

## ABSTINÊNCIA DE PURPURINA: A PRÁTICA E A INVESTIGAÇÃO

### ABSTINÊNCIA DE PURPURINA: PRACTICE AND RESEARCH

Cátia Faísco\*  
cfaisco@uminho.pt

Roberta Preussler\*\*  
betapreussler@gmail.com

*Abstinência de Purpurina* é um espetáculo teatral desenvolvido pelo coletivoCASA com o propósito de conjugar a prática cénica com a investigação artística. Desde a sua génese, o projeto visou explorar em palco um pensamento teórico, bem como observar e desenvolver de que maneira é que o mesmo era integrado no corpo da atriz e na sua relação com o público. O espetáculo parte do conceito literário de autoficção (Dobrovsky), como forma de explorar três tipos de relação: atriz *versus* personagem; personagem *versus* espectador; espectador *versus* indivíduo. Através desta experiência teatral, a investigação teórica procurou revelar de que modo a atriz e o público se tornam (ou não) vulneráveis e reflexivos ao participar do evento. Numa perspetiva de multiplicação da fala dos seus interlocutores, *Abstinência de Purpurina* foi pensado e concretizado com base num processo de criação coletiva. Partindo do desenvolvimento do texto para a conceção do cenário, o coletivoCASA explorou a aplicabilidade da noção de hierarquias flutuantes. Procurando uma adequação à realidade do tecido teatral português, a investigação deslocou-se para o conceito de *site specific*, explorando espacialmente alternativas que conjugassem a visão estético-plástica do espetáculo.

**Palavras-chave:** Autoficção. Prática como investigação. Criação coletiva. *Site specific*.

*Abstinência de Purpurina* is a theatre performance created by coletivoCASA that aims to intertwine artistic research with practice. Since its origin, the project sought to explore a theoretical thought on stage, as well as to observe and develop in which way it could be integrated in the actress's body and in her relationship with the audience. The performance establishes a connection with Dobrovsky's autofiction literary concept as a way to explore three kind of relationships: actress *versus* character; character *versus* spectator; spectator *versus* self. Through this theatrical experience, the theoretical research intended to reveal in which way the actress and the audience would become (or not) vulnerable and reflective by becoming a part of the show. Enabling the multiplication of its interlocutors' speeches, *Abstinência de Purpurina* was designed and developed with a specific focus on a collective process. The coletivoCASA also constructed the play and the scenery while trying to explore the applicability of the fluctuating hierarchy concept. Trying to fit itself in the reality of the contemporary Portuguese theatre, this practical research incorporated the notion of *site specific*, whereas uncovering spatial alternatives that reconciled the aesthetic and plastic vision of the show.

**Keywords:** Autofiction. Practice based research. Collective process. *Site specific*.

---

\* Bolseira FCT – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.

\*\*Atriz, Portugal

## 1. Introdução

*It becomes interesting when artistic forms of knowledge do not restrict themselves to applications of theory, but rather begin to develop into hybrid formations of knowledge, or when they intervene in theoretical discourses, or have an impact on them, and thus contribute to theory construction. (Busch 2009, p. 5)*

Aliar a prática à teoria tem sido uma das grandes preocupações da comunidade artística contemporânea. Até há pouco tempo, o artista procurava focar-se essencialmente na conceptualização da sua obra, mas, com a aproximação da academia ao mundo artístico e vice-versa, a fronteira entre o conceptual e o teórico tem vindo a ficar cada vez mais ténue. No entanto, esta diluição não é estanque, ela estimula a produção de conhecimento e amplia as possibilidades cénicas. Ao recorrer a uma base teórica, a produção artística fortalece o seu core conceptual, permitindo a ramificação para outras áreas e tornando o objeto artístico mais plural, uma vez que se expõe à experimentação. Com um enfoque nesta perspetiva, o presente artigo parte da investigação e dos pontos de vista da dramaturga Cátia Faísco e da atriz Roberta Preussler, fundadoras do *coletivoCASA*<sup>1</sup>, e expõe, deste modo, o processo teórico-prático da construção do espetáculo *Abstinência de Purpurina*.<sup>2</sup>

