte *agitprop* hoje sem sentido nem com a tradicional representação realista, que toma o palco por espelho da vida.

Podemos dizer que partir de *Titus Andronicus* de Shakespeare ou de *Yerma* de Lorca significa obviamente um encontro escolhido entre um texto e o artista, mas no caso de Luís Castro significa, sobretudo, o reconhecimento de um poderoso húmus criador, para usar uma palavra que não é só referência literária a Raul Brandão, mas um termo recorrente no discurso do artista sobre as suas criações. Os textos literários de que a Karnart se apropriou precisam de transportar universos muito especiais, conter pensamentos fortes e figuras que instiguem não à reprodução, mas à criação.

Falemos então um pouco da relação entre o texto literário e o Perfinst. De entre os vários casos, destaco três que considero interessantes por revelarem aproximações diferentes, determinadas pelo momento e pela própria forma de interpelação que o texto colocou à criação: *Pecado*, *Visões sobre Cemitério de Pianos* e *Húmus*. No primeiro, a presença do texto como material que sustenta a *performance* é evidente, sendo sujeito, todavia, a um trabalho de desconstrução que o oferece em 75 cenas separadas por momentos de *blackout* e sem ligação sequencial entre si. As personagens de Bernardo Santareno traduzem-se em nove

actores e sete *performers*, já que Luís Castro cria um Olimpo através do qual contrapõe a sua visão crítica à moralidade conflitual inscrita no texto de Santareno. A ressonância de *O Pecado de João Agonia* manifesta-se na *performance* através da criação de universos e ambientes a-propósito do texto, construindo aquilo a que o crítico Manuel João Gomes chamou uma «liturgia fúnebre» (Gomes, 1998). Numa segunda incursão no discurso dramático deste autor (2002), Luís Castro voltará, nas suas palavras, a uma «leitura reinventada de Santareno», redimensionando o texto no que toca às personagens e às cenas num trabalho dramaturgico que visa libertar o texto dos seus «estereótipos» literários e dramáticos para produzir, em seu lugar, uma narrativa visual – cinematográfica.

Em *Visões* e em *Húmus a performance* aproxima-se da instalação, talvez porque o modo dramático não existe como estímulo à invenção, surgindo em seu lugar poderosas vozes narrativas, discursos distintos de sugestiva irradiação imagética através das situações e personagens que geram. *Visões* (2008) mobiliza sete *performers*-cicerones ou apenas um, conforme a sessão, os quais conduzem, através da instalação, os espectadores, a quem foi entregue um roteiro/folha de sala e cujo bilhete de ingresso dá direito a três visitas. Não existe qualquer coincidência entre as diversas experiências individuais dos espectadores deste Perfinst. Situações e figuras criadas em alguns locais do espaço Karnart aludem ao texto de José Luís Peixoto do qual se ouvem excertos gravados. *Visões* e sonoridades envolvem quadros vivos e instalações, produzindo um universo no qual entramos para desempenhar papéis reconhecíveis ou não: velar a tia morta, observar objectos escondidos, descobrir o que contém pequenas gavetinhas, visionar um filme, ouvir ou cheirar, desvendar intimidades (doença, sexo, banho, morte), sempre desafiando a proximidade excessiva em que somos colocados. «Ficções espacializadas»,

como lhes chamou João Carneiro (2008), que oferecem imagens ao vivo do texto literário no espaço, os Perfinsts são concretizados através da libertação relativamente ao texto literário e à palavra como organizadora do mundo, graças à qual se exprime a emancipação do criador de uma arte viva.

Húmus (2010), a partir do texto de Raul Brandão, criado já na Galeria Monumental após sofrido despejo da Escola de Medicina Veterinária, ao projectar o passado de 1917 no presente e no futuro revela a relação intermitente de Luís Castro com o teatro político, presente nas primeiras criações através das quais punha em causa, de forma provocatória, alguns dos baluartes da sociedade – Igreja, Estado, Família – e o seu papel castrador das liberdades individuais. Espectáculo premiado pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e pela SPA/RTP pela sua cenografia, o que não deixa de ser curioso, os seus quadros vivos e gravações sonoras irão suscitar *Humusarte* em 2011, onde surge convertido em «território de pesquisa», expondo quer o processo, quer o resultado através de fragmentos animados a que se juntam projecções e fotografias dos objectos convocados para *Húmus*.

Este exemplo permite-nos, justamente, reconhecer, no elenco de criações, outras conexões, ou seja, outras formas de relação e de prossecução do trabalho artístico que evidenciam a forte componente de pesquisa. Além de olharmos para essas criações como obras pensadas para intervir no aqui e agora de um mundo global (as cheias em Moçambique, a destruição do património, a destruição do planeta, a exclusão etc.), como é característico da *performance*, percebemos-las também fora de uma mera sequência de objectos artísticos num catálogo. Um quadro elaborado para esta apresentação pelo próprio Luís Castro propõe uma leitura da sua actividade artística através de um espectro que permite posicionar

o Perfinst relativamente à *performance*, à instalação e à investigação. Revela, *a posteriori*, a oscilação do gesto criativo em diálogo com as formas à sua disposição, mas também de que maneira o artista procura criar uma identidade para as suas criações.

Portanto, de entre esses outros modos de relação que uma primeira macroanálise deixa entrever, destaco a re-criação. Tomando como exemplo *Titus* (2003) e *Restitus* (2004), é fácil perceber como a criação do objecto artístico deixa um rasto que corresponde ao processo, i.e., ao apelo exercido pelos materiais para que a experimentação das suas potencialidades prossiga. Entre a reciclagem, a revisitação e a repetição, o que aqui me importa sublinhar é o poder de gerar obras inscrito no sufixo «re», que significa, ao mesmo tempo, a incompletude e a repetição. *Yerma* e *Equívoco* prolongam-se em *Equerma*, também de 2005, espectáculo mal recebido, embora compreensível no seu desejo de experimentar a fusão de uma *performance* mais próxima do teatro com um Perfinst onde a instalação aparentemente dominava. É como se os universos criados a partir e à margem das realidades desses textos, com as suas figuras hiper-expressivas, fantomáticas e as suas acções ritualizadas, não quisessem desaparecer, pedissem palco e uma oportunidade de voltar a assombrar o seu criador e nós próprios, observadores. O reencontro de espectadores com universos revisitados pelos artistas ou, pelo contrário, a descoberta de um «novo» espectáculo por quem desconhece de onde parte a nova criação podem ser problemáticos e constituem um risco que, todavia, a Karnart parece inscrever conscientemente no seu programa artístico.

Da mesma forma, a pesquisa em torno de questões de género que levava Luís Castro a tomar como ponto de partida um texto de Copi – *O Homossexual ou a Dificuldade em Expressar-se* – para experimentar de que modo o género do intérprete influencia a criação de uma

personagem transgénero teve uma primeira produção – *A Dificuldade em se Expressar* (2005-2006), onde três atrizes representavam as personagens de uma mãe, de uma filha e de uma professora de piano, num confronto onde a sexualidade, a vida e o amor são o assunto. Mas essa questionação sobre género impôs uma recriação, desta feita com três actores dando o seu corpo às três personagens femininas do texto, em *O Homossexual ou a Dificuldade em Expressar-se* (2007), e inscrevendo num novo Perfinst a dimensão da transexualidade.

Uma terceira forma de relação entre as diversas criações que me parece particularmente produtiva para entender o Perfinst na sua articulação entre dimensão plástica, performatividade e corporalidade é a constituição de séries: espectáculos que originam uma linhagem em torno de um mesmo tema ou motivo. Não que os espectáculos inscrevam em si próprios o sinal «a continuar», mas, por exemplo, a *performance* autobiográfica *Moçamor* em três partes *Mur*, *Ral* e *Elo* (1999), pelo facto de ter como matéria de criação a biografia de Luís Castro – da vida em Moçambique nos anos 60 até ao confronto com a exclusão e a hostilidade após o retorno a Portugal –, prende o espectador a uma saga familiar através da qual é também o tema do colonialismo e do pós-colonialismo português que se mantém em aberto como ferida sempre negada. Esta *performance* inaugurou, talvez, uma modalidade de criação que reencontramos em *Portugalidades* (2001), *Portugalidades II* (2001) e *Portugalidades III* (2002), neste caso ao tomar como objecto de interrogação a situação do ameaçado património português, o que permite essa abertura sempre alimentada por novas denúncias.

Uma série muito particular é a constituída por *Escravo Doutros* (2005 e 2010), já que parte de uma pesquisa sobre o método de criação. Aqui

o corpo do actor fica disponível nas mãos de outros, por exemplo, coreógrafos convidados a quem foi pedido que participassem num processo criativo a partir de ideias e de trocas de experiências com Luís Castro. A possibilidade de os espectadores seguirem os resultados de uma sucessão de experiências delimitadas no tempo, mas que entram em relação com outras de uma mesma série, ilustra, creio, um dos tópicos que assomam várias vezes no discurso de Luís Castro acerca do seu trabalho: o humano objectiza-se e o objecto humaniza-se. Neste espectáculo, o homem é objecto ao dispor de outros. Mas uma série, qualquer que ela seja, obriga o espectador a comparar, a tecer ou restaurar relações e a procurar diferenças e semelhanças entre objectos afins.

Finalmente, e sem pretender esgotar as possibilidades de uma tão sumária macroanálise, há ainda que referir as criações onde se mostra o processo e que aspiram, talvez, a partilhar com os espectadores/observadores a outra face da criação e onde, para citar Maria Helena Serôdio numa brilhante intervenção aquando justamente de um desses trabalhos (*Ousar o/a Perfinst*, produzido em 2009), a Karnart parece estar a «designar o seu próprio público» (Serôdio, 2009). Trata-se de projectos de características muito específicas, que, embora prossigam a prática do Perfinst, pretendem oferecer aos olhares exteriores o processo de criação, expondo ao mesmo tempo a criatividade e as obsessões e fixações do artista, a insuficiência das condições de trabalho a par de uma meticulosa e repetida metodologia que se esconde por detrás desse processo.

Refiro-me a *OPNI Objectos Performativos Não Identificados* (2005-2006), um Perfinst distribuído por vários dias da semana e repetido cerca de um mês, que se constrói como exercício de comunicação com o espectador, revelando-lhe o trabalho de

criação, no preciso momento em que esse trabalho se encontrava ameaçado de extinção. Dividido em cinco tópicos/momentos – o espaço, o actor, a composição plástica, a história da Karnart e o velório –, possibilitava-se uma visita guiada ao «espaço habitado e não neutro» da criação, como refere Serôdio na sua intervenção durante o já referido e igualmente celebratório *Ousar o/a Perfinst* (Serôdio, 2009), acompanhar a direcção do actor no trabalho de construção da personagem, intervir na criação de uma instalação sobre mesa e na improvisação plástica, ver e consultar toda a documentação (dossiers, cadernos de encenação, vídeos, fotos, gravações de ambientes sonoros etc.) associada à pesquisa e à produção de cada Perfinst aqui mostrada em forma de instalação e, finalmente, assistir ao velório simulado de um corpo, o de Luís Castro, em forma de instalação, momento de reflexão sobre o «hipotético fim» da Karnart, após cinco+cinco anos de gestação e existência.

Articulações e cruzamentos de que se tece o Perfinst

Convém referir, por outro lado, que, quando se passa da macro para a microanálise, mais sensível aos movimentos articulatórios transversais entre as várias criações, não deixamos de detectar cruzamentos de variada ordem. Se um traço das *performances* da Karnart mais imediatamente perceptível é a intensa interpelação do espectador com o objectivo de alterar o estatuto deste e, por essa via, os modos de intervenção da arte na comunidade, outros aspectos merecem igualmente atenção. É o caso da construção

da presença do corpo dos *performers* e actores, por vezes sujeito a um tratamento plástico, à sua exposição e transfiguração, à sua «desnaturalização» através do movimento ou cristalização. Em *performances* como *Yerma* ou *Escravo Doutros*, mas também em *Fronteira*, onde os corpos dos dois actores esculpem/figuram o seu próprio movimento, o minucioso trabalho de criação de signos através da reinvenção dos corpos (figurinos, maquilhagem, movimento ou pose, relação com objectos ou com os espectadores) é bem evidente.

Aliás, duas outras vertentes fundamentais do trabalho de criação de Luís Castro são tempo e espaço. Partir do espaço para o refazer em permanentes redescobertas das suas possibilidades de gerar sentido e de criação de ambiências é uma arte que associamos à Karnart. Do grande armazém ou da galeria de arte até ao palco do Teatro Nacional D. Maria II, passando pelo espaço mágico da Escola de Medicina Veterinária, os lugares da acção e da ficção – quando dela se parte – são afeiçoados, mais do que instrumentalizados, no sentido de os tornar adequados aos corpos que os irão habitar, os dos actores/*performers* e espectadores/observadores. A espacialização da ficção tem a sua contrapartida na ficcionalização dos espaços pelo poder, não de uma «cenografia» que escondesse a sua realidade de galeria ou armazém, mas por serem invadidos e habitados pelo universo criativo e imaginário de Luís Castro.

Quanto ao tratamento do tempo, decorre, por um lado, da concepção do espaço como instalação, por outro, da articulação entre o roteiro do Perfinst e os diferentes tempos dos espectadores/observadores. É fácil perceber que, como em qualquer *performance*, o tempo do Perfinst não é o mesmo para cada espectador, sobretudo nos casos em

que a incorporação é mais profunda ou complexa, exigindo que se siga um guião, que se manuseiem materiais ou que se observe o detalhe, muitas vezes à semelhança do que acontece ao visitante de um museu ou galeria de arte a quem uma peça intriga e se sente desafiado a investigá-la. Mas o tempo do roteiro pode ser também dilatado ou encurtado por factores que dependem da própria concepção artística: variando o número de *performers* intervenientes, a margem de improvisação destes, a resolução de situações geradas pelo número de ou pela participação do espectador/*performer* etc. O que ressalta é um pensamento sobre o espaço e sobre o tempo que evidencia o facto de ambos existirem na relação com o humano e de advir justamente da construção dessa relação a densidade do Perfinst e por consequência da experiência artística.

Improvável conclusão

Para concluirmos uma necessariamente incompleta análise, é, pois, na contaminação e hibridação da *performance* pela instalação que encontramos o nó criativo de Luís Castro e da Karnart. Mas a sua exploração através de possíveis combinatórias ou através de renovada investigação não esgota as modalidades de produção do Perfinst, como procurámos mostrar. Processo, série, re-criação são modalidades que subjazem com igual importância na criação. Aliás, João Carneiro, escrevendo sobre *Paz 29*, centrava a sua análise na articulação imprescindível entre o poder dos temas, referidos a um posicionamento público do artista, e a dimensão artística da peça criada, o que constitui certamente uma outra e mais política forma de olhar para o trabalho da Karnart.

Quase dez anos depois...

e um número intenso de produções da Karnart, nada do que escrevi nas páginas anteriores me parece ultrapassado ou desadequado. No quadro de alguma estabilidade financeira e da exploração de uma nova casa para a criação, Luís Castro e Vel Z prosseguiram o aprofundamento do Perfinst, alargaram a experimentação às dimensões da criação sonora e visual, estudaram o seu novo espaço e continuaram a cuidar do Gabinete Curiosidades. São raros entre nós os casos de uma identidade artística sustentada por método e invenção tão particulares, explorados convicta e sistematicamente. Subjacente ao processo de criação permanecem activas a dimensão política e ecológica do acto criativo, a concepção do encontro com o público como festa e cerimónia, a coerência das escolhas de assuntos e temas, a exploração da alma dos objectos e da sua revisitação.

21

Destaco, pelo prazer que me proporcionaram, algumas criações onde senti a felicidade do reencontro com textos, ambientes, objectos, dispositivos, gestos e ritmos, ao mesmo tempo que vivi a excitação da descoberta de um espaço criado a partir de despojos memoráveis, do envolvimento num ritual desconhecido, da surpresa por me encontrar a viver com outros uma pequena (e controlada) aventura.

