

Revista de Comunicação e Linguagens



Vol. (2019)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Mover histórias < > Mover fronteiras

António Figueiredo Marques

Como Citar | How to cite:

Marques, A. F. (2018). *Mover histórias < > Mover fronteiras*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (50), 1-22.
Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1485>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Mover histórias < > Mover fronteiras
 Moving stories < > Moving borders

António Figueiredo Marques

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Humanas
 Instituto de Comunicação da NOVA – ICNOVA
 afigueiredomarques@gmail.com

Resumo

Este artigo pretende articular os conceitos de fronteira e de intermedialidade atravessados pelo de narrativa. A intermedialidade, enquanto área de fronteira artística, será um lugar singular para performar (pensar e exercitar) a problematização de exílios e das migrações no âmbito do teatro. A sobreposição imperfeita de fronteira geopolítica e de fronteira artística permitirá renovar o olhar sobre as narrativas de des/territorialização.

Deste modo, começamos por refletir sobre as fronteiras físicas e a sua desmaterialização em fronteiras concetuais. Avançando para o teatro do real, como dramaturgia entre o factual e a fabricação estética, sugere-se que esse lugar do meio, como uma fronteira permeável, se dá através da mediação, seja narrativa ou tecnológica, e que, por consequência, dará lugar à remediação.

De modo a ter uma base de trabalho prático quanto às dramaturgias contemporâneas, esboçamos uma análise do espetáculo *Moving People* de Christiane Jatahy que convoca questões de intermedialidade, ficção e cena expandida, e contrastamos com o espetáculo *Sanctuary* de Brett Bailey. Ambos estão ancorados na condição de refugiado que obriga à negociação de novos regimes de visibilidade-invisibilidade, virtualidade-realidade não como polarizações mas enquanto diálogo, onde também os limiares se esbatem.

Em suma, pretendemos propor que a intermedialidade oferece uma forma oblíqua de acesso às narrativas do real em que a simultaneidade implica a perda da incompatibilidade entre oposições ontológicas devido aos processos de hibridização e de remediação.

Palavras-chave: Christiane Jatahy; Brett Bailey; fronteira; desterritorialização; narrativa; intermedialidade

Abstract

This article intends to articulate the concepts of border and intermediality criss-crossed by narrative. Intermediality as an artistic border offers a singular site to perform (to think and to exercise) exiles and migrations questioning within theatre. The imperfect overlap of geopolitic border and artistic border allows to renew the approach on narratives of de/territorialisation.

We will begin by reflecting on physical borders and its dematerialisation towards conceptual borders. Afterwards, we will step forward to the theatre of the real. Being a dramaturgy between the actual and aesthetic fabrication we will suggest that middle place – a permeable border – is built through mediation, via narrative or technology and that it outputs remediation.

As a basis for an applied study on contemporary dramaturgies, we will analyse the performance *Moving People* by Christiane Jatahy that addresses intermediality, fiction and expanded scene contrasting with *Sanctuary* by Brett Bailey. Both performances are rooted in the refugee condition which implies the negotiation of new regimes of visibility-invisibility, virtuality-reality not as polarisations but as a dialogue, where thresholds also blur.

In short, we intend to suggest intermediality offers an oblique form of access to narratives of the real where simultaneity implies the loss of incompatibility between ontologic oppositions due to hybridisation and remediation.

Keywords: Christiane Jatahy; Brett Bailey; border; deterritorialisation; narrative; intermediality

tenho o poder até à minha impotência,
“hei-de lixá-los”

Deleuze e Guattari (2007, 154)

Introdução

Este artigo pretende articular os conceitos de fronteira e de intermedialidade atravessados pelo de narrativa. A intermedialidade, enquanto área de fronteira artística, será um lugar privilegiado para performar (pensar e exercitar) a problematização de exílios e das migrações no âmbito do teatro. A sobreposição imperfeita de fronteira geopolítica e de fronteira artística permitirá renovar o olhar sobre as narrativas de des/territorialização.