Com o intuito de trabalhar a apropriação das noções acima referidas e de as consolidar, o *CASA* explorou o conceito de autoficção e a sua repercussão em três tipos de relação: atriz *versus* personagem; personagem *versus* espectador; espectador *versus* indivíduo. A autoficção é um termo que foi criado por Serge Doubrovsky, em 1977, como provocação às delimitações impostas pela literatura. O conceito mistura os gêneros de autobiografia e ficção e tem sido muito utilizado nas artes como forma disruptiva da realidade. O ato de rebeldia do autor francês tem funcionado como ponto de partida para que se explore e se espreite o autoficcional em diversos campos artísticos. Ainda que muitas vezes não esteja explicitamente assumida, a autoficção está bastante presente nas encenações contemporâneas portuguesas, como é o caso de *Moçambique* (2018), espetáculo da companhia *Mala Voadora*, em que o autor e encenador Jorge Andrade (nascido em Moçambique) reconstrói, de maneira autoficcional, a sua própria história, bem como recria e ressignifica a história daquele país. Outro exemplo é o espetáculo *Todo o mundo é um Palco* (2017), em que os encenadores Beatriz Batarda e Marco Martins criam uma dramaturgia singular a partir da adaptação do texto *As You Like it*, de Shakespeare, e das histórias de vida dos seus atores.

---

<sup>1</sup> O *coletivoCASA* surgiu em 2017 pelas mãos das artistas-investigadoras Cátia Faísco e Roberta Preussler, com o intuito de criar espetáculos que veiculem a singularidade de um pensamento e que se debrucem sobre a memória, a sexualidade e a questão do Eu em diálogo direto com a comunidade. Paralelamente à atividade artística, o coletivo pretende englobar a investigação teórico-prática em todas as suas criações. O cenógrafo Henrique Margarido e a atriz e produtora Cidália Carvalho juntaram-se mais tarde ao coletivo quando criaram o espetáculo *Abstinência de Purpurina*. Estreado em junho de 2018, na Galeria Monumental (Lisboa), a performance parte de uma premissa autoficcional.

<sup>2</sup> Ficha técnica de *Abstinência de Purpurina*: Texto: Cátia Faísco; Encenação: *coletivoCASA*; Interpretação: Roberta Preussler; Cenário: Henrique Margarido; Movimento: Ana Dora Borges; Desenho de luz: Henrique Margarido; Produção Executiva: Cidália Carvalho; Produção: *coletivoCASA*.

A vontade de trabalhar esta noção junto do público e de provocar um questionamento acerca do que é ou não real, são reafirmadas pelo paradoxo do teatro proposto por Erika Fischer-Lichte (2013, p. 14) quando defende que

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. (Fischer-Lichte 2013, p. 14)

Esta tensão é essencial, precisamente, para a utilização e exploração do conceito de autoficção. E é por isso que em *Abstinência de Purpurina* se assume outro ponto de vista igualmente relevante, à semelhança do que Jacques Rancière (2010, p. 23) defende quando afirma que os espectadores são “ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”. Desse modo, no espetáculo do *CASA* procura-se desmistificar a ideia de que o espectador é apenas um recetor da arte que lhe é oferecida. Ou seja, trabalha-se com o intuito de assegurar que a posição e a função do público no jogo autoficcional sejam, então, repensadas, para que se abram múltiplas possibilidades e que o espectador possa construir um entendimento do universo ao qual é voluntariamente submetido.

Para a escrita do texto de *Abstinência de Purpurina*, a dramaturga apropria-se de momentos da vida da atriz, para criar uma personagem em que a ficção se mescla com factos reais. Como uma recolectora de memórias, ela arquiva, de uma forma quase jornalística, os processos de crescimento e de descobertas da atriz e, através de uma manipulação consciente, selecciona-os para criar, propositadamente, uma narrativa sem precisão cronológica.

Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? No final, não darei entrevistas, não falarei de como construí isto para vocês, entendeu? (Faísco 2017)

Tal como é demonstrado no excerto do texto supracitado, ao criar uma personagem que divide as histórias com a própria atriz, a dramaturga oferece a possibilidade de ver em palco uma imagem dupla, como um jogo de sombras. Qual é a imagem real e qual é a sombra? E qual assume o protagonismo? É a atriz ou é o público quem escolhe qual permanece como uma sombra e qual ganha destaque? No entanto, ao contrário do que uma primeira leitura do texto poderá sugerir, a atriz não expõe a sua vida, mas apresenta uma outra versão criada através do filtro da autoficção. Ao contar uma história, ela não reflete o real, mas sim uma reprodução de uma representação criada pelo cérebro para memorizar um momento. Desta maneira, para *Abstinência de Purpurina*, decidiu-se que a dramaturga seria a responsável por (re)escrever a história da atriz, uma vez que, mais facilmente, se distanciaria daquilo que era próximo e que, por isso, cuidaria da seleção factual de um modo mais imparcial. Quando o outro é o responsável por manipular essas ‘verdades’, ele reproduz, de modo explícito, o que o próprio indivíduo faz quotidiana e intimamente. Contudo, e porque o faz de forma inconsciente e

automática, também tem dificuldade em criar um distanciamento, pois acredita, na maioria das vezes, que a sua memória capta o que de facto ocorre, tal como António Damásio<sup>3</sup> explica:

Quando falamos em memória em relação à criatividade, em relação à arte, tem muito a ver com a capacidade de representar memórias. (...) Muitas vezes a palavra imagem dá uma ideia automática de imagem visual, mas, na verdade, as imagens são representações. Ora, a possibilidade de recuperar imagens e a possibilidade de manipular imagens, são a fonte principal da execução criativa (...) Aquilo que acontece com as imagens é que podem ser cortadas aos bocados e, portanto, aquilo que se fala quando nós falamos de montagem, é precisamente (...) juntá-las diferentemente no tempo. E é essa, verdadeiramente, a base fundamental da criação artística. Portanto, criatividade, memória e imaginação são capacidades interligadas. (Damásio 2014)

Gerir a criatividade, a memória e a imaginação de modo consciente, faz com que o texto de *Abstinência de Purpurina* revele, de uma forma explícita, as opções dramáticas e dramatúrgicas do espetáculo, deixando para o público a tarefa de decodificação das histórias ali contadas e o modo como assimila a compreensão do objeto artístico. E, se numa primeira fase do processo houve um trabalho mais solitário, a sua continuação dependeu fundamentalmente de uma organização da sua conceção. Com o intuito de pluralizar as possibilidades estéticas do espetáculo, optou-se então por adotar um processo de criação coletiva, em que a realização de *Abstinência de Purpurina* foi desenvolvida a partir de hierarquias flutuantes. Para o *coletivoCASA*, isso significa que os artistas participam em todos os momentos do processo, mas que em algumas etapas são liderados por um deles, em função das suas competências profissionais. Numa primeira fase, por exemplo, a cenografia foi idealizada através da construção estética, que partiu da visão pessoal do cenógrafo, acerca de palavras chave avançadas na construção do texto. No entanto, essa primeira abordagem foi desconstruída e reelaborada em coletivo, quando se avançou para questões mais espaciais e de necessidades dramatúrgicas.

Procurando utilizar esta lógica, em que se recorre a uma base de dados humana, a criação das cenas também captou as diferentes experiências pessoais e profissionais de cada artista, a partir de um sistema de composição, que, segundo Anne Bogart e Tina Landau (2017, p. 31), é “a prática de selecionar e arranjar componentes separados da linguagem teatral em um trabalho de arte coeso para o palco”. A composição é, então, utilizada para alimentar o grupo com ideias e imagens, a fim de, posteriormente, as lapidar e as transformar em cenas finalizadas. Neste sentido, o *CASA* procurou aliar as competências dos seus artistas às de artistas convidados, para um enriquecimento das potencialidades estéticas do espetáculo. Essa combinação promoveu um choque de opiniões e de abordagens à materialidade temática presente no texto, e ao modo como isso se transpôs fisicamente no corpo da atriz. Por exemplo, a questão do nu em cena, que é também abordada no texto, foi um dos pontos mais trabalhados pela coreógrafa, já que o corpo da atriz era visto como uma ferramenta a ser explorada e não como um objeto moral ou de censura. Esta ideia, que até à chegada da coreógrafa ainda não tinha sido explorada, gerou um pensamento alternativo ao cenógrafo, que optou por utilizar o corpo como uma tela, que ora recebe informações externas, como projeções, desenhos e aplicação de purpurina, ora expõe a alquimia interna através de gestos e expressões.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=n\\_g5vHzKaZQ](https://www.youtube.com/watch?v=n_g5vHzKaZQ)>. Consultado em: 18 de jan. 2019.