É o caso de *Farsa* (2014, Teatro Nacional D. Maria II), *performance* que nos leva de volta à voz de Raul Brandão através da dramaturgia e voz de Luís Castro e do corpo de Sara Carinhas; de *Hermaphrodita* (2015, Teatro Maria Matos), uma experiência sensorial e holográfica inesquecível onde a reivindicação de uma visão do corpo humano mutante nos questiona, ao mesmo tempo que desperta a nossa imaginação; da trilogia *Commedia Inferno*, *Commedia Purgatorio*, *Commedia*

Paradiso, a partir da *Divina Comédia* de Dante, no Gabinete Curiosidades (2016), que nos fez partilhar o processo criativo com base no universo da obra minuciosamente explorada, fazendo com que, ao convidar-nos a observar os traços desse longo processo, a obra de Dante se tornasse mais próxima de nós, espectadores, e a víssemos desmontada e esclarecida.

Depois da série de Perfinsts realizada em diversos locais entre 2017 e 2019 que não vi, *Iðilio* (2019) permitiu-me reencontrar a dimensão onírica e fantástica de muitos trabalhos da Karnart. Criação onde o nocturno e gótico envolvem a presença dos *performers*, os espectadores eram observadores da plasticidade dos corpos e da evolução das acções, estimulados por uma partitura de luz que os atraía como insectos sob fascinação. Uma experiência inesquecível foi *Antes e Depois* (2020), a visita guiada ao espaço do Gabinete Curiosidades para fazer descobrir justamente o antes e o depois daquele espaço cedido pela Câmara Municipal de Lisboa, antigo *atelier* do artista plástico Lagoa Henriques, que veio fechar um ciclo de nomadismo e incerteza quanto à casa da Karnart. Esta criação pedianos que observássemos fotos de Alípio Padilha do espaço antes dos trabalhos de construção do Gabinete e as confrontássemos com o espaço que estávamos a percorrer. Esta «viagem performativa» produzia necessariamente sentidos diferentes para os que vêm acompanhando a Karnart na sua circulação por outros espaços ou para os que descobriam, nesta evocação de um *atelier* abandonado de um artista, a aura da passagem e da acção recriadora.

A actividade da Karnart prosseguiu com incursões nos meios digitais durante a pandemia do Covid 19, mas esta dificultou a minha relação com as artes performativas. O «teatro» digital é algo que começa a ser explorado e estudado não como a transposição/transmissão para/por um outro *media* daquilo

(mais conservador ou mais experimental) que os artistas fazem habitualmente, mas como uma nova modalidade de criação e de prática do teatro e da *performance*. Novas formas se adivinham, mas o regresso ao Gabinete irá reatar as experiências em torno do Perfinst e um sentimento de regresso a casa de quem acompanha Luís Castro, Vel Z e o projecto da Karnart.

Texto revisto a 25 de Setembro de 2021

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO, João (2008), «Visões sobre Cemitério de Pianos», *Revista Actual – Expresso*, 21 de Junho.

CASTRO, Luís (s.d.), «Historial», consultado em <http://www.karnart.org/p/historial.html> (acedido pela última vez em 20 de Novembro de 2012).

GOMES, Manuel João (1998), «Requiem por João Agonia», *Público*, 09 de Outubro.

SERÓDIO, Maria Helena (2009), «Ousar a Perfinst» [transcrição da participação no debate *Ousar a Perfinst*: Teatro da Trindade, Lisboa, 19 de Dezembro de 2009], consultado em <https://karnart.org/maria-helena-serodio/> (acedido pela última vez em 25 de Setembro de 2021).

Maria João Brilhante

É professora, desde 1979, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecciona e dirige os cursos de Mestrado e de Doutoramento em Estudos de Teatro. É investigadora do Centro de Estudos de Teatro, que também dirigiu. Desenvolve o projecto ARTHE-Arquivar o Teatro, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Foi presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional Dona Maria II (2008-2011). Publicou ensaios e livros sobre Literatura, Tradução, Iconografia e História do Teatro e do Espectáculo. Pertence ao Conselho de Redacção da revista *Sinais de Cena* e à Comissão Executiva da European Association for the Studies of Theatre and Performance (EASTAP).

...DE
IN
TER
PRE
TES

PECADO, MARCO INDELEÍVEL DO TEATRO PORTUGUÊS

Gisela Cañamero

[...] aqueles dramaturgos que [...] se deixam afundar, segundo o peso da gravidade psicológica dos seus seres solitários, abandonados de toda a sociabilidade autêntica: estes realizam a descida aos infernos, testemunham o mundo tal como o vêem através das grades do seu cárcere de angústia e desespero, despem os homens dos adereços enfeitantes que a prática de normas sociais seculares lhes emprestou, denunciam o desnaturado das relações humanas mais aceites e, em gritos agónicos de linguagem atomizada, uivam a sua incapacidade de reajuntarem o que o uso, a mentira, a injustiça e o desamor separaram cruelmente.

Santareno, 1962

Em 1998, a associação *arte pública* acolheu de braços abertos e com entusiasmo o desafio de Luís Castro para integrar, a partir de Beja, a co-produção de *Pecado*, com estreia marcada para Outubro no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém (CCB) e posterior acolhimento do espectáculo no Casão da *arte pública*, um armazém situado fora do perímetro da cidade, em terrenos agrícolas. Como o

Teatro da cidade, o Pax-Julia, permanecesse ardido e encerrado, o trabalho da *arte pública* em Beja desenvolvia-se nos espaços possíveis de serem ocupados, criação a criação – as ruínas do antigo Convento de São Francisco, o Casão da Associação de Agricultores do Sul, a Casa da Cultura, os Casões alugados. O trabalho, diário e continuado, desenvolvia-se nas vertentes da criação e da formação havia apenas sete anos (desde 1991), tentando, esforçadamente, conciliar a chamada de responsabilidade do poder local para as dinâmicas que a estrutura vinha a criar na região, através da sensibilização, formação e habituação de públicos à fruição de uma programação teatral, e as centralidades que vinha a promover em Beja.

Não sabíamos do impacto ou da aceitação que um objecto que revestia a forma de Perfinst – e que causou estranheza mesmo a algum público especializado em Lisboa – poderia ter num meio tão longínquo dos grandes centros urbanos, e ainda por ser dado a ver num espaço não preparado para receber público, originalmente construído para a guarda de material agrícola.

Mas acreditávamos que não fora em vão que organizáramos, entre 1991 e 1997¹, os três Encontros Internacionais de Criatividade

aplicada às Artes, à Educação e às Organizações, que trouxeram a Beja muitos dos grandes agitadores desta área – da Europa, da América Latina e dos EUA – e que, junto de um público de centenas de participantes vindos de todo o país, incluindo Beja, lançavam e trabalhavam metodicamente as ideias disruptivas que poderiam incentivar novas visões e o alargamento de horizontes, em diversas e paralelas áreas da actuação humana.

É consensual considerar *O Pecado de João Agonia*, peça em três actos e três quadros de Bernardo Santareno, proibida em 1961 pela Comissão de Censura, como uma das obras marcantes da dramaturgia – plena de carga simbólica² – de Santareno. Santareno entende escrever, descrever e problematizar, em 1961, no Portugal da moral e dos costumes padronizados pelo Estado Novo ainda sob a égide de Salazar, sobre algo que não existia apenas porque não podia existir, porque pertencente ao reino do interdito e do opróbrio – e porque não podia existir, não podia, sequer, ser nomeado: a homossexualidade, encarada como aberração, depravação ou doença, uma *peçonha*, na linguagem da aldeia, e um crime.

Santareno coloca esta problemática no cerne de um drama pessoal, familiar e comunitário de uma aldeia do interior beirão – para onde o autor faz convergir o serviço militar, a pederastia³, os ódios familiares obrigados a comungarem do mesmo tecto e da mesma mesa, a distante e estranha Lisboa, que envenena, com a sua devassidão, a sã mocidade dos jovens da terra, a voz do povo na condenação social da transgressão, a necessidade imperiosa e fatal de lavar a honra entre os homens da família. Deste modo, sublinha uma geografia espacial e moral – seca e rude – de onde provém, bebe e se constrói o ditador António Salazar; um território físico e ideológico isolado e defendido da contaminação do exterior pelas serranias, onde prevalecem, de geração em geração, as obediências

hierárquicas – de género, de parentalidade, de castas sociais e profissionais –, os temores ao desconhecido e a procura de sentidos ocultos no que se é incapaz de racionalizar, e ainda a justificação dos actos hediondos dos homens através do seu testamento religioso: «Deus Nosso Senhor entregou o seu amado filho Jesus Cristo à morte, e morte de cruz!, tão só porque tal era bom prà gente, prà gente todos...!» (José, III Acto, 1.º Quadro, Cena I).

Entre os prenúncios da tragédia que se adivinha, ao modo da tragédia grega – a praga que Rosa Agonia, a avó tresloucada, lança a Rita, na véspera do nascimento de seu filho João, que com os seus olhos verdes, explicam a maldição e lhe ferram a *diferença*, visível, não passível de ser ocultada em relação a uma normalidade desejada –, é impossível não criar uma ponte com outro texto, escrito mais de duas décadas antes (1934), também ele habitado por personagens malditos, e por vítimas de um mesmo meio rural de convicções e práticas primitivas. Refiro-me a *Yerma*, de Lorca, onde outro João (Juan) apenas consegue partilhar a sua segura com a sua jovem mulher. Aqui também, e de modo desmesuradamente opressivo, o conceito de honra se cruza com a sexualidade (aquela que eclode com função reprodutiva – apontada pela Velha – e aquela outra que é apenas permitida dentro do casamento, ainda que este seja estéril – apontada por Juan). É clara a dedução da Velha/Sábida da aldeia acerca da esterilidade de Yerma, apontando-a ao desinteresse sexual e emotivo de Juan, deixando tresler uma possível homossexualidade deste, quando responde às inquietações de Yerma: «Ay qué flor abierta! Qué criatura hermosa eres! Déjame. No me hagas hablar más. No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie.» (Velha, Acto I, Quadro II).

A honra atravessa estas duas tragédias rurais como *leitmotiv* que gera a inquietação e, com mais evidência em Santareno, o crime. O João

de Santareno é triste, atreito a cismas. Na opinião da mãe, Rita, precisa de se casar. A mãe e o pai de João, ambos não compreendem aquele filho, ambos o amam – mas enquanto o amor da mãe se mostra incondicional, defendendo o filho até ao limite das suas forças, o amor do pai sucumbe à pressão social: quando aceita o sacrifício de matar o filho por amor, nada mais faz, afinal, do que defender-se a si próprio⁴. Também Luís Castro, responsável pela marcante encenação deste texto, num acto de entrega e de revelação, chamará os seus pais à sua criação, dedicando-lhes a obra que constrói a partir do texto de Santareno, *Pecado*.

Quando João regressa de Lisboa, vindo do serviço militar, é noite cerrada, e os ventos, como os lobos, uivam na serra: em algumas pinceladas o quadro é-nos apresentado; o desconforto instala-se. E do desconforto passamos ao alerta total perante as ameaças de denúncia de episódios de caserna, e da prova irrefutável de devoção de um homem a outro homem, através da palavra escrita, as cartas que João escreveu. Cada elemento da família é atingido pela farpa da vergonha: há falatório popular, a culpa pesa sobre o agregado, a urgência de uma saída que lave a honra dos homens da família Agonia – que sempre foram *homens assanhados, cobridores de sangue rijo... em cada casal da Serra, um filho!*... (Miguel, III Acto, 1.º Quadro, Cena I) – é conversada, pois é através da ideia expressa em palavras que a trama e o drama se adensam:

Não há pecado mais vergonhoso!... (Carlos, III Acto, 1.º Quadro, Cena I)

Antes morto. (José, III Acto, 1.º Quadro, Cena I).

Está dado o desfecho: por ser *pior que a doença mais ruim, pior que a morte*, esta querela ò *homens* tem de ser, por estes, resolvida – pois *quando a moléstia* não tem cura, abate-se o animal.

Santareno guia o público, tanto pelas

paixões grupais e comunitárias, como pelo drama e angústia pessoais. Assim, entre a incompreensão de uma sinistra *danação*,

tem aquele demónio sujo bem entranhado no sangue...! [...] aquela nascida ruim a medrar-lhe nas entranhas!... (José, III Acto, 1.º Quadro, Cena I)

e a constatação de uma verdade biológica, que se ousa dar a ver e entender por metáforas,

Ouve cá, Toino, responde-me com o teu coração nas mãos?: Um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pôde chegar ali, à beira-rio, e mandar as águas correrem ao contrário?!... Pôde, Toino, diz lá?! Alguém pôde fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?!... (João, III Acto, 2.º Quadro, Cena I)

é a um teatro de paixões que Santareno nos convoca – contidas, apenas mostradas, e logo reprimidas, na maior parte das vezes⁵.

Ora, Luís Castro (LC), na abordagem deste texto para *Pecado*⁶, ao colocar de lado qualquer caminho naturalista, opção que é de imediato dada ao espectador também visualmente, com cada actor isolado no seu estrado – como naufragos nas suas tábuas, impedindo a contracena de proximidade –, acentua a importância do discurso falado, e do poder construtor da palavra de realidades muito díspares, obrigando o público a uma atenção redobrada – não só sobre o que se diz como também sobre o modo como é dito, sublinhando intencionalidades, essas traves mestras de qualquer dramaturgia.

Assim, não esqueçamos o notável trabalho de dramaturgia feito sobre o texto de Santareno, para *Pecado*. O bem treinado e afinado espírito metódico de LC na abordagem a determinada realidade faz destacar as suas invulgares capacidades de a analisar, de a categorizar e de

lhe extrair significado – condições essenciais a um atento dramaturgista, no labor de preparar o texto para a sua encenação: «É preciso dissecar, é preciso ter sangue-frio para não nos deixarmos prender nas pequenas emoções, não nos deixarmos enredar naquela teia de palavras. É preciso cortar a direita até ao cerne, até ao clímax das peças. Temos de ir à procura da pérola»⁷.

O facto de ter fragmentado o texto e de o dar a ver alterando a sua ordem cronológica impõe ainda ao espectador uma atenção redobrada, que tem de ordenar, na sua memória imediata, as peças do *puzzle* a que vai tendo acesso, para a compreensão dos acontecimentos. Uma metodologia dramaturgica que, ao operar a distanciação que impede o espectador de ser envolvido emocionalmente através da sequência da trama, reforça o foco nos personagens, no que eles sentem e dizem – e ainda, em golpe de génio de LC, na antevisão do que *podirão* dizer, *no passado*, bem como de quais as suas opções: morais, éticas, de revolta ou de acomodação social.

Participei em *Pecado* como actriz, vestindo a pele de Rita Agonia, a mãe. Durante semanas não vi os meus colegas de cena: os ensaios⁸, meticulosamente planeados, tinham lugar entre encenador e actriz. Pude constatar a direcção de actor precisa e minuciosa de LC, que passava a pente fino, em cada repetição de um breve fragmento de texto, cada olhar, cada gesto, cada entoação.

Entreguei-me a este ainda jovem encenador com toda a confiança no seu trabalho – sendo eu encenadora, vislumbrava no seu olhar e no seu discurso, no caminho que me indicava a trilhar, a certeza do todo que estaria a construir.

E, de facto, nos ensaios gerais, penso termos sido todos surpreendidos e, simultaneamente, premiados, pela confiança total depositada nas capacidades criativas, estéticas⁹,

metodológicas e ideológicas de LC: ali estava, presente, em germinação, uma realidade outra, absolutamente construída para cena, ao serviço do texto e do metatexto, plasmada nos corpos e nas vozes de actores e *performers*, em nove estrados centrais rodeados por sete *performers*, que expunham a nudez e o movimento dos seus corpos à pintura da luz e das sombras.

Pecado surpreendeu em Lisboa, no CCB, pela arrojada desconstrução textual e pelo objecto que se propunha, formal e esteticamente, a ser a marca de LC na Karnart: uma *performance*-instalação, a Perfinst, termo criado por Luís Castro, onde as «linguagens performativa e plástica coexistem no espectáculo com pulsões independentes» (Karnart, 2021).

Como seria o acolhimento de uma produção desta natureza em Beja, num Casão agrícola nas aforas da cidade, no mês de Outubro, às 22h da noite, onde o público teria de pisar a lama antes de entrar num espaço não climatizado, deparando-se de imediato com a nudez integral dos *performers* já em cena?

As duas sessões tiveram casa cheia – e o público, mais do que assistir, comungou daquele manifesto de autenticidade com o sentido do sagrado que só algumas manifestações performativas conseguem instalar em cena. A intensidade dos silêncios e das palavras, dos sons e dos gestos, dos olhares e dos movimentos – ou seja, da representação! – fez acontecer esta coisa rara de plasmar, de modo muito significativo e numa densa linha temporal contínua, um texto num espaço.