Deste modo, começamos por refletir sobre as fronteiras físicas e a sua desmaterialização em fronteiras concetuais. Avançando para o teatro do real, como dramaturgia entre o factual e a fabricação estética, sugere-se que esse lugar do meio, como uma fronteira permeável, se dá através da mediação, seja narrativa ou tecnológica, e que, por consequência, dará lugar à remediação.

Por último, de modo a ter uma base de trabalho prático quanto às dramaturgias contemporâneas, esboçamos uma análise do espetáculo *Moving People* de Christiane Jatahy que convoca questões de intermedialidade, ficção e cena expandida, e contrastamos com o espetáculo *Sanctuary* de Brett Bailey. Ambos estão ancorados na condição de refugiado que obriga à negociação de novos regimes de visibilidade-invisibilidade, virtualidade-realidade não como polos mas enquanto diálogo, onde também os limiares se esbatem.

Dois exemplos de teatro do real

Analisaremos os espetáculos *Moving People* de Christiane Jatahay e *Sanctuary* de Brett Bailey. Na divulgação de *Moving People*¹, pede-se aos espetadores para levarem um objeto que seja importante ter em casa. No local do espetáculo, existe um contentor onde são projetadas imagens da conversa entre uma atriz portuguesa e duas refugiadas que vivem no país². O público está em duas frentes e o contentor, no meio, tem ecrãs de projeção em cada lateral oposta. Posteriormente, o contentor (a caixa) abre-se: os ecrãs são levantados e o público vê as três participantes: uma atriz portuguesa, uma refugiada palestiniana e uma refugiada síria; e ainda a equipa técnica dentro do contentor, ao mesmo tempo que vê também a imagem destes projetada no ecrã. Em seguida, um elemento do público (também uma atriz) sobe ao palco e participa na conversa e, em consequência, outros elementos do público (atrizes e refugiados) interagem com os espetadores e com o palco. Por fim, termina o evento, o público levanta-se dos seus lugares e a projeção antes captada ao vivo é então projetada em diferido.

O espetáculo é documentário registado e projetado ao vivo – é cinema e é teatro. Não tem guião definido, mas, cremos, uma estrutura semidelineada facilitada por uma participante. Não tem atores, mas terá participantes, à falta de melhor termo. Não tem uma diegese narrativa e assenta na oralidade.

*Sanctuary*³ é uma performance-instalação num híbrido entre artes performativas e visuais⁴. Neste espetáculo, cada espetador caminha sozinho por um circuito através de oito quadros-vivos onde em cada um está uma “personagem”: um performer encenando uma cena fictícia com base nos relatos recolhidos pelo encenador, num misto entre realidade e ficção. Os performers são indivíduos comprometidos com situações de exílio: são (ou foram) refugiados e ativistas dos direitos humanos. A dramaturgia visual (cenografia, arquitetura)

¹ Espetáculo assistido em 20 de setembro de 2018 no Museu da Cidade de Lisboa. Trata-se de um evento programado pelo projeto Lisboa na Rua (EGEAC, E. M.) da iniciativa Artista na Cidade. No website da EGEAC, E. M. (<http://www.egeac.pt/artista-na-cidade-2018/>) o evento está indicado como “performance-documentário”. Optou-se pelo termo “espetáculo” na tentativa de não impor formatos; a indefinição das hibridizações de géneros começa nas designações hesitantes.

² Em cada local de apresentação são selecionados novos participantes.

³ Espetáculo assistido em 22 de junho de 2018, às 20h, nos antigos estúdios da Tobis, Lisboa, programado pelo Teatro Maria Matos antes da cedência à gestão privada. Cf. <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/espetaculo/sanctuary-brett-bailey-third-world-bunfight-20180619/>

⁴ Note-se a coincidência do título desta obra com o termo que Balfour e Woodrow (2013, 22) explicitamente empregam “Refugee camps are intended as places of sanctuary”, notando que, na prática, as condições nesses campos podem ser tão perigosas quanto as do local de proveniência.

apropria-se dos imaginários de zonas tampão, como corredores, arames farpados, salas de espera e grades, que os vários meios de comunicação social veiculam.