Outro aspeto relevante para a realização de *Abstinência de Purpurina* foi a afirmação do CASA como agente mobilizador de uma mudança ativamente política, através de, por exemplo, a escolha do espaço onde apresentou o espetáculo. Após deparar-se com a dificuldade em aceder aos espaços teatrais convencionais na cidade de Lisboa, o coletivo refletiu sobre a forma como uma companhia emergente se pode integrar numa estrutura já tão consolidada como é a da cena teatral na capital portuguesa. Teoricamente, essa dificuldade levou o coletivo a repensar a espacialidade e a cenografia do espetáculo, (re)conduzindo as primeiras ideias para uma premissa mais próxima ao *site specific*. Na medida em que o termo se refere a trabalhos artísticos criados fundamentalmente para uma localização e para a sua relação com esse espaço, o CASA procurou mapear sítios na cidade que correspondessem a esta ideia, permitindo que o espetáculo ficasse com uma nova roupagem. *Abstinência de Purpurina* foi preparado, então, para ser apresentado em galerias de arte. A sua estreia teve lugar na Galeria Monumental, incorporando no seu cenário e na sua encenação as características do espaço e das exposições vigentes.

## 2. A relação com o espectador

*Abstinência de Purpurina* vive também, de um modo essencial, do contacto permanente com o espectador e das suas reações, que provocam alterações, ora subtis ora mais intromissivas, no próprio espetáculo. Antes mesmo de começar o espetáculo, através da sinopse e do vídeo promocional<sup>4</sup>, oferece-se ao espectador a informação de que a decisão de encarar as histórias postas em palco como reais ou ficcionais caberá unicamente a ele:

Paloma. Roberta. Roberta. Paloma. A mesma pessoa, a mesma personagem ou uma versão polida entre as duas? Paloma quer falar acerca da mãe. Paloma quer falar acerca do SEF. Paloma quer falar acerca de castings. Paloma quer falar acerca do nu. Paloma quer morrer. Paloma surge para contar histórias – verdadeiras ou não – da atriz brasileira Roberta, que ‘sofre’ de abstinência de purpurina desde que trocou o Rio de Janeiro por Lisboa. Ou será que é Roberta quem conta as histórias de Paloma? Num constante regresso às memórias, Paloma cria uma espécie de jogo consigo própria, tentando reencontrar-se ou redescobrir-se através das suas vivências. Entre o movimento compassado da ficção e/ou realidade, o espectador é convidado a descobrir a verdade por detrás das palavras. (Faísco 2017, sinopse)

Em *Abstinência de Purpurina*, o espectador é convidado a baixar barreiras, num ato de partilha e de vulnerabilidade. Tal como citado anteriormente (*cf.* secção 1), a personagem Paloma apresenta claramente a intenção de se libertar de dizer a verdade, enquanto o público também está livre para acreditar ou não nessa premissa. Este é o jogo central do espetáculo. E por isso mesmo, a experiência de cada espectador é única e intransponível.