Como referiu Manuel João Gomes (1998), através do seu apurado olhar crítico, «*Pecado* [...] é, de facto, um enérgico espectáculo de teatro, que, quanto mais se afasta do texto de Bernardo Santareno, mais nos aproxima da verdadeira essência desta tragédia rural – e onde a cerimónia profana de Luís Castro transfigura [o teatro de Santareno] num teatro nu e descarnado até à crueldade».

Se atentarmos à categorização estabelecida pelo próprio LC das suas mais de quatro dezenas de criações, podemos deduzir que tem vindo a afastar-se do perfil performativo nas suas últimas criações, e a valorizar a investigação/plasmação do evento/instalação.

Ao reflectir hoje sobre *Pecado*, mais de vinte anos passados sobre a sua génese e criação, torna-se-me clara a demanda artística de LC, através das palavras de Peter Brook (1993: 50):

Existe um jogo entre o que procura ser puro e o que deve tornar-se puro pela sua relação com o impuro. Vemos a que ponto um teatro idealista não pode funcionar, de tal maneira procura estar continuamente fora da matéria do mundo. O puro só pode exprimir-se no teatro através de alguma coisa que é de essência obrigatoriamente impura. É esse casamento misterioso que está no centro da experiência.

Uma experiência, pois, cuja memória marcante faz desta encenação de Luís Castro do texto de Santareno, em 1998¹⁰, uma crucial contribuição para a História do Teatro em Portugal, e estabelece, de forma indubitável, um antes e um depois desta proposta sobre *O Pecado de João Agonia*. E que, devido à extraordinária apropriação que um criador faz da obra de um outro criador, dificilmente voltaremos a olhar, ver e entender este texto de outra maneira.

NOTAS

1 Em colaboração com o Instituto Politécnico de Beja e a Universidade de Santiago de Compostela.

2 A identificação nominal da família Agonia, da alegre e sensual energia de Maria Giesta, e de Manuel Lamas (que arrastará pela lama o nome de João), a maldição lançada, por ódio à nora, na véspera do nascimento de João, por Rosa Agonia, o cão Ruço, que não é cão nem lobo, os uivos dos lobos e dos ventos, a queima da escultura de madeira por parte da velha Rosa num comparável acto de feitiçaria negra, os pássaros pretos que surgem à mãe Rita como anúncio da morte do filho, o vento cortante que lhe queima a face como a flagelação da dor, na percepção divinatória e sentida em consanguinidade, do aniquilamento de João.

3 É, aliás, notória a preocupação de Santareno em deixar bem impressa neste drama a fractura que impõe a preconceitos socialmente enraizados, no que toca não só às características do homoerótico, ao sublinhar a distanciação entre o enamoramento e a sensualidade (João Agonia/Tóino Giesta) e a pederastia (o Sousa de Lisboa/João Agonia), como também ao absurdo de uma possível fragilização identitária fruto da sua orientação sexual, ao sublinhar a coragem, a destemidez, a força e a bravura de João (na noite da sua chegada a casa, este defrontará sozinho, na serra, dois lobos, que abate à paulada).

4 «Como é que eu hei-de lavar a sujidade que ele entornou sobre a nossa família?!» (José, III Acto, 1.º Quadro, Cena I).

5 Excepção feita à fortíssima e declarada cena de amor/ódio/incompreensão/denúncia e arrependimento de Maria Giesta, a despeitada enamorada não correspondida.

6 Note-se a inteligente e acutilante omissão do nome do personagem do título do texto original, que retira ao protagonista o ónus da culpa.

7 Luís Castro sobre *Pecado* (TNSJ, 2017).

8 No CCB, Lisboa.

9 Sem esquecer o trabalho de intervenção plástica no espectáculo de Velez.

10 Mas que poderia ter lugar hoje, pois a voracidade do tempo que marca a nossa pós-modernidade não a ensombra com uma datação que coloque em risco a sua releitura estética e formal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOK, Peter (1993), *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre Teatro*, Porto: Edições Asa.

GOMES, Manuel João (1998), «*Requiem por João Agonia*», *Público*, 09 de Outubro.

KARNART (2021), «Perfinst, Apresentação e Origem», disponível em <https://karnart.org/perfinst-apresentacao-e-origem/>.

SANTARENO, Bernardo (1962), «Apelo», in Ilídio Ribeiro (compil.), *Novíssimo Teatro Português*, Lisboa: Ao Sol.

SANTARENO, Bernardo (1969), *O Pecado de João Agonia*, 2.ª ed., Lisboa: Ática.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO (2017), *A Promessa: Manual de Leitura*, Porto: TNSJ.

Gisela Cañamero

Encenadora, dramaturga e performer, tem levado a cena dezenas de criações, no âmbito da companhia da arte pública - artes performativas de Beja.

Pedagoga nas áreas da Criatividade, do Teatro e da Igualdade de Género.

Activista animal, vive num monte no Alentejo com trinta cães resgatados de abandono e maus-tratos.

CARTA DE AMOR

Mónica Garcez

Lisboa, 17 de Novembro de 2021

A ti, Karnart,

Celebro a vida, a tua, a nossa, com uma carta de amor. Que se escreva sobre a história dos afectos, também eles motores da criação.

Carta, a palavra impressa, pedaço de um nós, quando se escolhe o caminho do amor para ser inteira.

Reli os meus diários de bordo. Cada um e escrevo-te.

Escrevo-te, ridiculamente pequena, eu, pomba de pés de barro, contigo na alma, no corpo, na pele, no pulsar de dias memoráveis. Em ti abri asas e voei para além do impensável. Camaleónica metamorfose entre espaços, conversas, *dossiers*, livros, filmes, cheiros fortes, cores vivas, objectos com alma. A minha fundida na deles. Voei com os pés na terra.

«Estás connosco», foi a primeira de muitas mensagens que me havias de enviar. Não te recordas, nem imaginas, mas foi assim. «Estás connosco». Nem conseguia acreditar. Era de novo eu-criança e tinha acabado de ver realizado um desejo pedido à estrela brilhante: com a Marta, no *Equívoco* de Camus. Episódio: O Enamoramento.

Tinha encontrado a minha «casa», como me diria um amigo. Sentia que, verdadeiramente, olhavas para mim. Arrebatada a vivência dos anos que se seguiram onde a realidade se entrelaçava com os sentimentos e a criação, a expressividade e a autenticidade, o calar e o grito.

Foram muitas as viagens, sempre intensas, no limiar da loucura, do riso, da lágrima, do nó na garganta, da vigília... do sonho. Tantos sonhos reais de tanto querer que saíssem da noite e se tornassem dia. Perguntavas: «O que sonhaste esta noite?».

Tive um sonho. O meu corpo, iluminado por uma luz amarela, numa cova funda. Terra muito escura. Os cabelos longos e vivos, emaranhados, e nas pontas bocas que atiravam o texto. Palavras sobrepostas que abafavam a minha própria voz. Ao fundo a voz: «Acentua os “v” que são normalmente mudos. Respira. Acentua as consoantes, diz até ao fim os finais das palavras,

não abras as vogais, articula o “lh”. Respira. Respira. Saboreia cada palavra. Respira. Diz sempre o valor das palavras. Respira».

- Mãe, é verdade que os anjos têm asas e voam até ao Sol?... O Sol... que devora as almas, mas que torna os corpos resplandecentes e vazios por dentro. Nas noites de estreia e em todas as noites que fui uma outra parte de mim, sentia-me resplandecente e cheia por dentro. Não tinha asas, mas o rigor e a paixão davam-me um pulsar interior de emoções que me faziam voar num «alar» certo.

«Não te carrego ao colo, mas carrego-te no coração até ao fim. O meu». Palavras de amor de Diego para Frida, palavras de amor. Palavras de amor que são também tuas. Nunca mais seria a mesma depois de *Frida Frida*. Não há palavras para tamanho acontecimento, para tamanha existência. Eu em Frida. Acreditaste. Entreguei-me. A criação de uma vida com tanta intensidade dramática, entre o oculto e a revelação. Prateleiras e prateleiras de fragmentos de um diário de vida, no feminino, narrativas em quadros que desembocam em mesas instaladas de corpos e emoções. «Espero que um dia me venhas buscar em azul ultramarino» – palavras de amor de Frida. Palavras de amor que também se tornaram minhas. Episódio: O Amor.

O espaço. Tantos espaços, a procura da nova morada. O desejado Gabinete Curiosidades que renascia de um monumento de ruínas e vidas resgatadas em escombros. Eu em estilhaços, respigava. Mil braços e tantos outros corações levantaram-te o chão, paredes, e cobriram-te os tesouros. Eu em sangue, caiava. Enraizada do teu solo, nem sempre poema, nem sempre rosa nem prosa, o meu corpo emerge cinza outrora brasa. Tu em crescendo fulgor, eu em maré rasa. Reclamavas uma vida que já não era a minha. Desafiada escolha num novo dia em que se abre a janela para que o amor não se esvaneça. Episódio: Janela Aberta.

Noite. Escrevo-te, na noite, e uma frase, em *Sensurround*, visita-me a memória nas palavras da Sigalho, a Lúcia, tão lúcida (estávamos nos idos de 97), e escrevo-te... «escrevo-te esta carta porque a minha vida vai ser, de certeza, muito mais curta que a vida desta carta», a minha, a tua, a nossa que se toca no amor, na alma e no rigor da transformação.

Brindemos. Viva la Vida.
Tua MG.

Mónica Garcez

Nasceu em Lisboa. Concluiu o Curso Profissional de Teatro, em 1996, ano em que se estreou como atriz. É professora de Expressão Dramática e formadora na área de Técnicas de Expressão e Comunicação. Faz dobragens para filmes e séries de animação e imagem real. Licenciou-se em História, Arqueologia, em 1995, e fez a Pós-Graduação em Estudos de Teatro em 2006 (sempre na Faculdade de Letras de Lisboa). Em 2012, fez a Pós-Graduação em Teatro na Educação (Escola Superior de Educação de Lisboa).

...DO
P
U
B
L
I
C
O

A VOZ DO DONO: TESTEMUNHOS 1996-2009

COMB 1996 _ *It was like 3D surrealism. Anónimo / Something absurd, real, unquotable. Anónimo / I'm not sure I understand it but I love it. I'll see it again anyway. Célia Penteadó / What torrid waters flow through our bodies without outlets for waterfalls, drizzle, storms, rivers or pools from which we can swim and wash ourselves in human emotion. Joanne Smith | **MUTUALI 1996** _ *Makes you think and worry. It puts you in it. Every one of your senses is stimulated. You live it. Anónimo / Very impressive as it was refreshingly new and innovative. Enjoyed the audience/actor relationship of the performance. I was inspired. Deba / Didn't understand it! Anónimo / Interesting. Stimulated but not sure why. Anónimo / Obsessive, compulsive behavior shown in an elegant manner. Loved it! Marcia / Difficulty to analyze something that has the integrity to defy criticism on technique level. Rather this kind of work inspires work of its own. The sounds counted, the tiny metal noises or the hollow wooden thuds. This was not voyeurism, it is real spectacle. More, please. Anónimo / Images, sensations surgissent de partout dans une Afrique intemporelle. Bravo. Denis Pagnac / The more I wanted, the more the mystery began to unfold. I like your style. DSB / I have never seen any performance with such original ideas. It was quite sensational. I had expected a performance with words, so it took some extension of spirit to grasp the meat of things. Anónimo | **ÁCIDO AZUL 1999** _ *Um espectáculo envolvente, onde o espectador faz parte do espaço e das emoções fazendo-nos sentir, ou seja, identificando-nos com a vida que envolve os actores. Estamos ali, somos aquilo, sentimos aquilo. Gina Flor / Gostei bastante. Houve vezes em que fazia o possível para não fazer barulho ao mexer-me. Porquê?... Senti-me talvez como um intruso. Gostei desta sensação, da dinâmica do espectáculo, do espaço que era tão próprio. Hugo Carocha | **LOPANO 2000** _ *Thanks. I miss those parliament people; they should experience this... Thanks again. Stef / Fantastic Real Art. Onatade / Necessário que a Arte seja essencialmente interventiva. Independentemente da forma é essencial que chame a atenção, que alerte. Continuar é obrigatório. Anónimo / Breathtaking experience. Anónimo / I found it very, very, very beautiful and touching and scary and interesting and brave and artistic and a lot more. You are so sensitive! Very inspiring as well. Rose Marijn / È forte, è intenso, mi sono piaciuti i suoi dettagli, i suoi suoni, la sua atmosfera. Sono contenta di avervi conosciuto, è un teatro nuovo, mi piace. Maria Grasia / Lopano, o come non dimenticare i nostri orrori. Sebastiana Fadda / Sendo certo que a Perfinst sinaliza problemáticas candentes que exigem reflexão, encantou-me (mais uma vez) a capacidade de****

fazer intervir o minúsculo, o terno, o afago. *Maria Helena Serôdio* / A natureza é o único bem essencial e necessário que temos, por isso é que a temos que conservar a todo o custo. Nunca tinha visto uma demonstração tão inédita. *M. Martins* | **ANTÓNIO MARINHEIRO 2002** _ Brilhante dramaturgia! Obrigado aos actores! O Santareno teria adorado. *António Rama* / Gostei imenso do vosso trabalho. Parece que a história foi cortada aos bocados e lançada no ar. Tudo se compreende, tudo se encaixa e a chave são os rostos, as expressões, os gestos, os corpos. *Teresa Silva Carvalho* / Vê-se a imagem a correr nos olhos dos personagens... É bom ver sair da terra as coisas que são portuguesas, que são reconhecíveis. Uma tragédia portuguesa! *Rita* / A vida é feita de desvios, desencantos, desenganos, desistências e recomeços... Tem momentos... Este foi um momento brilhante e um encontro intenso. *António Eduardo Silva* / Sei lá o que escreva... quando a alma se enche de arte, a boca tende a calar... só a própria alma grita! *Susana* | **VELANDO 2003** _ Coragem civil! Se todos os que pensam, os que param para pensar, falassem, talvez pudéssemos mudar o mundo. E «sonhávamos» então com outras coisas. *Maria do Rosário Coelho* / O silêncio incomoda, a incapacidade de quem entra e faz parte da instalação torna-se claustrofobicamente assustadora, o convite feito para nos sentarmos e calarmos faz-nos sentir medonhos. Saio com a sensação de quem levou uma bofetada e água pela cara abaixo para ver se desperta. *Diogo Bento* / Abaixo a guerra, a grande devoradora da felicidade humana e alimentadora dos fabricantes de armas. Viva Aristófanos! *Mário Filipe* / *A silent point of view. I really like this way of expression, cause when silence opens our eyes maybe some minds will follow. Good luck.* Tom | **TITUS 2003** _ Será que algum dia o Mal vencerá? *António Igrejas* / Inovador e pioneiro! *André* | **YERMA 2005** _ Interessante a escultura viva em movimento. *Carlos Ferreira* / De uma expressividade aterradora... e absolutamente perspicaz. *Ágata Sequeira* | **EQUÍVOCO 2005** _ Dizem que não gosto de teatro. Não gosto, é certo, mas disto a que chamam «Perfinst» não só gosto como fiquei fã. *Patrícia Rocha* / Como é possível ser-se tão depurado e tão forte?! *Anónimo* | **SATIROTIC 2005** _ Há muito tempo, talvez há demasiado, que o sonho e a imaginação não se fundiam tão perfeitamente com a realidade/espço real. Fantástico. *Ana Serafim* | **O HOMOSSEXUAL OU A DIFICULDADE EM EXPRESSAR-SE 2007** _ Mais uma vez demonstraram ser um dos grupos mais inovadores e perturbantes que habitam o Teatro. *Inês Costa* / Um objecto cénico de uma extrema singularidade. Numa aliança imprevisível entre o teatro dos tabladados de feira, saltimbanco, e o voyeurismo de um *peepshow* sofisticado. A desnaturalização do gesto, do movimento, encontra uma ressonância perturbante com a estranheza e o *nonsense* das geografias várias, do espaço físico e dos corpos, de instável e indefinida identidade. Um bravo entusiástico para os actores audazes! *Armando Nascimento Rosa* | **A FRONTEIRA 2008** _ Muito interessante a solução cenográfica e de encenação. Este Karnart também carrega às costas a responsabilidade de continuar a luta por manter este e outros espaços de liberdade artística abertos e com uma lucidez tão necessária na Arte! Obrigado por não se deixarem cair. *Catarina Gonçalves*

...DE
OBSER
VADO
RES

UM PALCO INTEMPORAL

Emília Tavares

O meu primeiro contacto com o universo criativo da Karnart aconteceu em 2013, no espectáculo *PerfinstMuseum*, na despedida do grupo do armazém n.º 13 do Beco da Mitra, em Marvila, onde decorreu a sua actividade entre 2009 e aquele ano. E desde então que acompanho com interesse pessoal e profissional o trabalho da companhia.