Fronteiras de fronteira

Tantas vezes é por culpa do (graças ao) outro que refletimos o próprio – por fim, compreendendo que não são operações completamente distintas. Pensar questões de crise migratória, social, económica, cultural coloca em cima da mesa uma reflexão sobre o indivíduo e o global, e as trajetórias do humano nesse lato espectro (contingente, histórico, geográfico, ...) numa interação entre identidade e alteridade. É desse modo que Conquergood (1982, 11) reage através da performance dialógica como imperativo ético: a tensão dialógica entre eu e outro resiste ao fechamento por um único ponto de vista.

Na dimensão dialógica eu-outro, pode considerar-se uma série de níveis de pensamento – ou de fronteira – em função do que se divide/conecta, por exemplo: pensamento local, nacional, transnacional, pensamento global. Cada um destes pensamentos será um limiar, de modo que um pensamento terminará antes de começar uma fronteira. Porém, quaisquer divisões tendem a des/muralhar-se por conta dos movimentos.

Importa, em primeiro lugar, entender fronteira tanto como aquilo que veda e separa como, simultaneamente, o que permite ligar e estabelecer trocas entre dois lados, numa relação ambígua de im/permeabilidade. Partindo da perspetiva dos Border Studies⁵, mais do que uma linha de fronteira, interessa-nos olhar para as “práticas de fronteira” (*bordering practices*), no sentido de fluxos estabelecidos, identidades renegociadas, deslocamentos em curso numa dada disjunção espacial mas também afetiva (Kaiser 2012, 525-528). Será esta visão de práticas *entre* que nos interessa cruzar com a intermedialidade e com a narrativa.

Na geopolítica global, “many border scholars prefer to think about political boundaries more in terms of the porous and permeable, or in some cases, even the mobile – although with three important caveats” (Cunningham 2012, 373). Sendo estas três advertências, em resumo, respeitantes à *abertura* e ao *fechamento* (diversas estratégias para operacionalizar uma e/ou outro) ao *território* (os limites de um estado que não correspondem necessariamente às fronteiras territoriais) e para *quem* existe essa possibilidade de porosidade (dependente das políticas de economia globais, como tratados internacionais e emissões de vistos/passaportes).

⁵ Veja-se a declinação panorâmica em Wilson e Donnan (2012, 1-25) sobre as perspetivas de fronteira.

Estas delimitações fronteiriças são construções humanas feitas, desfeitas e refeitas por influência de diversos contextos económicos e políticos que são historicamente ancorados (Cunningham 2012, 373) e que, por seu lado, influenciam também o social. Desse modo, as fronteiras são um artefacto não estável, não contínuo, não linear e como tal não contêm uma essência definida. Contudo, as fronteiras são modeladas a partir de epistemologias específicas que enformam os imaginários e assim resultar em ontologias particulares (Green 2012, 580-581).

Os regimes de mobilidade implicam deslocação, recolocação e colocação (*displacement, replacement e emplacement*) como demonstra Ballinger (2012). Este fluxo pode ter motivações forçadas de subjugação (guerra, fome, processos de independência, cisão ou união de estados, etc.) em que, ao limite, cada indivíduo estará à mercê de sair ou permanecer, o que obriga a um leque mais vasto de sentimentos e percepções de pertença e alienação do que a narrativa de vítima respeitante ao indivíduo ou grupo (migrante/refugiado) que sofre um processo de deslocação⁶.

Estes três processos de (re)habitar um espaço têm ecos na conceptualização de des/re/territorialização de Deleuze e Guattari (2007). Neste quadro, território remete quer para uma dimensão espacial, quer filosófica, psicológica ou social (em seu agenciamento de interação entre), cuja desterritorialização coloca a tónica na movência entre conceitos (por inerência, rizomáticos). Um território sofrerá desterritorialização e reterritorialização, por via das linhas de fuga, desvios, ruturas que provocam deslocações e contaminações entre.

Não é, nem pretendemos que seja, uma sobreposição perfeita, mas observamos que a deslocação implica uma desterritorialização⁷ que conduz a uma instabilização de ordem e convenções, a uma renegociação cultural, social e política, portanto, um agir/agenciamento que irá influenciar e ser influenciado pelo *socius* e pelos processos de identidade. Deste modo, a dimensão des/re/territorial acarreta reformulação da fronteira – enquanto nível de pensamento; será neste sentido que Haesbaert e Bruce (2002, 15) sintetizam que “pensar é desterritorializar”.