Numa fase posterior ao espetáculo, por exemplo, alguns espectadores aceitaram responder a um breve questionário, que pretendia compreender qual o impacto das

---

<sup>4</sup> Vídeo promocional de *Abstinência de Purpurina*, disponível em: <<https://bit.ly/2UoQLu1>>. Este vídeo também foi usado durante o tempo de espera entre a chegada do público e o início do espetáculo.

metodologias usadas na construção do objeto artístico, bem como observar a sua relação com as temáticas abordadas em palco. Neste sentido, alguns dos espectadores frisaram o desejo de ver em *Abstinência de Purpurina* um aprofundar da questão política no Brasil, já que, para eles, uma atriz imigrante brasileira, que leva para cena aspetos reais da sua vida, tem a responsabilidade cívica de abordar esse assunto. No entanto, o espetáculo reflete mais a individualização do manifesto político relacionado com o ‘eu’, como ser único e que habita o corpo social, do que o ‘eu’ que representa o pensamento de uma sociedade inteira.

Estava tudo rolando/ Batendo certo,/ As datas, os sítios, você, eu, a Cidália, o Henrique, o laboratório incrível./ E aí você falou:/ Paloma, me interessa o nu/ Vamos explorar?/ E o que está acontecendo no Brasil, querida?/ Proibindo o nu?/ Cátia, eu disse para você que os assuntos estavam sempre mudando/ Porque só desse modo o povo esquece/ E se vai entretendo com a revolta de coisas diferentes./ Mas isto, aqui, agora,/ Não é sobre o Brasil!/ É sobre mim,/ é sobre mim/ é sobre mim! (Faísco bloco, p. 10)

Mas este é apenas um dos exemplos acerca das vontades manifestadas pelos espectadores relativamente à ação em palco. A mais comum acontecia, precisamente, no final do espetáculo, em que o público se dirigia à atriz ou à dramaturga solicitando a resposta para a definição de quais eram os momentos verdadeiros e quais eram os ficcionais. Na visão de Erika Fischer-Lichte (2005, p. 74), são os espectadores, juntamente com os artistas, que dão origem ao espetáculo, descobrindo como influenciam o comportamento uns dos outros. Em *Abstinência de Purpurina*, o público é estimulado a interferir na ação, a partir de convites lançados pela atriz, sejam eles mais explícitos, ou mais subtis. Por isso, a sua participação torna-se mais ativa e faz com que este responda como um cocriador.

Um dos pontos fulcrais para o desenvolvimento desta ideia foi, precisamente, o aprofundar da pesquisa acerca da possibilidade, tal como mencionado anteriormente, de ter três relações dentro do espetáculo: atriz *versus* personagem; personagem *versus* espectador; espectador *versus* indivíduo. Esta tríade funcionou como base para a criação de uma partitura de movimentos, de aproximação espacial dos objetos cénicos e de construção de uma narrativa dentro de um texto que se caracteriza pela inconstância da mesma. Tendo em conta a primeira das três relações, a atriz contempla a possibilidade de se desdobrar não só na personagem Paloma, como numa versão dela própria, aquela que ela escolhe para dar a conhecer ao público. A cena final de *Abstinência de Purpurina*, em que a atriz apresenta ao público a “Breve Carta aos Leões”, foi pensada para se transformar numa última possibilidade de se questionar acerca da identidade de Paloma e Roberta, pois apresenta uma profunda crueza textual e uma interpretação mais contida. As palavras do espectador Roberto Bern traduzem esse estado de vulnerabilidade:

Fiquei rendido, com olhar atencioso e a cabeça a fervilhar. Fiquei despido de toda aquela armadura clássica dos espectadores sentados escondidos no escuro da plateia a assistir uma ficção. Fiquei desconfortável, exposto, na dúvida o tempo todo. E isso foi ótimo porque isso é a provocação inerente da boa arte. Ou será que é a provocação inerente da realidade? (Roberto Bern)

A partir de escolhas dramatúrgicas, o texto, até então dito na primeira pessoa, assume um tom narrativo e a atriz relata uma história vivida por Paloma, descolando de si a ideia de personagem:

Paloma morreu/ Não sei quando aconteceu / (...)Paloma tinha medo/ E um dia o medo venceu ela/ A segunda vez que chegou do Brasil/ O policial do SEF checkou ela de cima abaixo/ Levou ela para uma sala/ Mandou ela tirar a roupa toda/ Perguntou se tinha droga/ Perguntou se trazia dinheiro/ Paloma teve medo/ E mostrou todas as notas que tinha cuidadosamente escondidas no livro (...)/ O cara começou a contar as notas/ (...) Paloma estava nua/ Em frente a ele/ Sabia que ele não ia fazer nada com ela/ Que não ia estuprar ela/ Mas o seu corpo dizia: Foge! Vem aí leão!/ Foge! Vem aí leão!/ Foge! Vem aí leão!/ Ele chegou perto dela/ Bem perto/ Cheirava a cigarro/ Cheirava a suor (...)/ Paloma sentiu frio/ Perguntou se podia vestir de novo/ Ele se afastou (...)/ Bateu com a porta/ E deixou ela sozinha (...)/ Quando saiu do aeroporto,/ Já era de noite (...)/ Caminhou não mais de 200 metros/ Quando sentiu alguém perto dela/ Não teve tempo de se virar (...)/ Paloma teve medo/ Não sabia se ia morrer (...)/ E depois uma luz branca/ E um homem de bigode/ Fala que está tudo bem/ Ela pergunta pelo livro/ Ele responde que ali só tem a Bíblia/ Ela tenta abrir mais os olhos/ Mas dói p'ra caralho/ Está numa cama/ Não consegue mexer os pés (...)/ O leão/ O leão está em cima da colcha (...)/ Paloma pede o seu celular ao homem de bigode/ Ele dá para ela/ Paloma liga para Fernando/ Paloma ouve o medo na voz dele. (Faísco 2017)

E, precisamente, para gerar esse questionamento, o texto é alterado no final do monólogo, e a atriz, em vez de dizer “Paloma”, assume a história como um relato próprio e utiliza o pronome “eu”: “Eu peço o celular ao homem de bigode/ Ele me entrega/ eu ligo para Fernando/ eu ouço o medo na voz dele”. Essa densidade permite à atriz trabalhar num domínio mais próximo do real e do confronto com as suas vivências pessoais, bem como no campo das hipóteses, sugestionando, deste modo, o público. É realmente significativo reforçar que o importante não é a veracidade dos factos, nem se estes são um reflexo da vida da atriz. Conforme defende Deirdre Heddon (2007, p. 5), o objetivo do trabalho autobiográfico não é contar histórias acerca de si próprio, mas sim enfatizar detalhes da própria vida para iluminar ou explorar algo mais universal.

Desta maneira, avança-se para a segunda relação, em que se trabalha a ligação entre personagem e espectador. O material entregue ao espectador, através das palavras, coloca este último dentro de um jogo no qual ele se compromete a participar. A espectadora Anabela Dantas, explica resumidamente, como foi essa experiência para si:

A dinâmica realidade-ficção numa peça tão pessoal como a apresentada comunica diretamente com as próprias percepções de realidade do espectador. No meu caso, comoveu-me especialmente a forma como eu duvidei de realidades que estão mais do que comprovadas na sociedade portuguesa, como o preconceito ou a violência (...) mas deixou a certeza de que conheço tão pouco algumas realidades (ou presto tão pouca atenção) que o meu primeiro instinto é duvidar, mesmo quando estão à minha frente. Esta incerteza sobre o que é verdadeiro e falso joga com as crenças do próprio espectador e isso é muito interessante. (Anabela Dantas)

O exemplo acima descrito transpõe uma conexão entre as escolhas dramatúrgicas e a percepção dos espectadores, que são convidados a desenvolver as suas próprias ligações entre verdade e mentira, dando sequência à terceira e última relação proposta por *Abstinência de Purpurina*: espectador *versus* indivíduo. Ao encerrar o espetáculo, por exemplo, a atriz regressa à frase inicial:

Me chamo Roberta, mas, na verdade, aqui vocês me vão conhecer como Paloma. A Paloma é uma personagem de autoficção que criei para vocês. Paloma contará a minha história. Haverá fatos que poderão não ser reais, mas não terão forma de os comprovar. Aí, a minha pergunta para vocês é: será que conseguem conviver com isso? (Faísco 2017)