PerfinstMuseum funcionava como uma enorme instalação, em que a memória dos objectos, os actores, as imagens projectadas e os textos fluíam de uma forma que congregava uma ideia de teatro inovadora e única em Portugal. O conceito *Perfinst*, criado por Luís Castro, surge de uma pesquisa e prática entre as artes do palco e as artes visuais, e é destinado a identificar um método de trabalho caracterizado por um hibridismo e uma interdisciplinaridade extremos.

Nesse imenso armazém de Marvila, pude assistir a uma proposta que desafiava todas as categorias artísticas e performativas, já que estávamos imersos num labiríntico «gabinete de curiosidades» que se cruzava com a própria história do passado criativo do grupo, reinventando novas linguagens a partir dessa memória visual e objectual.

Os objectos, variados, remetiam para antigas dramaturgias, mas, ao serem resgatados de novo para o palco, readquiriam diferentes dinâmicas simbólicas e metafóricas, ultrapassando sempre a sua intrínseca natureza objectual. Esse exercício relacional dos objectos com os textos e a *performance*, que tem estado na base de muito do trabalho da Karnart, confere-lhes uma singularidade notável, e apresenta-se como uma das propostas mais consistentes e experimentais das artes visuais e do palco, em Portugal.

Talvez seja importante precisar que estes objectos não são adereços, trata-se na verdade de colecções, *Naturalia*, subdividida em *Mineralia*, *Vegetalia* e *Animalia*, o Artesanato e muitas outras tipologias, como os têxteis, objectos eróticos ou religiosos, revistas e jornais, só para mencionar alguns grandes núcleos.

A relação inédita que a Karnart tem desenvolvido com esta ideia de «gabinete de curiosidades», em ligação permanente com dramaturgias e instalações visuais, permite repensar o carácter institucional e grave do objecto de museu.

Recuperando o conceito e a terminologia anterior à própria concepção do museu

moderno, estas múltiplas colecções de objectos constituem importantes repositórios de história, mas a sua incorporação numa linguagem artística diversa tem-lhes também conferido outra dimensão de fruição e de entendimento. A sua entrada em cena, nos mais distintos espectáculos propostos pela Karnart, ao longo das últimas duas décadas, tem sido fundamental para colocar o espectador diante dos objectos de forma interrogativa, levando-o a direcções interpretativas novas.

Por outro lado, os objectos são também planos visuais de interpretação da própria dramaturgia, e nesse sentido expandem o lugar narrativo do teatro, colocando-o a dialogar com a memória e o significado do objecto no interior dos próprios textos. Um território de permanentes transferências de linguagem e sentido artístico, actualizado a cada novo espectáculo, em que nos sentimos tanto no centro do palco como na mais inebriante visita guiada ao mais invulgar museu.

37 Mas o conceito de museu que a Karnart nos propõe é tão experimental e alternativo como todo o seu restante universo dramático. Podemos mesmo dizer que se aproxima de uma filosofia de resistência ao conformismo, e de crença numa cultura democrática e participativa. A sua linguagem artística está actualizada com o pensamento contemporâneo sobre a função do museu, tal como refere um dos seus mais importantes pensadores, Manuel Borja-Villel, como um espaço de «novas formas de intermediação, e a consideração do espectador, não como um sujeito passivo nem consumidor, mas como um agente, como um sujeito político»¹ (Borja-Villel, 2010: 31).

Por todas estas razões, o palco/museu que a Karnart hoje ocupa, na Avenida da Índia, é um lugar de encontro com uma nova história de relacionamento com a arte, atenta, reflexiva e consciente do seu papel social e político. O espaço que hoje é proposto ao visitante/

espectador é também ele singular, porque permite estar no teatro sem espectáculo e confere novas cenografias e dramaturgias ao museu.

O longo, esforçado e bem-sucedido trabalho de recuperação do imóvel e a sua adaptação a toda esta vasta linguagem artística e criativa é hoje fundamental para se fruir e entender o cruzamento das artes. Um lugar onde se pode também encontrar uma ideia de estética enquanto resistência.

Um palco intemporal!

NOTA

1 «Nuevas formas de intermediação. La consideración del espectador no como un sujeto pasivo ni consumidor, sino como agente, un sujeto político».

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BORJA-VILLEL, Manuel (2010), «El Museo Interpelado», in *Objetos Relacionales: Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 19-39.

Emília Tavares

Curadora de Fotografia e Novos Média e responsável pela colecção nesta área do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisboa). Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É investigadora de História da Fotografia Portuguesa, tendo publicado inúmeros estudos sobre o tema. Comissariou diversas exposições na área da História da Fotografia Portuguesa e da Arte Contemporânea no MNAC e noutras instituições. Publica regularmente estudos sobre Fotografia e Cultura Portuguesa em projectos editoriais nacionais e internacionais. É professora assistente convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto.

O CHAMAMENTO DAS COISAS

Nuno Carinhas

Após uma breve visita deambulatória pelo Gabinete Curiosidades, procuro o poema «Fóssil» (1960) de Carlos de Oliveira. Ao relê-lo, confirmo o mantra possível que os artistas-executantes dos espectáculos da Karnart podem recitar para si:

A pedra / abriu / no flanco sombrio / o túmulo / e o céu / duma estrela do mar / para poder sonhar / a espuma / o vento / e me lembrar agora / que na pedra mais breve / do poema / a estrela / serei eu.

Naquele laboratório, estúdio, lugar de contemplação, tudo são ex-votos aos quais cada qual atribui uma importância íntima relacional. Aí estão expostos, em colecções, os objectos seleccionados pelos seus recolectores, que servirão para as construções arcaicas de religação – entre o que foi e o que será – por entre forças frágeis, em composições surreais, desafios simétricos ou assimétricos de composições automáticas ou laboriosas. Somos interpelados por misturas de materiais aparentemente inconciliáveis. Assistimos a confrontações de escala, como aquela da figurinha sobre pedra suficientemente grande para, em confronto, ser penhasco e precipício dramático. Damo-nos conta dos pesos opostos entre conjugações de materiais. Aí se arquivam

colecções à vista, e outras em gavetas ou em baús. Todas as coisas esperam pela sua vez para serem convocadas à construção de novas paisagens efémeras que conciliam objectos de proveniências tão diversas quanto o croché tradicional, o osso, o seixo, a miniatura de *jeep* ferrugenta de brincar, a concha, a palha, a taça de vidro com vagens de alfarroba dentro, os bancos mochos, o gato mumificado dentro de campânula protectora, os cavalinhos, a pena, o espelho, as flores secas, as luvas de Verão, as rendas, as folhas, as cabeças de bonecas, as bonecas sem cabeça, os ninhos, recipientes e bases de verga, de madeira, de plástico, os panos de linho imaculados com os vincos à vista. Vejo de longe as vitrinas arrumadas ao longo da parede branca e o acompanhamento do tecto de madeira a forçar a perspectiva. O corredor desagua em salão banhado de luz sadia da tarde. Aí e depois, mais lugares que albergam terras e areias dentro de frascos, lamparinas, campânulas, chaminés, esqueletos, peles, carcaças de bichos servidas em bandejas de prata, troncos, galhos. Tudo erguido e guardado em móveis de madeira, arcas e caixas. Ou pousado em bancos e cadeiras. Mais barros, máscaras, esculturas de autor, funis e artefactos de alumínio. E fotografias. (Pergunto-me se haverá uma grande gaveta cheia de relógios...)

Relembro Lurdes Castro, recolectora de sombras, jardineira de seu jardim, cultora de herbários, senhora das ilhas às quais Raul Brandão dedicou meticulosas escritas, pertinentemente adoptadas pela Karnart.

O tempo que se respira aí é o mesmo que nos acompanha nas apresentações públicas, onde se testemunha a cadência do processo que se derrama para a fruição. Aí se sugere que nos desliguemos do frenesi açambarcador da possibilidade de recolhimento e de atenção. Que desaceleremos a respiração e convoquemos todos os sentidos para abarcarmos os elementos autónomos destes teatros: textos gravados e ditos, objectos, corpos, luz. Já que as obras são abertas, a cada espectador a sua viagem, consoante a liberdade e a fantasia do forasteiro, capaz de concatenar memórias, referências e sensações, equacionando outras modelações – universos convenientes à sensibilidade de cada um.

Terra, Fogo, Água e Ar estão contidos nos objectos, como o Pão e as celebrações do Corpo. A cada acção ou espectáculo, os objectos saem dos arquivos e são postos ao uso dos executantes, dentro dos espaços grandes ou exíguos, posados sobre superfícies imaculadas.

Confrontei-me com as acções levadas a cabo que sempre implicaram a ligação aos espaços que as acolheram: das mesas anatómicas da Faculdade de Medicina Veterinária, à sucessão de salas e pátio na Galeria Monumental, às arcadas do claustro coberto do Mosteiro de São Bento da Vitória, ou à intimidade da Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II. Assisti ao renascimento dos corpos, tão limpos e cuidadosamente iluminados, nus, progredindo para o exercício da palavra. Ou vestidos e mudos, sempre precisos, as mãos laboriosas a modificarem paisagens à vista. Enquanto espectador, fui parte de modelações poéticas autorais, tão originais quanto indispensáveis a novas formulações,

que jogaram com o rigor e com o virtuosismo rugoso do trabalho abnegado dos artistas conscientes dos seus gestos, focados na execução e atentos ao redor. Elas e eles no uso da consciência da habilidade de modificação das suas pequenas maquetas com as quais nos provocam retendo-nos o olhar, tornando-nos cúmplices. Em todos os espectáculos podemos abarcar o plano geral, como a vista distante de um *souk*, ou aproximarmo-nos das bancas para nos deixarmos tentar peça-a-peça pelos prestidigitadores. Esta elasticidade relacional é uma das qualidades tentadoras dos nossos desejos vulneráveis, e não há inocência nesse gesto porque é de chamamento que se trata. Somos sugados por estes rituais rigorosos, encantatórios, desmedidos. O Teatro que me assiste é uma arte que congrega todos os sentidos. Sou nómada entre as artes que de comum têm a comunicação, a partilha e o confronto de poéticas únicas. Estes teatros dos lugares são relicários do mundo – mitológicos, literários, gestuais, espaciais. O colecionismo ao invés do consumismo, um teatro que contém aquilo que nos redime da perecibilidade apesar da noção da queda.

Nuno Carinhas

Lisboa, 1954. Foi director artístico do Teatro Nacional São João (Março 2009 – Janeiro 2019). A encenação do repertório dramático, clássico e contemporâneo, é uma das características distintivas da sua carreira artística, levando à cena Sófocles, Corneille, Brecht, Beckett, Tchekhov, Cocteau ou Brian Friel, entre outros. Ao longo dos anos, envolveu-se em projectos experimentais e colaborou com companhias independentes. Enquanto cenógrafo e figurinista, trabalhou com importantes encenadores e coreógrafos portugueses, ficando o seu nome associado ao movimento artístico da Nova Dança Portuguesa. Antes do teatro houve, porém, a pintura: estudou na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e fez várias exposições das suas obras.

PERFINST OU DE COMO A CRIATURA HUMANA NÃO É A MELHOR DE TODOS OS SERES

Claudia Galhós

Os seres humanos não vêm com um certificado, tudo pode correr mal. Essa noção de que a Humanidade está predestinada é ridícula. Nenhum outro animal pensa isso. Os Krenak desconfiam desse destino humano, por isso, filiamos-nos ao rio, à pedra, às plantas e a outros seres com quem temos afinidade. É importante saber a quem podemos associar-nos, numa perspectiva existencial mesmo, em vez de ficarmos convencidos de que somos os melhores.

Krenak, 2020: 35

«Filiamo-nos ao rio, à pedra, às plantas e a outros seres com quem temos afinidade», escreve Ailton Krenak, indígena, activista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, desconfiando da fundamentação de «a criatura humana» se supor melhor do que qualquer outra. É este o ponto que destaco na ligação ao universo artístico da Karnart (de Luís Castro e Vel Z) e o conceito de Perfinst, para expor a problematização da relação entre os actores-

intérpretes-performers-ou-perfinsters na sua relação com os «objectos com alma», numa aparente desumanização dos primeiros na hierarquia relacional proposta pelo jogo teatral.

A aparente ferida ética

Há uma fonte onde nasce este fluxo imaginário de relações entre seres (humanos e não humanos) e entidades multiespécies que é a Karnart e o seu Gabinete Curiosidades. Esta corrente líquida relacional foi gerada, na sua origem, por ramificações que, vistas à luz da actualidade, traduzem particular significado: a infância e o início de adolescência de Luís Castro vividos em Moçambique, com o estímulo forte das sensações trazidas pela natureza e tudo o que ela contém; a casa, a casa materna, numa filiação de profundo vínculo amoroso entre filho e mãe, com a figura paterna a ganhar uma presença de afecto mais distante; o quarto da criança, onde, desde tempos anteriores aos que a memória se

agarra e desorganiza, Luís Castro se dedicou a coleccionar objectos de diferentes naturezas e compor, desmontar e compor novamente paisagens de forte carga simbólica e visual, num fascínio e numa obsessão que não se explica e que nunca mais abandonou. Por ali, nessa brincadeira inicialmente infantil, foi expressando a capacidade de transportar para o amanhecer um certo imaginário vibrante que normalmente nos ocupa os sonhos. É por aqui que tudo começa.

Depois, adulto, vem o percurso profissional. Já em Lisboa, surge o curso de Medicina Veterinária e a especialização em Teatro. Em 1996 tudo isto vem dar à Perfinst, quando Luís está em Londres, e cria um objecto artístico performativo com forte presença das artes visuais, da instalação em particular, que não sabe como nomear. Essa unidade de significações performativas e visuais acompanha-o até hoje, assim como estas ligações umbilicais que estão muito para lá de qualquer projecto elaborado artificialmente, ou concebido para encaixar numa quota de mercado das artes contemporâneas que esteja temporariamente na moda. O que Luís Castro constrói é aquilo a que não pode escapar, que está nele desde a infância.

Ao longo de três décadas, a Perfinst vai conhecendo diversas formulações, que se traduzem numa grande mobilidade do lugar atribuído à «criatura humana» – para usar a expressão de Krenak –, enquanto actor, intérprete ou perfinster, e na relação com todos os outros seres vibrantes, que hoje, no seu Gabinete Curiosidades, estão organizados nas colecções de *Naturalia* (*Mineralia*, *Vegetalia*, *Animalia*), Artesanato e outras.

Esta formulação artística que Luís Castro desenvolve é única no mundo. Porque uma das suas raízes fundadoras é o Teatro (e porque, por mais que exercitemos uma libertação de categorias redutoras, estamos sempre –

erradamente – a procurar ‘caixas’, sem lhes conseguirmos escapar), a forma como o actor-intérprete-e-ou-performer é usado levanta questões de ética à luz do paradigma da des-hierarquização da criação contemporânea performativa nestes tempos pós-modernos e pós-dramáticos.

Esta é uma questão suscitada dentro de uma linhagem artística, onde o não recurso à subjectividade do outro pode ser tendencialmente visto como instrumentalização do outro e/ou anulação do outro. Mas neste pós-modernismo e pós-dramatismo cabem excepções, e são vários os exemplos de intérpretes que se dão para a concretização do que outros, criadores, sonharam. Ainda assim, a formulação das relações entre criador e actores-intérpretes-perfinsters e todas as outras matérias e materiais que compõem a sua colecção de objectos com alma suscitam um pensamento crítico. Mais ainda quando, no imaginário de Luís Castro, a des-hierarquização que se opera é a da organização relacional entre as pessoas e os outros seres vibrantes. Aqui ressurgem o eco das palavras de Krenak, pondo em jogo a desmontagem da pretensão de que o ser humano é o melhor entre todas as espécies a que está vinculado profundamente num ecossistema de múltiplas e mútuas dependências. É esta a questão central que acompanha este texto.