O próprio limiar entre a fronteira geográfica e social e a fronteira artística também não saiu incólume nos processos de reterritorialização. Já Pavis (2017, 136) nos aponta que

⁶ Por exemplo, Ballinger (2012, 391-393) evidencia a *deslocação* dos que partem (que serão também *recolocados* no(s) local(is) de chegada ou a meio do caminho), dos que permanecem e se sentem *deslocados* no seu próprio espaço e dos que se estabelecem (*colocação*) no lugar dos que partem (que serão também *recolocados*). No fundo, trata-se de não conferir um estado de passividade ao indivíduo refugiado. Com efeito, um indivíduo poderá querer esse estatuto ou não, ou tirar benefícios deste ou não.

⁷ Ou, talvez, pelo contrário, a deslocação seja já a continuidade social iniciada pela desterritorialização.

a “fronteira entre a obra e o mundo não cessa de mudar”, relacionando arte com os campos da tecnologia, política e sociedade.

Com efeito, partindo de uma desmaterialização da noção de fronteira física e política, outros autores e artistas têm vindo a ressignificar as práticas de fronteira. Guillermo Gómez-Peña, performer ativista mexicano a viver nos Estados Unidos da América, sincretiza as relações, preconceitos e imaginários pop e sexuais de poder e dominação sobre aquela que será uma das fronteiras mais estudadas do mundo, a fronteira entre os E. U. A. e o México. Um dos eixos do seu trabalho é a “commodification and exoticization of ethnicity” (Gómez-Peña 2000, 83) prenhe de ironia e, ao mesmo tempo, frisando o papel de educação e intermediação que cabe aos artistas (Gómez-Peña 2001, 70-71).

“Fronteiras portáteis” é um conceito utilizado por Sheren (2015) para abordar uma variedade de fronteiras não físicas, nomeadamente as fronteiras entre sistemas culturais, como o colonial e o pós-colonial (Sheren 2015, 3). Ao mesmo tempo que a fronteira física já foi assimilada pelos hábitos sociais, perdendo o seu carácter estático, artistas como Gómez-Peña e Javier Téllez transportam as características daquela para dentro do seu trabalho, para outras geografias e para outros lugares artísticos.

Esta linha de reflexão permitirá ecoar narrativas distintas da visão tradicional da fronteira como parte da natureza (embora seja naturalizada também, cf. Kaiser 2012, 525-526), como dentro e fora (por exemplo, a controvérsia de território e administração entre Porto Rico e os E. U. A. (Sheren 2015: 122-124) e as zonas tampão da União Europeia delegadas às forças de segurança da Turquia, portanto fora do seu espaço físico, numa lógica semelhante de competição e cooperação estabelecida entre nações e impérios (Kramsch 2012, 232-233) quer ainda como “pureza” identitária de uma nação (Green 2012, 576-577). Paradoxalmente, esta instabilidade de divisões torna a fronteira múltipla e assim, omnipresente.

Este argumentário irrompe nas isotopias dos dois espetáculos e alavanca a discussão relativa a migrações e exílios. Se exílio entra em aparente contradição com globalização, a resistência opera-se como uma força contra o (adentro do) maioritário iminentemente opressor: um “devir-minoritário” (Deleuze e Guattari 2007, 369-370) que coloque em processo outros modos de consciência, outros singulares. Deste modo, a globalização reitera o exílio: em vez de o esvaziar de sentido, preenche-o de um renovado intercâmbio de políticas à escala planetária entre diferentes povos e comunidades. E esse opressor maioritário funde-se em Estados, corporações, instituições e alianças, se já não étnicas, nacionalistas ou de capitais, então de tipo e face inomináveis e em construção.

Nesta senda, exílio inscreve-se intensamente no campo da cultura em contradição com privilégio e autoridade. Também resistência e resiliência são, não raro, como palavras de ordem, que apelam ao agir e podem tomar formas sociais (exílio, protesto, imolação, crime, não violência), culturais estéticas (espetáculo, palestra, exposição) e, por isso, sempre políticas num *continuum* vida <> performance <> estética <> arte⁸.