Segundo Hans Thies-Lehmann (2017, pp. 143–144), o ponto fulcral do teatro do real é, justamente, o incômodo provocado pela indecisão entre o que é realidade ou ficção, tendo em conta que tanto o ‘efeito teatral’, como ‘efeito na consciência’ são um produto desta incerteza. Dessa forma, em *Abstinência de Purpurina*, o espectador é deixado a sós com a sua consciência, experienciando, de algum modo, o confronto com a vulnerabilidade e a resistência ou cedência ao medo. À semelhança do que Erika Fischer-Lichte (1997, pp. 57–58) sugere, “os espectadores são livres para associar tudo com qualquer coisa e extrair suas próprias semioses sem restrições e à vontade, ou até mesmo recusar-se a atribuir qualquer significado em absoluto”. No entanto, avança-se na mesma com o convite para que o espectador se identifique com o que a personagem Paloma experiencia ao longo do espetáculo: fugir do leão, ou ser apanhado por ele. Ou seja, encarar o que é apresentado como ficcional, ou absorver como parte da realidade, firmando na sua mente o conceito de autoficção.

### 3. A prática e a investigação

Após assimilados os procedimentos desenvolvidos ao longo do processo de criação de *Abstinência de Purpurina*, regressa-se ao propósito central deste artigo: aliar a prática à investigação. Esta noção, tal como contemplada por Dieter Lesage (2009, p. 5), implica um processo de pesquisa artística e atual, que, no seu final, apresente a visão do artista relativamente ao objeto conceptual que se propôs a analisar. Transpondo esta ideia para este trabalho, desejou-se representar o posicionamento do *coletivo CASA* relativamente ao conceito de autoficção e à sua aplicabilidade em cena, bem como perceber, o seu impacto, ou não, junto do espectador.

O compromisso com o público e com a forma como se jogaria com ele, quer em termos epistemológicos, quer em termos artísticos, foram sempre duas das principais premissas desta investigação com base na prática artística. Nas palavras de João Teixeira Lopes (1997, p. 6), “os artistas têm igualmente um papel a desempenhar, num esforço de descentração, de abertura, de desvendamento do trabalho de construção das suas obras e das técnicas utilizadas. A criação não pode permanecer, para o público, um processo ininteligível, distante e misterioso”. Acrescentar-se-ia ainda que, na visão do *CASA* e na perspetiva de uma criação baseada na investigação, o processo também não deve parecer “ininteligível, distante e misterioso” para o próprio artista. Em cada objeto artístico, ele deve procurar refletir acerca do que se propõe a fazer, acerca do que está a fazer e acerca do que fez. Sendo assim, uma composição baseada em três tempos distintos permite-lhe uma visão mais abrangente do seu trabalho e daquilo que ele ambiciona e programa para a sua prática cénica, desenvolvendo, desta maneira, uma estrutura e um mapeamento contínuo do seu trabalho.

Ao desenvolver uma linha de conhecimento que acompanha o procedimento estético e artístico, os artistas-pesquisadores não só contribuem para com a academia, como abrem



possibilidades para os seus próprios projetos. A existência desta colaboração não significa necessariamente que a criação artística tenha de obedecer aos critérios científicos, ou seja, esta liberdade permite ao artista-investigador expandir o seu campo de experimentação. Esse pensamento já havia sido defendido por Foucault, que sublinhava que a arte seria válida independentemente das metodologias pré-estabelecidas pela comunidade científica, conforme apresenta Kathrin Busch:

According to Foucault, art is valid as an independent form of knowledge without obeying the criteria of scientific methods. From the philosophical perspective, the appeal of artistic forms of knowledge consists of their ability, because of diverse forms of presentation, to evoke other knowledge. (Busch 2009, p. 4)

Desta maneira, pode-se afirmar que, por exemplo, um espetáculo, ao ter uma base de pensamento teórico pode, precisamente, evocar outras abordagens à prática artística e gerar novos conhecimentos. Esta relação assume o formato de um círculo interminável que não só é auto gerador de pensamentos, como impulsionador de outras criações dentro e fora do âmbito em que um projeto é pensado. Em *Abstinência de Purpurina*, por exemplo, os conceitos de criação coletiva e *site specific*, e todos os que a eles se associam, só foram encontrados e desenvolvidos, pelas necessidades artísticas, cénicas e espaciais do espetáculo. Ou seja, a partir destas pistas que surgiram ao longo do processo e do próprio projeto, houve a oportunidade de aprofundar esses campos teóricos.