Se conseguíssemos ser livres das categorias que nos retraem as sensações, o olhar e o pensamento, e castram a imaginação, talvez a questão não se colocasse com o mesmo grau de dilema. Se pensássemos a Karnart a partir, por exemplo, do paradigma das artes visuais (perfeitamente possível) e considerássemos a presença do corpo vivo dos intérpretes – porque há muitos outros corpos vivos que ali se manifestam presentes, mas já lá vamos – como parte constituinte desse gesto desencadeado a partir da sua dimensão plástica (o que seria

igualmente pertinente e possível), talvez não sentíssemos esta ferida ética como uma possibilidade.

Se conseguíssemos relacionar-nos com o que nos é proposto sem preconceitos, a leitura seria outra. Sem o Teatro como convenção de referência, a expectativa da hierarquia relacional entre objectos e pessoas seria outra. Mas a questão surge, por defeito e redução, porque Luís Castro vem do Teatro e é a partir dele que formula a sua *Perfinst* (intencionalmente no feminino) e é a partir dele que o problema surge na minha incapacidade de me desapegar dessa relação. A partir do Teatro, a questão surge como um dilema. Um dilema que gera uma problemática singular, que não seria provavelmente suscitada se fosse outra a perspectiva do olhar e do envolvimento afectivo, sensitivo e reflexivo com a obra.

Começamos então uma fugaz viagem pelos seres vibrantes e com alma que foram participando do universo criativo da Karnart, segundo essa linha de profícuo desequilíbrio entre pessoas, matérias orgânicas e objectos, para enquanto o fazemos ir espreitando o lugar da pessoa-intérprete ou *performer* na criação.

Os objectos da colecção constante do Gabinete Curiosidades (a escolha do nome, em si, gera toda uma outra complexa reflexão) têm, cada um deles, uma biografia, que vai ganhando uma historiografia íntima e pessoal, com factos históricos e acontecimentos, por via das suas participações nas peças da Karnart.

Prosseguimos a biografia de um dos seus emblemáticos «objectos com alma», a Casa de Bonecas, que faz parte do elenco desde o início da Karnart.

A Casa de Bonecas

A Casa de Bonecas tem personalidade, tem temperamento, guarda memórias em si, constrói recantos, sombras, esconde segredos e revela mínimas surpresas preciosas que apaziguam ou inquietam o coração. Ao longo do seu trajecto na Karnart, ela tem personificado uma diversa tipologia de significados, simbologias e temperamentos. A Casa de Bonecas é desde logo uma marca de uma presença de afectos mas também de desencontros, ausências e silêncios. É também uma referência arquitectural, de *design*, e de materialidade, por ser feita de madeira. Na estreia da Casa numa criação, *Pecado* (de 1998), Luís Castro dedica o espectáculo aos pais.

A peça é criada a partir de *O Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno, texto marcadamente desafiador de preconceitos que ainda persistem na sociedade, neste caso em particular sobre a homossexualidade. Nessa criação, o elenco organizava-se em dois grupos: um de intérpretes-actores (que representavam personagens do texto) e outro de intérpretes-performers (figuras de corpos presentes que sugeriam emoções, situações ou estados de espírito, mas não representavam personagens).

A biografia breve da Casa de Bonecas, rascunhada¹:

É uma maquete de arquitectura oferecida em finais de anos 1980 a Luís Castro por Elsa Monchique. Durante alguns anos esta peça foi casa-abrigo de quatro ratos brancos de laboratório oferecidos a Luís Castro pela Faculdade de Medicina Veterinária – para o primeiro projecto por este criador gizado, *Pecado*, menção honrosa no concurso Teatro na Década 1991, não levado avante nessa leitura

mas retomado em 1998. Ao longo dos anos, a Casa-Maquete, em madeira, tem-se mantido no espólio da Karnart e assumido em espectáculo posição relevante por aliar a dimensão humana de lar – subjacente à parte PERF do conceito – à dimensão objectual de casa, madeira, engenharia, adereço (INST).

Espectáculos em destaque no repertório da Casa de Bonecas:

Lopano (alterações climáticas), *Titus* (cena de chegada dos personagens Tamora e filhos, e lágrimas vingativas de Titus Andronicus), *Yerma* (capela atrás da qual Yerma se faz possuir para ter o filho que Juan não lhe dá, e que no espectáculo da KT servia a instalação do *body artist* Marco Patrocínio, em esforço de enforcamento), *Húmus* (habitação da rica Teodora), em *Frida Frida* (Casa Azul de Frida Kahlo, com miniaturas de reproduções de pinturas da autora dentro), *Buonarroti* (convento agostiniano Chiesa dello Santo Spirito, lugar onde Michelangelo dissecava cadáveres para aprender anatomia humana).

É significativo que a primeira vida desta casa, quando já na posse de Luís Castro, tenha sido a de abrigar ratos brancos de laboratório. É quase certo que o esqueleto desses ratos consta entre o espólio do Gabinete Curiosidades Karnart. Interessa-me manter esta possibilidade em aberto, porque o trânsito das relações afectivas de Luís com os outros seres vibrantes não humanos que fazem parte da sua colecção passa por uma ligação profunda e que dificilmente acaba no lixo. Prova disso mesmo é a marca deixada pelo seu cão. O Drakull é testemunho de um amor partilhado ao longo de 13 anos, que foi tendo aparições em criações

da Karnart mas que, para além disso, foi uma presença constante no ambiente vivido nos 'lares' que a Karnart ocupou entre 1998 e 2011.

Em 2011, quando morreu, o corpo deste cão de raça vizsla húngaro, meigo de mel apesar da estatura imponente, foi depositado num vaso de barro com terra e flores. No vigésimo aniversário da constituição legal da Karnart, em 2021, os seus restos mortais materializaram uma *performance* ritualística irrepitível, que também prestava homenagem a este ser de amor. *Ossos de Cão* aconteceu de 18 a 22 de Maio de 2021. A Perfinst consistiu na exumação do corpo, lavagem dos ossos, identificação dos mesmos, montagem do esqueleto e sua ornamentação. No momento final, o esqueleto de Drakull ficou instalado, numa imagem composta por folhas secas de flores, flores, um pano transparente a criar uma redoma sobre uma estrutura metálica, iluminada por baixo, lembrando algumas imagens de cerimónias fúnebres mexicanas ou o imaginário de Frida Khalo. O esqueleto de Drakull actualmente faz parte do espólio de «objectos com alma» da Karnart.

A Casa de Bonecas surge primeiro em *Pecado*, projecto inicialmente previsto para 1991 mas que a falta de financiamento empurrou para 1998, numa produção marcante da Karnart em muitos aspectos: um deles é a fundação de uma metodologia de tratamento do texto. *O Pecado de João Agonia* de Bernardo Santareno é dividido em 30 cenas que são depois reorganizadas dramaturgicamente segundo lógicas completamente distintas da ordem cronológica e sequencial original, neste caso em função de movimentos-chave, frases de repetição ou «respeitando ambiências, sons, valores e sentimentos», como declarava Luís Castro à revista *Tango*, na altura (Pais & Valentim, 1998: 38).

Para além desta metodologia dramática e de tratamento do texto dramático, interessam,

para esta análise, dois aspectos fundadores que encontramos aqui (e que trazem o lastro de criações anteriores): a potência das dimensões do conteúdo e da forma da obra. O tratamento de temas de posicionamento crítico relativamente à sociedade portuguesa tem uma correspondência na sua concretização formal e estética, que é igualmente fracturante, disruptiva e desafiadora.

No ano em que acontecia em Lisboa a Expo'98, a mentalidade da sociedade era moralista, retrógrada e preconceituosa. Havia muito trabalho a ser feito para alcançar uma menor desigualdade e discriminação relativamente a questões de identidade de género, orientação sexual, imposição de crenças e práticas religiosas, reivindicação de direitos dos animais, das minorias sociais e da ecologia para uma forma de vida mais sustentável. Ainda hoje há muito trabalho a ser feito. Mas de forma vanguardista, algumas destas questões estavam ali, como já tinham sido todas enunciadas na *Perfinst* do ano anterior, *Paz 29*.

Em *Pecado*, os intérpretes são já desafiados a um jogo teatral que reprime uma vivência pessoal e fluída de personagens ou mesmo o seu oposto, a expressão de si próprios numa presença de quem são em cena. Luís Castro trabalha-os como actores de cinema. Cada cena que fazem é uma unidade condensada de movimento e texto com uma lógica própria, concebida pelo criador. Cada intérprete existe isolado no seu quadrado e move-se apenas dentro dele. Sendo uma peça mais teatral, no espectro máximo da *PERF* da *Perfinst*, é como se o dispositivo teatral fosse a instalação dos próprios intérpretes sobre a plataforma da sua exibição. Neste raciocínio, o próprio corpo, com as camadas inerentes ao jogo teatral, é o acto de simbiose máxima da entidade do corpo instalado que se instala a si próprio como unidade singular, simultaneamente humanizado e objectizado.

Depois de *Pecado*, salvo rara excepção, essa simbiose tende a não acontecer e a unidade vai dar lugar à separação, em diferentes graus (da pessoa que é intérprete como actor ou como instalador-perfinster, com momentos de flutuação em que o próprio corpo se inscreve na instalação juntamente com os «objectos com alma», como o criador os define). Esta separação do intérprete da sua humanização ocorre em paralelo com um cada vez maior vínculo relacional entre o humano e o não-humano, concretizando, ao nível do jogo performativo, esse reposicionar da criatura humana fora da sua pertença lógica hierárquica, onde suposta e erradamente se situaria acima dos animais, das matérias orgânicas e inorgânicas.

Novas anatomias performativas

Entre 2001 e 2009, a Karnart ocupa as instalações desactivadas da secção de Anatomia da Faculdade de Medicina Veterinária, em Lisboa. A configuração do espaço, com as mesas de mármore onde se dissecavam e faziam autópsias a animais, imprimia uma simbologia e estética muito peculiar, por si só, ao trabalho artístico. Foi ali que fizeram – ainda seguindo a biografia da Casa de Bonecas – *Titus* (2003). Nesta *Perfinst*, como em *Yerma* (2005) – continuando a acompanhar a linha cronológica da participação da Casa de Bonecas –, havia teatro, havia instalação executada perante o olhar do público em diversas superfícies, em particular em cima das mesas da Escola, mas não só. Nessas instalações, partes dos corpos dos intérpretes eram também instaladas, construindo um quadro visual na sua partilha espacial com os outros objectos. Aconteceu também um corpo, ele mesmo, por si, ser instalado e ser a instalação. É o caso emblemático, em *Yerma*, de uma

menina loira de onze anos que transformava *barbies* em bonecas monstro e que ela própria é instalada na Perfinst.

Já numa outra casa, na Galeria Monumental, apresentam-se as duas outras Perfinsts em que entra a Casa de Bonecas. Curiosamente, em *Húmus* (2010), a partir de texto de Raul Brandão, é construída uma organização espacial da Galeria, que cria um caminho para o espectador-visitante que depois vai servir de base para a instalação de *Friða Friða* (2011). A Casa de Bonecas é colocada no cotovelo de um corredor em *Húmus* e é ali que novamente a vamos reencontrar em *Friða Friða*.

Em ambas, os perfinsters estão vestidos com figurinos que claramente os identificam como personagens, e é nessa condição que interagem e criam as instalações. *Húmus* tem dois momentos finais que podemos considerar de puro trabalho de actor, o primeiro de Bibi Perestrelo e o segundo de Sara Carinhas. *Friða Friða* tem um momento singular em que a actriz que encarna Frida Khalo, Mónica Garcez (autora da ideia do projecto), se coloca como matéria numa instalação do outro performer-actor, Wagner Borges, tratando-a este como se tratasse de mais um objecto com alma naquela paisagem, vestindo-a e adornando-a.

Em todos estes gestos artísticos, desde o início – de que a peça *Madala* de 1993 é exemplar, num solo de regresso a Moçambique, à casa da infância e adolescência, ou *Mutuáli*, de 1996, apresentado no The Africa Centre (Londres), onde dez actores percorrem as raízes biográficas de Luís Castro, nascido perto de Nampula (na casa de saúde do Marrere, onde havia uma missão de freiras parturientes) em 1961, depois levado, ainda bebé, para Mutuáli, onde cresceu – está esse olhar dirigido ao passado, para o interrogar, para construir futuro. Nessa década de 1990 era quase inexistente na criação performativa contemporânea portuguesa a reivindicação

de um olhar crítico sobre os tempos coloniais. Luís Castro trata a descolonização portuguesa, a integração dos retornados na ex-metrópole, na trilogia *Moçamor* (1999), e regressa a Moçambique em 2000 com *Salvesave* num ímpeto de perturbação cruzada das questões humanas e pessoais que estão ainda por sarar (como a reparação da opressão colonizadora) com o desastre ecológico e as preocupações com a preservação da natureza, naquele caso a catástrofe das cheias de 2000 que assolaram Moçambique, um país ainda marcado por quase duas décadas de guerra civil.

Lopano («criado sobre material recolhido aquando da residência artística do projecto *Salvesave* em Moçambique», de acordo com a sinopse do projecto²) estreia primeiro na Holanda e depois apresenta-se na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, como uma instalação performativa em que o público ia percorrendo diversas salas do edifício da Galeria ZDB, conduzido por uma anfitriã grávida de oito meses (Lavínia Moreira), até chegar ao corpo imóvel do *body artist* Marco Patrocínio, instalado na posição de *O Pensador* de Rodin, com agulhas de acupunctura enterradas no corpo com pequenas tabuletas onde se liam «palavras de ordem ecológicas, remetiam para cemitérios de guerra e cenários apocalípticos», como se explica também na sinopse da peça no *site* da Karnart.

Antes da tomada de consciência global sobre as questões das mudanças climáticas e da necessidade de alterar os comportamentos na nossa relação com o planeta e de estes temas fazerem parte do conhecimento de domínio público, tanto a nível político mundial quanto nas temáticas artísticas, Luís Castro já defendia estas causas. O reconhecimento da sua relevância leva-o a ser convidado a participar no festival *Rising Tide*, organizado para fazer pressão sobre a necessidade de tomada de decisões políticas de protecção ambiental no COP-6 da United Nations

Framework Convention on Climate Change (a Convenção das Nações Unidas sobre Alterações Climáticas). E ainda hoje andamos nisto. E o planeta a morrer.

Não guardo memória da Casa de Bonecas neste percurso, mas lembro bem o impacto dos quadros instalativos, a natureza fantasmática e mortífera que sugeriam, e principalmente a tensão entre dureza e beleza da posição estática em que o *body artist* se mantinha. Neste caso, as instalações de objectos estavam pré-construídas e permaneciam imóveis, ganhando vibração e movimento na projecção de sensações em quem por elas passava.

O sentido da recolha e preservação destas entidades de naturezas muito distintas e a forma cerimonial, cuidadosa, ao ponto da obsessão, com que o Luís Castro sempre tratou delas continha em si, numa modesta sabedoria, esse fundamento de reconhecimento que hoje se partilha como uma máxima pouco questionada – questionada por alguns descrentes – de que a pessoa humana e a natureza não são entidades distintas, fazem parte do mesmo organismo. E não preciso sequer de me fazer suportar da iluminada sabedoria indígena. O filósofo canadiano Brian Massumi dedica o livro *O que os Animais nos Ensinam sobre Política* à tese de que humanos e animais coexistem num *continuum*. Para tirarmos proveito máximo desta compreensão, desafia-nos a uma nova lógica de «mútua inclusão». Entram nesta ligação atributos do animal, como «simpatia», «criatividade», «subjectividade». Diz Brian: «A questão deixa de ser apenas sobre o comportamento animal e sua distância – ou proximidade – das capacidades sobre as quais nós, animais humanos, julgamos ter um monopólio, e nas quais hasteamos nosso excessivo orgulho quanto à existência em nossa espécie: linguagem e consciência reflexiva» (Massumi, 2017: 11).