Tessituras do real e da intermediação

No teatro, este *continuum* remete para a montagem dramatúrgica, agregando várias manifestações. Assim, a dramaturgia, enquanto “movimento que envolve a teia de sentidos fabricados” (Pais 2004, 70), relaciona-se com a “tessitura da intriga” (Ricoeur 1994, 189), tal uma rede. No entanto, nas estéticas da contemporaneidade, esta teia ou tessitura funcionará através da engrenagem das pequenas narrativas (Lyotard 1984), que propõe um recorte não totalizante, não baseado na razão completa de modo a configurar o estado atual do humano face às múltiplas mundivivências da experiência pós-moderna.

Aludir à ideia de dramaturgia enquanto discurso é revelador para o teatro do real porque este pode afiliar-se numa corrente de propaganda ideológica-ética, a favor ou contra, ou debater pontos de vista, inclusivamente o(s) veiculado(s) num dado espetáculo.

Pretendemos, assim, discurso como uma elaboração sobre os mundos e as vivências, discurso como uma dramaturgia, como um espetáculo articulável com aspetos do real.

Pretendemos narrar (e narrativa) como um ponto de vista sobre o acontecimento, sobre os singulares, como dirá Babo (2017, 92) “porque narrar será trazer um olhar organizado àquilo mesmo que surgiu como disruptão” numa dada ordem de eventos – cronológicos, sequenciais, temáticos.

A disruptão dá-se como acontecimento primeiro e singular que será reenquadradado, reformulado numa dada dramaturgia do real. Assim, o “nó-da-intriga tudo convoca e tudo emaranha; a narrativa, por seu lado, deslindará este emaranhado de acções que se oferecem como resistência ao sentido, enigma” (Babo 2017, 79).

Com efeito, na dramaturgia de espetáculos apresentados no festival Mindelact de Cabo Verde, McMahon (2015, 135) defende que a “representação dessas histórias narrativizou ainda as políticas de identidade às quais foi dada proeminência durante a ocupação co-

⁸ Sobre a dimensão estética, que prolonga arte na política, Cf.: Rancière (2004: 13) “Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of space and the possibilities of time.”

lonial e persistem hoje”, salientando o modo como as encenações recordam e recontam narrativas de nações e de comunidades transnacionais quer de forma especulativa, quer trazendo à tona “conhecimentos subjugados” (McMahon 2015, 103).

Narrativizando documentos, quotidianos, testemunhos, o teatro do real participará neste deslindar, social e histórico, não como uma maior epistemologia explicativa, como serão as grandes narrativas, mas intervindo ao nível fragmentário, de revisibilidade e matização das subjetividades das pequenas narrativas.

A participação na esfera pública é uma capacidade de o teatro do real se iniciar do real e se devolver novamente a ele. Explica-nos Martin (2013, 120):

Whether or not theatre of the real has a singular ability to change reality outside the theatre, it does contribute to formulating what we understand as reality. By contributing to debates and disputes in public life, theatre of the real participates in what we know and how we come to know it.

De acordo com a autora, o teatro do real pode contribuir para os modos de entendimento da realidade, tanto quanto é circunscrito pelos eventos públicos e pelos discursos em torno destes, na medida em que o teatro do real depende da opinião e, ao mesmo tempo, lhe dá forma.

A análise em McMahon (2015: 113-124) sobre a peça *Mãe Preta* é ilustrativo da parcialidade e formas de abordagem quanto às questões de colonização, descolonização e pós-colonialismo, tendo como base de trabalho documental as narrativas orais. Neste exemplo, levantam-se perguntas relativas a manipulação de factos, de cultura e deslocamentos temáticos, tal que um espetáculo pode “despoliticizar memórias de tempos coloniais” (McMahon 2015: 119). Deste modo, a(s) visão(ões) de mundo(s), a existir, são gatilho e carga das e para as ocorrências do factual, nomeadamente quanto aos sistemas políticos. Nesse aspeto, Forsyth e Mesgson (2011, 3) são contundentes:

documentary performance today is often as much concerned with emphasizing its own discursive limitations, with interrogating the reification of material evidence in performance, as it is with the real-life story or event it is exploring.