Por fim, verifica-se que a prática como investigação é um recurso inesgotável e de um valor inquestionável para as artes, de um modo geral, e para a própria academia que se renova e se abre ao mundo. Ao ancorar os seus trabalhos em pensamentos já desenvolvidos, os artistas beneficiam de uma sustentação teórica que consegue encontrar a sua (re)afirmação na prática. Com *Abstinência de Purpurina*, o coletivo CASA solidificou o seu interesse pelas possibilidades de desdobramento do conceito de autoficção em termos práticos e iniciou um caminho de investigação que abriu portas para o futuro dos seus artistas-investigadores. Aliás, quando o CASA surgiu, em 2017, as suas principais premissas declaravam, precisamente, o intuito de criar espetáculos que veiculassem a singularidade de um pensamento e que se debruçassem sobre a memória, a sexualidade e a questão do eu em diálogo direto com a comunidade e paralelo com a academia. O artista, hoje em dia, já não precisa de avançar com os seus projetos de modo solitário. Tal como diz a personagem Paloma durante o espetáculo, “antigamente tinha medo de estar sozinha./ Hoje em dia não tenho mais disso”, porque a academia e o mundo artístico estão cada vez mais interligados e abertos ao diálogo, contrariando os valores de uma sociedade que tem vindo a promover o isolamento do indivíduo dentro e fora da sua esfera pessoal. A partir de imediatismos que não promovem uma reflexão mais positiva e propositiva, acredita-se que a arte pode, efetivamente, ser um veículo provocatório. A união entres estes dois mundos será sempre vista como desejável para que não só a sociedade, mas todos os investigadores e artistas, possam desenvolver a capacidade de estimular um pensamento (auto)crítico.

## Referências

- Busch, K. (2009). Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Arts & Research – A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2), 1–7.
- Faísco, C. *Abstinência de Purpurina* [texto não publicado]
- Fischer-Lichte, E. (1997). Discovering the Spectator. In E. Fischer-Lichte (Ed.), *The Show and the Gaze of Theatre – A European Perspective* (pp. 41–60). Iowa City: University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, E. (2005). A Cultura como Performance – desenvolver um conceito. Trad. de M. Helena Serôdio, *Revista Sinais de Cena*, 4, 73–80. Porto: Campo das Letras.
- Fischer-Lichte, E. (2013). Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo. M. Borja (Trad.), *Sala Preta- PPGAC*, 13(2), 14–32. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Consultado em: 12 out. 2017.
- Heddon, D. (2007). *Autobiography and performance: Performing selves*. Macmillan International Higher Education.
- Lehmann, Hans-Thies. (2017). *O Teatro Pós-dramático*. Trad. de M. Gomes & S. Seruya. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lesage, D. (2009). Who’s afraid of artistic research? On measuring artistic research output1. *Arts & Research – A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2).
- Lopes, J. T. (1997). Os públicos do Teatro e a Inocência dos Criadores. *Observatório das Atividades Culturais, OBS*, nº 2 (outubro de 1997), 15–19. Disponível em: <[www.gepac.gov.pt/gepac-oac/obs-n-2-4-pdf.aspx](http://www.gepac.gov.pt/gepac-oac/obs-n-2-4-pdf.aspx)>. Consultado em: 28 jan. 2018.
- Rancière, J. (2010). O Espectador Emancipado. J. Miranda Justo (Trad.). In J. Rancière (Ed.), *O Espectador Emancipado* (pp. 5–36). Lisboa: Orfeu Negro.

[recebido em 31 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 31 de julho de 2019]