Alargando o espectro do que cabe nas relações teatrais postas em jogo nas Perfinsts de Luís Castro, como que num paralelo com o reconhecimento contemporâneo de que o humano existe num *continuum* com outras entidades, de que os animais e outros seres da natureza de que fala Massumi são um exemplo, importa trazer para este mundo relacional de mutua afectação *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* de Jane Bennett, onde dá forma e sentido a uma «materialidade vital», numa argumentação que tem implicações tanto em termos filosóficos quanto políticos (Bennett, 2010: 7):

O projecto filosófico é pensar lentamente uma ideia que corre rápida nas mentes modernas: a ideia de matéria como coisas pacíficas, rudes, brutas ou inertes. Este hábito de organizar o mundo em matéria (isso, coisas) monótona e a vida vibrante (nós, seres) é uma ‘partição do sensível’, para usar uma frase de Jacques Rancière [...] os poderes vibrantes das formações materiais, tal como a forma como os ácidos gordos do ómega3 podem alterar os humores humanos ou o modo como o nosso lixo não está longe, em aterros sanitários, mas gera correntes vivas de químicos e ventos voláteis de metano enquanto falamos.

Esta materialidade vital, esta matéria vibrante, que Jane Bennett defende pode ser simplesmente o retorno a uma forma de pensar e relacionar já existente, «pois uma versão desta ideia já encontrou expressão nas experiências de infância de um mundo habitado por coisas animadas e não por objectos passivos», ao mesmo tempo que convoca um despertar do que Henri Bergson descreveu como «uma crença latente na espontaneidade da natureza». Regressamos à Casa de Brincar. À infância de Luís Castro. À Perfinst.

Quando está o ano de 2021 a terminar (entre 23 de Novembro e 18 de Dezembro), a Karnart (Luís Castro e Vel Z) apresenta no seu espaço, que é também o Gabinete Curiosidades, uma primeira criação inspirada em Michelangelo. O nome que lhe dão é *Buonarroti*. Escolha significativa por, tratando-se de um tão reconhecido artista italiano, ser desconhecido para a maioria das pessoas que um dos seus apelidos tenha sido Buonarroti. Nessa espiral de enigmas, desdobramentos e recomposições, que joga a nível simbólico com qualquer dos elementos com que trabalha – as composições das imagens gráficas dos espectáculos produzidas por Vel Z são apenas mais um exemplo disto mesmo –, podemos encontrar mais uma camada escondida por baixo do que acedemos como visível. Este exemplo da simplicidade do jogo com os signos está presente em todo o percurso da Karnart, do mesmo modo que na origem, sem pretensões, com simplicidade, surgiu Perfinst (Performance + Instalação).

47

Este jogo, de uma desarmante simplicidade, gera novos códigos e enigmas, apresentando perante o olhar mais desatento uma forma de operar que, desde as primeiras criações, passa pelo subtexto, por um desvelar e revelar novas e múltiplas possibilidades de olhar o que nos rodeia – literalmente, por via da colecção de objectos. Este acto é combinado com um desenterrar das raízes mais profundas, cujos ramos retorcidos e coloridos de múltiplos contornos desconhecemos, que constitui parte característica do trabalho que Luís Castro e Vel Z vêm a desenvolver desde os anos 1990, entre as artes performativas e as artes visuais, com as referências ao teatro, à escultura, à literatura e à cultura popular a recombinarem-se sempre em formulações muito distintas.

Com *Buonarroti* já estamos num outro 'lar', agora muito próximo do rio e da zona turística de Belém, com forte carga de vibração histórica e de singularidade temperamental

e arquitectónica. O armazém foi em tempos (de 1973-2009) a casa-atelier do escultor Lagoa Henriques. O lugar actual que acolhe o Gabinete Curiosidades Karnart é a Casa de Brincar explodida num imenso objecto com alma.

Nesta Perfinst *Buonarroti*, temos uma personagem-guia, que vai iluminando por entre a escuridão os quadros das instalações visuais previamente elaborados. A Casa de Bonecas, a maquete, representa «o Convento agostiniano do Santo Spirito cujo prior, Epipodu Epimachus, tinha dado '*comodità di stanza*' a Michelangelo para poder '*scorticare i cadaveri*' e lhes estudar a anatomia» – como se lê no roteiro. Parece que andamos sempre às voltas. Está tudo ligado. Lá está Michelangelo a estudar a anatomia dos cadáveres para construir a sua genialidade artística. Lá está o estudante de Medicina Veterinária, que cresceu rodeado de natureza numa floresta de Moçambique, a entrar no seu quarto de infância, a construir quadros visuais com objectos de identidades e origens várias. Parece que ressoam novamente as palavras de Ailton Krenak (2020: 59):

Muitos povos, de diferentes matrizes culturais, têm a compreensão de que nós e a Terra somos uma mesma entidade, respiramos e sonhamos com ela. Alguns atribuem a este organismo as mesmas susceptibilidades que tem o nosso corpo: dizem que este organismo está com febre. Faz sentido: não somos nós constituídos por dois terços de água, e só depois vem o material sólido, os ossos, os músculos, a carcaça? Somos microcosmos do organismo Terra, só temos de nos lembrar disso.

NOTAS

1 Este esboço biográfico foi escrito por Luís Castro e partilhado para este texto, a pedido expresso da autora.

2 <https://karnart.org/lopano/>, consultada a 1 de Março de 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNETT, Jane (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.

KRENAK, Ailton (2020), «Sonhos para Adiar o Fim do Mundo», in *A Vida Não É Útil: Ideias para Salvar a Humanidade*, Lisboa: Objectiva.

MASSUMI, Brian (2017), *O que os Animais nos Ensinam sobre Política*, São Paulo: N-1 Edições.

PAIS, Ana e VALENTIM, Levina (1998), «O Pecado, Onde Mora?», *Tango*, 01 de Outubro, pp. 38-39.

Claudia Galhós

Nasceu em Lisboa, em 1972. Escreve sobre cultura em geral, Artes Performativas e Dança em particular para jornais desde 1994, em publicações como *BLITZ*, *O Independente*, *Público*, *Jornal de Letras*, *Moviment*, *Visão*, entre outras. Escreve sobre Artes Performativas para o semanário *Expresso* desde 2005. Para a televisão, foi editora de programas culturais, emitidos pela RTP2. É autora de livros de ficção, de obras sobre Dança e/ou Artes e de diversos textos e conferências em contextos portugueses e estrangeiros.

...DOS CRIA DO RES

Luís Castro

Nasceu em Nampula, Moçambique, em 1961, licenciou-se em Medicina Veterinária em 1984, completou o curso de Língua e Cultura Italianas em 1990. Da sua formação artística fazem parte ateliês e estúdios diversos, a frequência da Escola Superior de Teatro e Cinema, o curso de Teatro da Universidade Técnica, aulas regulares no Actor's Centre, em Londres, e o estudo de Canto Lírico. Domina fluentemente as línguas inglesa, francesa e italiana, e trabalhou como actor entre 1987 e 2000. Em 2001 fundou a Karnart C. P. O. A. A. – estrutura profissional dedicada à produção, criação e investigação artísticas –, onde tem vindo a forjar um conceito que cruza as Artes Performativas e as Artes Plásticas, o Perfinst, espelhado em espectáculos destacados e premiados. É mentor do Gabinete Curiosidades Karnart e leccionou ou lecciona, como professor convidado, em diversas instituições públicas ou privadas do ensino superior.

Vel Z

José Velez – Vel Z de nome artístico – licenciado em Fine Art pelo Central Saint Martins College of Art and Design, de Londres, em 2001, vive e trabalha em Lisboa. É mentor do Gabinete Curiosidades Karnart e associado fundador da estrutura de criação artística Karnart C. P. O. A. A., cuja direcção artística partilha com o criador Luís Castro e onde assina espectáculos que cruzam a imagem digital com a representação performativa, numa abordagem tecnológica que integra o conceito de Perfinst, matriz de investigação da estrutura. Colabora com artistas diversos em áreas audiovisuais, de estilização, *performance* e criação de imagem para divulgação.

GÊNESE DE UM CONCEITO: PRIMÓRDIOS

Luís Castro

Castro's genial post-Pina Bausch snake pit.

Donald Hutera, *Time Out London*, 1996.02.21

Algures nos anos oitenta do séc. XX, uma feliz licenciatura em ciências não exactas (Medicina Veterinária, mero acaso selectivo ao ensino dito superior ou influência subconsciente de um pai¹ entomologista) e um curso informal de teatro universitário² colocavam no relativamente destemido jovem adulto que eu então era o dilema do futuro profissional. A necessidade de não trocar Lisboa pela já amada província falou mais alto: audições, acesso ao Conservatório, *ateliers* e estágios diversos, aulas privadas de voz, carteira profissional pelo STE³, estudos de língua italiana, aventuras nocturnas, lar equilibrado, sexualidade em afirmação, e leitura, muita leitura, eclética, levaram-me a «Um Caso de Selvajaria», artigo inserido num caderno de reportagem intitulado *Ser Homossexual em Portugal*, escrito por Guilherme de Melo⁴, onde é citado *O Pecado de João Agonia*⁵ a propósito de um caso de agressão homofóbica na província portuguesa do pós-25 de Abril.

João Silva, herdeiro dos direitos de Santareno,

fora-me apresentado pouco tempo antes por amigos comuns. Perguntei-lhe, ofereceu-me a obra que tinha sido na altura editada pela Editorial Caminho em quatro volumes. Li *O Pecado...* num ápice e foi a revelação! Queria fazer aquela peça, levá-la a cena, interromper se necessário fosse a já interessante carreira de actor que vinha a firmar para conversar com os meus pais através da Arte, para lhes mostrar que eu podia ser aquele João e eles aquela Rita e aquele José.

Foram dois anos de produção, ensaios, trabalho intenso, apoios não financeiros: o João cedia pela SPA os direitos de autor, o Manuel Reis oferecia do Frágil material para cenografia, o Teatro da Cornucópia emprestava espaço para ensaios, a Faculdade de Medicina Veterinária oferecia os ratos brancos para a cena de encurralamento do protagonista, o Sindicato dos Médicos da Zona Sul dava-nos fotocópias e fornecia economato.

Dois anos também de desilusões referentes a apoio financeiro, não podendo cumprir tal propósito sequer uma menção honrosa ganha num concurso de Teatro para jovens talentos da altura⁶. A frequente necessidade de substituir actores culminou com a mudança do maior personagem da peça, a mãe, *alter ego* da minha querida Maria Helena da Fonseca Morgado,

da Costa e Castro por casamento, e levou à interrupção dos trabalhos.

Corria o ano de 1992. Aquele a que hoje nos referimos como «o primeiro Pecado», de cujo projecto conceptual ressaltam já elementos do futuro *Perfinst* – dramaturgia cortada, desnudado aparato cenográfico, projecção de imagens de narrativas paralelas em fundo, intervenção protegida de animais, extremada ausência de objectos –, foi colocado em suspenso. Não sabíamos até quando.

O neologismo que nomeia o conceito virá a surgir em 1996, em Londres. A viver na capital britânica e perante a possibilidade de apresentação do meu trabalho, que pensava eu seria de actor – o solo/monólogo *Madala*⁷, que estreara em 1993 e não precisava de palavra para comunicar –, numa galeria de arte em transição de proprietário⁸, debati-me com a impossibilidade de classificar, do ponto de vista de domínio artístico, a criação multidisciplinar que começava a estruturar em função do surpreendente espaço cedido. *Comb*⁹ não era definitivamente Teatro; não seria Dança; não era Teatro-Dança. Artes Plásticas também não, audiovisual ou equivalentes, não!...

Como referir um espectáculo que aninhava no irregular e fascinante espaço de um antigo mercado de flores em Covent Garden, que não poderia deixar mal uma generosíssima mecenas, figura central no panorama cultural da cidade, que entrosaria abordagens artísticas diversas, também com *performers* da ciência e do vídeo, que era um pouco de todas as artes e do cinema-pintura de Parajanov¹⁰?

Bem, que nos organizássemos, porque tínhamos de divulgar *Comb* se queríamos ter público: «Isto está a crescer como *performance* e como instalação, portanto o certo seria chamar-lhe a *performance-installation show* ou *piece*, mas isso não faz sentido em termos de divulgação, é enorme... para além de que suspeito que vamos encontrar qualquer

coisa de intermédio *and genuine! Let's call it Perfinst, then*, as quatro primeiras letras de cada palavra? *A Perfinst show?!... Nick¹¹, what's your opinion? Mark¹²? Pascale¹³?... ...Velez¹⁴? Eduardo¹⁵? Magda¹⁶?*».

O espectáculo nasceu e, por via da necessidade de percorrer o espaço e detalhadamente o absorver, herdou o nome-tema do provérbio de pente fino que servia ambas as línguas, portuguesa e inglesa¹⁷. Era Janeiro, foi Fevereiro e Março nas Smith's Galleries, e em Setembro uma nova e única apresentação levou-nos à plataforma «The Ripple Effect» do Institute of Contemporary Arts por indicação de Gil Mendo¹⁸ e sob desígnio das *director* e *deputy director of Live Arts* Lois Keidan e Catherine Ugwu. Foram catorze sessões no total.

Na imprensa britânica, a catalogação de *Comb* expunha já a futura e recorrente dúvida: *Theatre? Dance? Visual Arts?* Convidados esses departamentos dos mais significativos órgãos de comunicação social de Londres, só o crítico de Dança da *Time Out London*, Donald Hutera, responderia, para tecer um considerável elogio escrito à obra. Não escondemos que o estímulo vingou: *Castro's genial post-Pina Bausch snake pit*¹⁹ passou a ser um cartão de visita.

Com *Comb* nascia um conceito. Que tínhamos agora a responsabilidade artística de alimentar, adensar, conhecer, cujos túneis queríamos calcorrear, em cujos meandros urgia penetrar. Que tínhamos de investigar, sistematizar, aprofundar. Defender. Era um pequeno filho de duas mães, Perf e Inst, uma criança intergénero que não podia, por razões de legitimidade, deixar de se afirmar; saudavelmente, com a dignidade reforçada de quem não se encaixa num género culturalmente estabelecido, com o orgulho de quem vai provar singrando.

Ei-lo, um quartel de século depois, registado em testemunhos, ensaios, imagens, mas como até aqui aberto ao questionamento, à dualidade, à investigação.

NOTAS

1 Entre outras funções veterinárias, Luís d'Andrade da Costa e Castro, nascido em Monforte da Beira em 1926 e falecido em Lisboa em 2015, investigou entre 1950 e 1970 a mosca tsé-tsé numa delegação da Missão de Combate às Tripanossomíases (organismo da Direcção-Geral de Saúde e Assistência do Ultramar, do Ministério do Ultramar) localizada no norte de Moçambique, na povoação de Mutuáli, concelho de Malema, distrito de Nampula.

2 TUT, Teatro da Universidade Técnica 1980-1984, direcção de Jorge Listopad, assistência de Clara Joana.

3 Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, em 2017 fundido com o CENA - Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espectáculo e do Audiovisual para constituir o Cena-STE, Sindicato de Todos os Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos.

4 Cadernos de Reportagem n.º 1, Edições Relógio d'Água, 1983.

5 Peça de Bernardo Santareno escrita e publicada em 1961 – ano do nascimento de Luís Castro –, e estreada em 1969 no Teatro Capitólio pela Companhia do Teatro Nacional numa encenação de Rogério Paulo, com Mariana Rey Monteiro no papel da mãe, Rita Agonia, e João Perry no do protagonista.

6 «Teatro na Década», Clube Português de Artes e Ideias, 1991.

7 A partir do conto «Dina» (in *Nós Matámos o Cão Tinheiro* de Luís Bernardo Honwana), Mercado do Chão do Loureiro, Escadinhas da ESBAL e Bar Moçambique/Coimbra, 1993.

8 As Smith's Galleries da venerável Christina Smith, que à altura do regresso definitivo de Luís Castro a Portugal, já após a realização também de *Mutuáli* no The Africa Centre de Londres, insistia «Don't go, Luís. That's a mistake. There is

no one doing your work here, stay. From London you can go anywhere, from Portugal you don't. Stay!».

9 *Comb*, 1996: Smith's Galleries 10 a 14 de Janeiro e 23 de Fevereiro a 03 de Março; ICA Institute of Contemporary Arts, 30 de Setembro.

10 Sergei Parajanov, realizador arménio nascido em Tbilisi em 1924 e falecido em Erevan em 1990, de cuja filmografia faz parte *Sayat Nova/A Cor da Romã*, de 1968.

11 Nick Gordon, cineasta britânico envolvido na produção, comunicação e filmagem de *Comb*, intérprete das primeiras duas carreiras do espectáculo como Man in Hair Sticks.