O teatro documental ou o teatro do real não apenas pretende o real como pretende compreender a sua função narrativa e discursiva ao (re)contá-lo, o que sublinha a sua dimensão ética por entre os planos que, na teoria clássica da narrativa, se entendem por história e discurso.

A coexistência entre história e discurso implica um aparente paradoxo. Se real se atem aos factos, à multiplicidade das situações concretas, físicas e efetivamente vividas (pese embora, a visão das teorias pós-modernas de real enquanto múltiplos reais e múltiplas interpretações desses reais), e se teatro nos remete para um resultado estético, uma composição de linguagens codificadas, fabricação motivada, a combinação dos dois será um híbrido fronteira. O que se obtém é uma situação limite de *entre*.

Martin (2013, 14) refere-se a outro limbo, “today’s theatre of the real both acknowledges a positivist faith in empirical reality and underscores an epistemological crisis in knowing truth”.

Deste modo, vemos emergir outro particular do teatro do real: ao mesmo tempo que este pretende o real, desconfia dele, desacredita da verdade como coisa única, estável e duradoura. Daí advém a vontade de o teatro do real debater o real, analisá-lo, escrutiná-lo e, ao mesmo tempo, reenquadrá-lo, como forma de operar uma desterritorialização dirigida a uma reterritorialização.

Entre real e teatro, desabonada a verdade cristalina, toca-se na ficção. Perante a complexidade intrincada do conceito, entendemos que ficção e realidade se sobrepõem enquanto tessitura discursiva dos processos de narrar. Esta “representação discursiva” (Rodrigues 2003, 17) abre um paradoxo dos jogos de ficção (Monteiro 2003, 39-40), onde pode até ter os referentes⁹ existentes na esfera física, numa lógica dos mundos possíveis (Ryan 1991). Partilhando traços comuns, ficção e realidade servem de horizonte uma à outra, cuja fronteira depende dos imaginários e das virtualidades.

Pensando sobre os usos mediatizados nas práticas documentais, Martin (2013, 15) afirma:

Sophisticated and affordable technology supports the tendency to blur the distinctions between what is ‘really happening,’ ‘made for the camera (or other media),’ ‘simulated,’ ‘reenacted,’ ‘treated,’ and ‘made consciously as art.’ What we understand as the ‘really real’ has its own continuum that includes the unmediated, the replicated, the staged, the reconstructed, and also, sometimes, the simulated.

⁹ Veja-se com Marques (2003, 15): onde “entra o conceito ficção entra também o da existência/inexistência, assim como o da possibilidade/impossibilidade”.

O que aqui está em causa é o contínuo entre “real verdadeiro” e simulacro, que não pode ser senão um contrato de mediação em que um e outro estão simultaneamente implicados.

A mediação, entendida como a relação entre realidade e sua representação, será elaborada por via da dramaturgia, da narrativa ou da tecnologia. São estas três formas de mediação, entendida num sentido lado, que permitem pôr em relação a representação/apresentação de histórias e os dispositivos mediáticos

Secundarizada a intenção de mediação como impureza e inautenticidade, interessanos focar o aparente paradoxo da sobreposição de *histórias do real* e de *recursos mediáticos*, por forma a perceber de que modo as narrativas, individuais ou coletivas, provenientes do real, podem encontrar um modo de apresentação potenciado e reflexivo através de estratégias de medialidade.

Na medida em que a dramaturgia do real confronta o limiar entre mediação e imediaticidade, merecerá uma inversão da ideia de *willing suspension of disbelief* como *willing suspicion of disbelief*¹⁰ – que se traduz tanto numa vontade de acreditar no real da ficção de uma montagem, como numa atitude de suspeição (e sedução) do vai-vem entre presença e ausência.

Por certo, o fascínio tecnológico contemporâneo será uma das motivações da utilização de tais recursos. Contudo, além de ser uma estratégia oblíqua de acesso ao real, o que pretendemos salientar é a capacidade multissémica e multidimensional oferecida pela intermedialidade ao contar histórias.