12 Mark Jameson ou Marcus Hobbes, marionetista inglês, intérprete de *Comb* como Man with Torch.

13 Pascale J, artista têxtil com nacionalidade francesa a viver no Reino Unido, intérprete de *Comb* como Woman Sleeping in Chair.

14 Velez passou a assinar Vel Z e é um dos fundadores e directores artísticos da Karnart; foi intérprete de *Comb* enquanto Man in Sunglasses.

15 Eduardo Barreto, actor, encenador e realizador português radicado em Londres, intérprete de *Comb* como Man in Woman.

16 Magda Gautier, médica-veterinária de nacionalidade portuguesa a viver em Londres, futura associada da Karnart, intérprete em *Comb* como Woman with Stuffed Animals.

17 Em língua inglesa, «go through it with a fine-tooth comb».

18 Gil Mendo Valente e Branco, 1946-2022, coreógrafo e professor, associado honorário da Karnart entre 2002 e 2017.

19 *Time Out London*, Dance Section, 21 de Fevereiro de 1996.

CRIAÇÕES 1991-2021 ORGANIZADAS DE ACORDO COM O BINÓMIO

PERFormance + INSTalação

DOIS EXTREMOS DE UM ESPECTRO POSSÍVEL

LEGENDA

PERF > EXTREMO *PERF* DO ESPECTRO, criação mais próxima das ARTES PERFORMATIVAS, sobretudo do TEATRO

C > Criação CENTRAL NO ESPECTRO do Perfinst

INST > EXTREMO *INST* DO ESPECTRO, criação mais próxima das ARTES PLÁSTICAS/VISUAIS ou da TECNOLOGIA

INV > Criação com CARÁCTER ESPECIAL DE INVESTIGAÇÃO

CRIAÇÕES 1991-2021	PERF	C	INST	INV	Observações
BUONARROTI A partir da vida e obra de Michelangelo Buonarroti Gabinete Curiosidades Karnart, Lisboa, 2021					
CRATUZ Vel Z sobre corpo masculino nu, Lisboa, 2021					cinemático em linha a partir do GCK
OSSOS DE CÃO Exumação do cadáver de um cão, Lisboa, 2021					em linha a partir do GCK
HORTUS Vel Z sobre botânica GCK, Lisboa, 2021					cinemático em linha a partir do GCK
CORPO VELADO Origami aplicado a têxteis, Lisboa, 2021					em linha a partir do GCK
BOBO Lisboa, 2020					escolha de objectos por público virtual
ANTES E DEPOIS A partir de fotografias de Alípio Padilha GCK Lisboa, 2020					o espaço do GCK antes das obras
MISTÉRIO ECO Gabinete Curiosidades Karnart, Lisboa, 2020					alterações climáticas
LAMENTOS DE AMOR A partir de obras de Britten, Haydn e Poulenc Gabinete Curiosidades Karnart, Lisboa, 2019					proposta de Luísa Brandão
IDÍLIO Gabinete Curiosidades Karnart, Lisboa, 2019					inspirado em <i>Quimeras</i>
QUIMERAS A partir da escultura Cristo Velato de Giuseppe Sanmartino Mosteiro S. Bento Vitória/T N São João, Porto, 2019					
AVANTI, COMMEDIA! Co-produção São Luiz Teatro Municipal, GCK, Lisboa, 2018					a partir de <i>Commedia</i> e do universo de Leonardo da Vinci
FOGO Teatro Thalia, Lisboa, Janeiro de 2017 Co-produção Ministério Ciência, Tecnologia e Ensino Superior					criado a partir do universo do elemento que lhe dá nome
COMMEDIA trilogia: Commedia.Inferno, Commedia.Purgatorio, Commedia.Paradiso A partir da obra de Dante Alighieri Co-produção São Luiz Teatro Municipal Gabinete Curiosidades Karnart, Lisboa, 2016					Um dos dez melhores espectáculos do ano, balanço semanário Expresso 24.12.2016, listagem J. Carneiro
HERMAPHRODITA A partir do poema de Eugénio de Castro MMTM, Lisboa, Junho 2015 GCK, Lisboa, 2015					Um dos dez melhores do ano, balanço Expresso 19.12.2015, J. Carneiro

	PERF	C	INST	INV	Observações
A FARSA Texto de Raul Brandão T N D. Maria II, Lisboa, 2014 Prémio Autores SPA/RTP 2015 Melhor Actriz Teatro Prémio Globos de Ouro SIC/Caras 2015 Melhor Actriz Teatro Menção Especial APCT					Um dos dez melhores do ano, balanço Público 23.12.2014, J. Loureiro Figueira
PETRÓLEO Texto de Pier Paolo Pasolini CGK, Lisboa, 2014					
PERFINSTMUSEUM Inspirado nas noções de Museu/Laboratório de Ciência Armazém Beco da Mitra n.º 13, Lisboa, 2013 Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 2014					Um dos dez melhores do ano, balanço Expresso 28.12.2013, J. Carneiro e C. Margato
CAM CONCEITO ARQUIVO MUSEU Armazém Beco da Mitra n.º 13, Lisboa, 2012 e 2013					Um dos dez melhores do ano, balanço Expresso 29.12.2012, J. Carneiro
ILHAS Texto de Raul Brandão São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 2013 Mosteiro S. Bento da Vitória/T N São João, Porto, 2013 Centro Cultural Vila Flor/G2012CC, Guimarães, 2012					
O CONVENTO A partir do legado do Convento de Nossa Senhora do Desterro, em Monchique Maria Matos Teatro Municipal, Lisboa, 2011					
HUMUSARTE Texto de Raul Brandão Galeria Monumental, Lisboa, 2011					inspirado em <i>Húmus</i>
FRIDA FRIDA A partir da vida e obra de Frida Khalo Galeria Monumental, Lisboa, 2011					
HÚMUS Texto de Raul Brandão Galeria Monumental, Lisboa, 2010 Prémio Autores SPA/RTP 2011 Melhor Trabalho Cenográfico					Menção Especial Assoc. Portuguesa de Críticos de Teatro 2011
ESCRAVO DOUTROS.II Galeria Monumental, Lisboa, 2010 Propostas artísticas de C. Galhós, J. Galante/A. Borralho, M. Vitorino, O. Roriz e R. Alvarez					coreógrafos convidados, financiamento dança
OUSAR O/A PERFINST Debates e reflexão Teatro da Trindade, Lisboa, 2009					debates/reflexão, oradores convidados
A TORRE DE LA DÉFENSE Texto de Copi Culturgest, Lisboa, 2008					primeira parte Perf, segunda parte Inst
A FRONTEIRA Texto de Laila Ripoll Espaço Karnart, Lisboa, 2008					
VISÕES SOBRE CEMITÉRIO DE PIANOS Texto de José Luís Peixoto Espaço Karnart, Lisboa, 2007/2008					
O HOMOSSEXUAL OU A DIFICULDADE EM EXPRESSAR-SE Texto de Copi Espaço Karnart, Lisboa, 2007					investigação em género, versão masculina
OPNI's OBJECTOS PERFORMATIVOS NÃO IDENTIFICADOS Espaço Karnart, Lisboa, 2006					1 obj. performativo/dia 5 d/semana
A DIFICULDADE EM SE EXPRESSAR Texto de Copi Espaço Karnart, Lisboa, 2005 e 2006					investigação em género, versão feminina
SATIROTIC Textos de A. Negreiros, A. Botto, Augusto Gil, Bocage, E. de Andrade, E. de Castro, Calafate, G. Junqueiro e M. Cesariny					Espaço Karnart, Lisboa, 2006

	PERF	C	INST	INV	Observações
EQUERMA Textos de Federico García Lorea e Albert Camus Co-produção TND. Maria II TND. Maria II, S. Garrett, Lisboa, 2005					fusão de <i>Yerma</i> e <i>Equívoco</i>
EQUÍVOCO Texto de Albert Camus Espaço Karnart, Lisboa, 2005					Co-produção Teatro Nacional D. Maria II
YERMA Textos de Federico García Lorca Co-produção T N D. Maria II Espaço Karnart, Lisboa, 2005					especial momento de re-enquadramento do conceito de Perfinst
ESCRAVO DOUTROS Espaço Karnart, 2005 Propostas artísticas de A. Bentes, G. Mendo, M. Deputter, M. Pereira, S. Real e V. Mantero					coreógrafos convidados, financiamento dança
TITUS Texto de William Shakespeare Espaço Karnart, Lisboa, 2003					RESTITUS, TNDMII 27.03.2004
VELANDO Por Paz e Arte Fotografia <i>Mourning the Dead in Nigeria</i> de Bruno Barbey					Espaço Karnart, Lisboa, 2003
ANTÓNIO MARINHEIRO Texto de Bernardo Santareno Espaço Karnart, Lisboa, 2002					investigação dramaturgíca pura
LCVZ A partir de pintura e vídeo de Velez Galeria ZDB, Lisboa, 2001					financ. área artística pluridisciplinar
LOPANO Den Haag, Holanda, 2000; Galeria ZDB, Lisboa, 2001					EYFA alterações climáticas COP-6
PORTUCALIDADES I Galeria ZDB, Lisboa, 2001; II Teatro Viriato, Viseu, 2001; III Transforma, Torres Vedras / Caldas da Rainha, 2002					património português em vias de extinção
SALVESAVE C. C. Belém, Lisboa, e Escola da Noite, Coimbra, 2000					alterações climáticas cheias Moçambique
MOÇAMOR MUR RAL ELO Galeria Monumental Sala do Risco Galeria ZDB, Lisboa, 1999					autobiografia LC Moçambique
ÁCIDO AZUL Texto de John Patrick Shanley Galeria ZDB, Lisboa, 1999					
PECADO Texto de Bernardo Santareno C. C. de Belém, Lisboa e TNSJ, Porto, 1998					investigação dramaturgíca pura
I. V. G. SANGUE Galeria ZDB, Lisboa, 1998					instalação performativa temática
PAZ 29 Rua da Paz, n.º 29, Lisboa, 1997					casa abandonada, temáticas fracturantes
MUTUALI The Africa Centre, London UK, 1996					autobiografia LC África
COMB Smith's Galleries e ICA Institute of Contemporary Arts, London, UK, 2016					nascimento do conceito de Perfinst
MADALA Texto de Luís Bernardo Honwana Moçambicano, FBAUL e Bar NOVA, Lisboa, 1993					
PECADO, primeira tentativa Texto de Bernardo Santareno , Lisboa, 1991 Menção Honrosa «O Teatro na Década», Clube Port. de Artes e Ideias					não realizado por contingências de produção

O INTÉRPRETE NO PERFINST: O «PERFINSTER»

Luís Castro

Que intérprete servirá de forma ideal o conceito de Perfinst? Como se constrói o personagem no Perfinst? De que consta o ciclo do perfinster?

Falar das qualidades do perfinster é falar das capacidades de um intérprete que convoca as valências do actor, do cantor, do bailarino, do *body artist* enquanto veiculador de expressões e emoções, mas é falar também das especificidades de um manipulador de fantoches ou do isolamento concentrado de um investigador científico, que estuda em trabalho de campo ou laboratório, que insiste, regista, conclui e arquiva, para depois recomençar se necessário for.

O ciclo do perfinster manifesta-se na forma como o intérprete do Perfinst vai avançando de função em função, passando de papel em papel ao longo do processo de relação com o Objecto. Se no início ele é o respigador que procura avidamente e a toda a hora, no campo, na praia, na urbe; é depois o tratador que lava, limpa, pole, trata, cura os objectos; para se lhe seguir o coleccionador que arruma, organiza e cataloga. Já em ensaios será o criador, cientista, cirurgião que selecciona aqueles com que vai trabalhar no contexto de um determinado tema, texto ou não; depois o investigador,

o arquitecto que procura, experimenta, arrisca, se ultrapassa para encontrar soluções que depois lista, organiza, esquematiza; o manipulador, que em cena mais tarde instala e oferece ao que faz uma atitude relativamente desalmada que se carrega, magicamente aos olhos do espectador, de emoção quando a instalação está concluída; e finalmente o personagem, que vive e se encontra no fundo das emoções parcelares que o texto e as instalações lhe foram oferecendo.

O objecto nem sempre se oferece a um primeiro olhar, é preciso conseguir intuir para além dele. O perfinster deve ser curioso no sentido de gostar, procurar, prever, descobrir, encontrar; meticoloso no trabalhar, limpando, lavando, escovando, polindo, guardando; rigoroso na manipulação dos objectos, no encaixe, no equilíbrio da composição que constrói. Tem de amar os objectos, ser capaz de neles encontrar, através deles vislumbrar, com eles confiar.

O perfinster deve ter a capacidade de trabalhar a alternância entre a emoção e a contenção no sentido de anulação. A exemplo do processo de construção de um personagem para Cinema, deve conseguir produzir, criar e reservar uma emoção específica para uma situação cénica determinada. O risco – o dilema com que o perfinster se debate, e que exige uma confiança

absoluta no director em processo – é que muito frequentemente o personagem no Perfinst só se encontra *a posteriori*, em função do todo que resulta da soma das emoções descobertas para cada nova instalação ou sequência de instalações.

Se considerarmos que cada uma das células de emoção/vida, que virá a constituir o tecido do personagem, consiste numa unidade composta pela instalação, pela acção que a constrói, por uma emoção por aquela desencadeada no espectador, pela contaminação no intérprete pela emoção da instalação, por um momento sonoro ou musical, e por outros elementos cénicos ou dramaturgicos que intervenham nessa fase do espectáculo, então é fácil perceber que só após a fabricação dos tijolos se chegará ao edifício que o personagem no Perfinst constituirá.

57 Depreendemos assim que o perfinster terá também de ser um intérprete corajoso, seguro, aventureiro, confiante, que só na recta final do processo de ensaios, após a descoberta de cada uma das emoções parcelares, estará em face dos dados do personagem total, aquele que no Teatro encontraria por inquirições e improvisações numa fase anterior do processo, e que acabaria por determinar a acção nas suas várias partes, influenciando-a. Se na clássica construção de personagem é este que determina a acção, no Perfinst é a acção que determina o personagem.

A preparação do perfinster para o espectáculo pressupõe um período temporal mínimo de sessenta a noventa minutos – excluído o necessário para verificação de contra-regra e assunção de figurino e estilização (cabelos, lentes de contacto, maquilhagem de rosto e corpo...) – para aquecimento de corpo e voz por meios de relaxamento, energização, concentração, respiração, vocalização, dicção.

Independentemente de o espectáculo ser mais focado na palavra ou no objecto, ser

mais estático ou mais dinâmico, presencial ou digital, o trabalho físico preparatório não deve ser descurado da sua globalidade para que se consiga em cena usufruir de uma fundamental neutralidade activa, o misto de concentração e alerta necessários à capacidade de reacção ao imprevisto, e ao foco do personagem.

DIÁRIO 2018.08.11, O CARROSSEL DE SANTA LUZIA

Luís Castro

2018.08.11, Tavira, 02.26h. Depois de uma manhã a sistematizar indicações de mestrados em Museologia e de títulos de especialista, e a divulgar a notícia que à KT chegou em primeira mão via *e-mail* (...), datada de 09 de Agosto e de tema «Assembleia da República recomenda ao Governo a revisão do modelo de apoio às artes», fui almoçar ao Tavira Lounge para estar mais um pouco com o meu amigo Jó. Depois do almoço, oferecido!, e enquanto saboreava duas bolas de um maravilhoso gelado de côco com gengibre do gelateiro italiano que os fornece, acompanhadas por um café cheio, estudei atentamente, e durante duas horas, o regulamento da terceira edição do «Partis» da Gulbenkian (...). Cheguei a casa e, como percebi que não me ia conseguir concentrar em trabalho, mais pelo estado de exaustão em que o estudo do tal programa me deixara do que pelo calor intenso, peguei na bicicleta branca do Vel, que trouxe comigo, e ala para Santa Luzia. Fui do *ferry* das 19.15h o único viajante e tive um dos mais maravilhosos momentos de praia desde há muito: maré baixíssima, água quentinha e suave, muitos mergulhos, conchas e pedrinhas lindas, tudo em trinta e cinco minutos que me fizeram, por sete, perder o *ferry* das 20.15h, o último para voltar. Com alguns dos companheiros de atraso que se juntavam no cais olhando desiludidos o braço vazio da ria, apanhei um aquatáxi cuja hélice avariou a meio do caminho; a remo e a tracção, pois, continuaram os meus entusiastas companheiros até terra firme. Em Santa Luzia, noite feita, limpámos os pés do lodo, calçámo-nos, despedimo-nos trocando contactos, e avançámos, cada um já por si, para as Tradicionais Festas em Honra dos Pescadores, que começavam hoje e se prolongam até segunda-feira. A caminho da bicicleta estacionada vi barraquinhas de comidas, de vendas de objectos, de associações (também de animais abandonados, *yes!*...) e de rifas, e no retorno comi um delicioso crepe de farinha de alfarroba com legumes estufados, enquanto contemplava estarrecido o jovem Viriato do carrossel-bicicleta, um bonito rapaz da terra, de olhar altivo e sorriso fugaz, que inventou, ou melhor, adaptou – «ê nã inventê nada, isto já é do tempe medieval» – tracção por pedal a um carrossel de madeira para petizes feito por ele, com carrinhos e cavalinhos lindos; até as musiquinhas que acompanhavam o movimento eram de bom gosto, antigas canções infantis tradicionais como «A Loja do Mestre André». Ao fim de uns minutos de carrossel a rodar e cansaço a acumular, Viriato lançava a mão esquerda a uma sineta suspensa e dava dois sinais sonoros. A viagem acabava, o ciclista revezava-se: entrava

um empregado seu, de sangue africano. Uma viagem custava €1,50, quatro €5. Não pude deixar de lhe falar, claro, e de lhe deixar o contacto da KT: bem gostaria de fazer um qualquer evento ou festa no GCK em que ele pudesse estar presente mai-lo seu carrossel, artesanato-performance-sustentabilidade num só. Cielo depois eu rumo a Tavira, vinte minutos de brisa cálida para dar as boas-noites ao gatinho Cosmi, para regar a horta e o jardim, e para recolher a roupa que tinha deixado a secar no terraço, quando começo a ouvir ecos de cante alentejano. Pois – lembrei-me do programa «Verão em Tavira» –, deve ser hoje o dia do Rancho de Cantadores da Aldeia Nova de São Bento, cante alentejano e viola campaniça, que marquei a lápis na brochura municipal. Vinte e três horas: adiei o duche, pus chapéu cinzento a condizer e abalei, rápido, porque devia estar a acabar. Lindos, de figurino preto e chapéu alto, balançando de braço dado! Ainda consegui ouvir três modas, uma delas «Eu Ouvi o Passarinho», que cantei também, claro, e outra cujo final consegui gravar: «Esta noite chovem papas, ó moças tragam tenazes, quem quiser ouvir verdades, ponha-se ao pé destes rapazes, quem quiser ouvir mentiras, ponha-se ao pé das raparigas. Andam quatro raparigas, para apanharem meu rapaz, eu dava mais uma rima, àquela que for capaz. Àquela que for capaz, àquela que capaz for, andam quatro raparigas, para apanharem meu amor, andam quatro raparigas, para apanharem meu amor»!

DIÁRIO 2020.05.17, A COLCHA DE FRIDA FRIDA

L.C.

2020.05.17, Lisboa, GCK. Tornámo-nos amigos da Carla Isidro em 2011 e, a talho de foice das comemorações do 19.º Aniversário KT, explicamos como. Preparávamos, para estrear na Primavera desse ano, um espectáculo do coração da Mónica Garcez, então uma das associadas mais activas e empenhadas da KT, sobre a vida e a obra da pintora e intelectual mexicana Frida Kahlo, de que a Mónica se veio a revelar perfeitoíssimo *alter ego*; chamava-se o espectáculo, de Perfinst, claro, *Frida Frida*. Habitávamos nessa altura o espaço interior da Galeria Monumental (o que em L enquadra o pátio do limoeiro), onde a nossa querida e saudosa associada honorária Luísa San Payo nos tinha acolhido em finais de 2009, após perda, para demolição, do Espaço Karnart. A Carla Isidro, artista plástica de compromisso regular na galeria, inauguraria uma exposição por altura da nossa estreia. Foi-nos sugerido, pela gestora de exposições do espaço, e tendo em conta uma possível harmonização artística dos eventos para efeitos de coerência de programação, que com ela conversássemos para perceber se algum momento

de entrosamento justificado seria viável. Visitámos – a uma marcação telefónica – a Carla em sua casa e, possibilidade imediatamente aceite, deslumbrámo-nos com uma esteira-colcha que nascia na sala de trabalho ao lado, construída com uma paciência infinda a partir de rosetas de materiais reciclados ligadas por abraçadeiras industriais finas, que viriam a parecer mil cabelos brancos, erva loira dos campos de Verão de Mértola ou Alcoutim, inspirada nas esteiras onde tradicionalmente se deitavam os defuntos em cerimónias de velório na Angola-berço da Carla. Voltámos à Monumental para continuar o nosso trabalho, curiosos sobre como e quando se encaixaria aquela peça no *puzzle* de cenas e objectos que se nos amontoavam no horizonte criativo do dia-a-dia. E foi, irónica ou curiosamente, num mesmo enquadramento fúnebre que aquela alegre esteira (aquela nobre colcha rendilhada, aquele mágico objecto d'alma!) decidiu aninhar-se. No final do espectáculo, Frida morre: nas colunas de som ressoa, envolvida pela profunda banda sonora criada pelo Adriano Filipe, a leitura quase a branco da carta que Frida Kahlo escreveu ao pai após a morte dele. Um emocionado e dedicado Diego Rivera (Wagner Borges) ajusta a colcha do então leito de morte ao pescoço da recém-falecida, atingindo o ambiente emocional do espectáculo o clímax. Mesmo eu, que conhecia o espectáculo, o tinha criado, e assistia a cada uma das suas récitas disfarçado entre o público volante, só a custo retinha as lágrimas. Disse-me uma das noites a propósito disso um amigo, realizador de cinema e professor universitário, que eu era um mestre a manipular as emoções do espectador: nunca consegui tomar aquilo pelo elogio que pretendia ser.

COMMEDIA, DIÁRIO DE UMA RESIDENCIA

L.C.

Ao longo do ano de 2016, a Karnart levou a cena no Gabinete Curiosidades Karnart, em Lisboa, o *site-specific* de Perfinst *Commedia*, a partir da obra homónima de Dante Alighieri: *Commedia.Inferno* foi apresentado publicamente entre os dias 26 de Fevereiro e 29 de Março, tendo como intérpretes Isabel Gaivão e Marcos Marques; *Commedia.Purgatorio* decorreu entre 01 e 24 de Julho, com Mónica Garcez, Isilda Gonçalves e Isabel Gaivão; *Commedia.Paradiso* entre 13 e 29 de Outubro, com Marco Patrocínio, Xana Lagusi e os gatinhos Rai e Zui. A criação dramaturgical da trilogia traduziu-se em dois períodos de residência dramaturgical, de que era dada nota regular, como se de um diário se tratasse, numa rede social; as anotações, compiladas num documento a que se deu o título «Notas de uma Residência: A Propósito

da Concepção de *Commedia*», estiveram em cena à disposição do público, na companhia de outros testemunhos do processo: mapas, planos, esquemas, cadernos, rascunhos. Ei-las, cronologicamente organizadas.

2015.11.19, 12.21h | A KT procura espaço para a realização de uma residência dramaturgica entre 01 e 20 de Dezembro, preferencialmente no campo, em aldeia ou junto ao mar. Casa com condições de habitabilidade, para duas pessoas. Sugestões por mensagem privada, por favor. Obrigado.

2015.12.07, 22.25h | A equipa de directores artísticos da Karnart está em residência dramaturgica para *Commedia* no Penedo, em Sintra, entre os dias 02 e 20 de Dezembro de 2015. A KT agradece a Bruno Cabral e Mariana Lemos a parceria de alojamento.

2015.12.09, 23.59h | A versão portuguesa de *A Divina Comédia* com que a KT está a trabalhar para *Commedia* é a da 1.^a edição da editora Círculo de Leitores, de Novembro de 1981: «o Inferno» é traduzido por Fernanda Botelho, «o Purgatório» por Sophia de Mello Breyner Andresen e «o Paraíso» por Armindo Rodrigues. A obra é brilhantemente ilustrada por Gustave Doré.

2015.12.12, 02.12h | A primeira abordagem dramaturgica do Cântico «o Inferno» terminou hoje, sábado, pelas 01.20h. Foi leitura penetrante dos Cantos do autor e das notas e comentários da tradutora, observação cuidada das imagens de Doré e estudo da sua relação com as palavras do poeta, anotação (para criação de grelha de sistematização) de referências a objectos, momentos especialmente performativos, pontos de partida para instalação, ambiências, visões, texto e momentos nobres, sons, cheiros etc. Foi registo de tópicos de conceito, forma, jogo, relação com públicos, espaço, tempo... Será amanhã, e depois, criação de grelha para mapa-resumo, revisão minuciosa da pesquisa feita, inscrição do pesquisado, investigação satélite (escultura *Ugolin*, de Rodin, Museu Rodin, Paris; *A Torre de Babel* de Brueghel, o Velho; *A Porta do Inferno*; Delacroix; Bouguereau; catálogos e postais Galleria degli Uffizi, Musée du Louvre, Museo del Prado...), futuros Cânticos. O tempo corre!

2015.12.15, 03.30h | *Commedia.Inferno*: às 03.30h do dia 15.12.2015 deu-se início à sistematização da Grelha de Dramaturgias, um dos mais importantes pilares dos espectáculos de Perfinst que partem de texto. Caminho adiante. Avante seja.

2015.12.16, 03.11h | Lentamente, ao ritmo que a obra imprime, a Grelha de Dramaturgias vai crescendo, dividida pelos seguintes temas: páginas | canto | tercetos | círculo | pecado | punição | girão | pecado | punição | ravina/fossa | pecado | punição | personagens | performance | objectos | instalação | mor/texto | visões | ambiências | imagens Doré | notas do tradutor | diversos. São neste momento 03.09h e o vento é forte lá fora, no Penedo. A lareira ainda crepita.

2015.12.17, 00.56h | Avanço do dia em Grelha, Cantos III a XVII. Com o sol

virá o 8.º Círculo, o dos Malebolge (Malasfossas segundo a Fernanda Botelho) e todos os outros – a equipa anseia... para se atirar, a 18, a ajustes de terceira ordem e apuramentos: confronto do mapa com notas recolhidas em primeira leitura; análise comparativa entre imagens da obra e símbolos descritos no exemplar dos *Dizionari dell'Arte* da ed. Electa, *La Natura e i suoi Simboli: Piante, Fiori e Animali*, de Lucia Impelluso; leitura de uma abordagem de «Inferno», genérica e resumida, encontrada por acidente na rede.

2015.12.18, 01.55h | Trabalho intensivo perturbado por questão técnica que tocou cinco dos sete Cantos, XVIII a XXIV, durante o dia inseridos em Grelha. Perderam-se XX a XXIV. Optou-se por não se voltar atrás. Seguiram-se XXV a XXX, ou seja, avançou-se até ao final do 8.º Círculo. Ficam a haver o 9.º Círculo – os Cantos XXXI a XXXIV – e a recuperação dos esfumados. São os percursos... os caminhos do Inferno!

2015.12.20, 03.53h | Chegou ao fim a construção da Grelha de Dramaturgias, que resultou num meticuloso mapa de 22 entradas verticais e 207 horizontais. Próxima etapa, rever, comparar, adir, completar – também com recurso a estudos de outros autores.

2015.12.22, 17.09h | Fim de jornada no Penedo. O «Inferno» colou-se-nos definitivamente à alma, tomou-nos... A noite do dia 20 foi de partilha. Sentados à lareira desfiámos as imagens de Doré, uma a uma, classificando-as por ordem de preferência, enquanto corríamos a Grelha de Dramaturgias para a afinar. Da visita ao Louvre do dia 2015.07.19 saltou o postal de *La Tour de Babel* de Lucas Van Valckenborgh, que se nos impõe como referência obrigatória a Nemrod, o gigante da trompa, em XXXI/26. A grande cruz de *Húmus*, espectáculo de 2010 Monumental, encaixa no pobre Caifás de XXIII/39. Imagens de mães com filhos, de companheiros caminhando juntos em viagem perguntam-nos quantos *performers*...

62

2015.12.31, 20.15h | Nove dias se passaram desde o último registo neste diário de residência. Dias de festas, de produção, organização. O trabalho de criação dramaturgica no Penedo teve de ser substituído, em dez dias, por obrigações de produção e da direcção da KT. Essa condicionante impôs a procura de uma solução que permitisse concluir o trabalho criativo num ambiente de reclusão equivalente: Clara Silva (viúva do corajoso colega teatral José Gomes, amiga da nossa querida associada honorária Maria do Rosário Coelho, e espectadora assídua da KT), num gesto de altruísmo, de espírito comunitário, solidário, mecenático, que muito agradecemos, decidiu ceder à equipa de directores artísticos da KT uma casa de família em Lemedo, Cantanhede, para conclusão do trabalho. Nessa casa estamos desde o dia 28, entre magnólia e cameleiras em flor, sentados à lareira ou em secretária de madeira firme, embrenhados na dramaturgia de «o Purgatório» e preparados para a de «o Paraíso». A seguir voltaremos a pegar n'«o Inferno» para lançar o trabalho de instalação e *performance*/ensaios de Janeiro. A estreia de *Commedia.Inferno* é já no dia 26 de Fevereiro. Bom 2016!

2016.01.02, 01.40h | De como terminou a leitura anotada do Cântico II de *Commedia*, «o Purgatório», e de quão intensa essa viagem foi, mesmo se mais suave que a anterior. Todas as referências importantes ao preenchimento da Grelha de Dramaturgias foram registadas a lápis em marcadores de cola leve, aplicados nas zonas de terceto(s) da(s) página(s) a que diziam respeito. Posteriormente serão cortadas com uma tesoura as sobras inúteis de papel para que a margem colorida acrescentada ao livro a toda a volta seja prática de manusear – e passar-se-á a informação respectiva para a segunda página do mapa criado em computador. O livro assim, anotado mas não rabiscado, pode ser usado como objecto de instalação – testemunho de processo, de conceito, de trabalho. São trinta e três os Cantos de Dante em «o Purgatório» (menos um do que os trinta e quatro de «o Inferno») e quarenta e duas as imagens de Doré (menos trinta e três que as setenta e cinco de «o Inferno»).

2016.01.04, 01.45h | Chegou ao fim a construção da Grelha de Dramaturgias de *Commedia.Purgatorio*, que resultou num mapa com 16 entradas verticais e 180 horizontais, em tudo, portanto – menos na consistência do conteúdo –, de menor dimensão que o de *Commedia.Inferno*. Próximo passo, leitura anotada de «o Paraíso» para construção da Grelha de Dramaturgias de *Commedia.Paradiso*.

2016.01.06, 01.10h | Em «o Paraíso», de leitura em progresso (estamos a dez Cantos do fim), encontramos tercetos de substância que poderão existir, em cena e com a KT, libertos da palavrosa narrativa hermética do Cântico. Serão eles a conduzir em *Commedia.Paradiso* a escalada imagética, simbólica, metafórica que a respectiva dramaturgia perspectiva. Dessa autonomia é exemplo o terceto IV/26 («Pois a vontade, se não quer, resiste,/como naturalmente faz o fogo,/por mais vezes que um vento forte o torça»), que em tempos me chegou como ensinamento na versão «A vontade, se não quer, não cede; é como a chama ardente, que quanto mais se tenta abafar, mais alto se eleva». Imagens de terceto guiar-nos-ão, pois, como Beatriz a Dante.

2016.01.07, 04.19h | Dia agitado de chuva e granizo, leitura de «o Paraíso» terminada tarde. O Cântico mais pálido. Próxima etapa, o mapa.

2016.01.08, 04.20h | Chegou ao fim a construção da Grelha de Dramaturgias de *Commedia.Paradiso*, que resultou num mapa com 15 entradas verticais e 109 horizontais: o mais parco, o mais vago. São apenas dezoito, as imagens de Doré neste Cântico III da obra total, contra as quarenta e duas do Cântico II e as setenta e cinco do Cântico I.

2016.01.11, 02.52h | Residência(s) dramaturgic(a)s terminada(s), regressamos a Lisboa dentro de horas, prontos para as próximas fases de trabalho. Obrigado mais uma vez aos Amigos que nos cederam os seus espaços familiares – com lareiras, flores nos jardins, dias de vento...

SINFONIA VEGETALIA

Um ensaio visual de Vel Z















