Na qualidade de influência mútua entre meios, a intermedialidade no teatro, já ele uma elaboração hipermedial, associa-se às discrepâncias, simultaneidades, justaposições, assumindo-se como lugar *entre* (Kattenbelt 2008, 25-26). Ademais, esta osmose de (e entre) meios obriga a uma expansão. Neste âmbito, a dramaturgia intermedial, enquanto derivação da cena expandida, inaugura um “espaço poético-reflexivo” (Monteiro 2014, 151) que promove “um processo de hibridização latente entre sujeito, objeto e imagem, o que leva a uma nova característica de subjetividade” Monteiro (2016, 38).

O teatro intermedial, reconstruindo as coordenadas espaço-temporais *hinc et nunc*, congrega o mundo material e o mundo virtual. Onde virtual remete não apenas para o digital, com as várias possibilidades tecnológicas (como realidade virtual), mas também para uma ausência, um facto, objeto não acontecido, não material, significando as virtualidades, por

¹⁰ De “suspensão voluntária da descrença” para “suspeição voluntária da descrença”.

oposição a materialidades; virtual por contrário a existencial, e que terá, portanto, lugar no campo do imaginário.

Expansão da cena contemporânea também significa hibridismo das formas artísticas. Saindo do domínio estritamente cénico, o evento dramático alarga-se a outros campos artísticos, nomeadamente as artes visuais e o cinema.

Essa hibridização tem como condição a recusa dos binarismos (presença-ausência, visível-invisível, realidade-ficção, sujeito-objeto) que são aqui utilizados mas em proveito dialético, como um eixo de leitura e não como pólos opostos de essências (Nibbelink e Merx 2010, 221).

Remediações

A lógica das remedições, como teorizam Bolter e Grusin (1999), permite compreender a apropriação de um meio por outro. Dessa forma, tal como a fotografia remedeia a pintura, o teatro com base no real remedeia o real (via fontes documentais) na busca de o reenquadrar, ou seja, ressignifica-o, por isso, o teatro do real, em vez de o mimetizar, remedeia-o.

Porém, o teatro também remedeia meios subsequentes, o cinema e a televisão, incorporando estratégias típicas destes. É nesta linha que *Moving People* se apresenta como cinema *ao vivo*¹¹, tal como Auslander (2008, 25) propõe: “The multiple ways in which live performance now endeavors to replicate television, video, and film, and to incorporate digital media, provide vivid examples.”

Em particular em *Moving People*, o teatro remedeia o audiovisual chamando a si o simulacro, a duplicação e um aparente efeito de distanciamento, em contraponto com a sua proximidade, tipicamente apontada por certas teorias como base ontológica do teatro¹². É por isso que o fundamento do teatro precisa de ser revisto de modo a comportar a potencialidade da mediatisação.

No caso de *Sanctuary*, o teatro remedeia as artes plásticas e visuais numa atitude antropológica de observador em contexto. Não apenas o espetador observa cada quadro-cena no circuito, como numa exposição o visitante observa uma tela, também o observado olha

¹¹ Aporia que sublinha a ecologia dos vários estatutos de “ao vivo” onde diferentes meios partilham fronteiras sem uma distinção inequívoca entre ontologias

¹² Cf. Phelan (1998) a propósito da performance arte.

de volta. De certa forma, também a antropologia é utilizada de forma remediada. Partindo da narrativa antropológica de observador-observado, os papéis invertem-se conferindo uma subjetividade própria a cada performer-refugiado. Enfatizando a ideia de migração, o corpo (e cena) de cada refugiado contém em si todas as histórias que culminaram naquele ponto, onde a fronteira intransponível entre observador e observado questiona a relação identidade-alteridade e desconstrói a subalternização do outro.

Os jogos de intermitência e de duplicação de real e virtual implicam que o próprio meio precisa ser reequacionado. Os meios, de acordo com Bolter e Grusin (1999:58) “are therefore real for the cultures that create and use them”.

A materialidade do meio torna-o um objeto do mundo e, como tal, o meio recria a percepção da construção dessa realidade. Dada a massificada mediatização das sociedades atuais, não só o indivíduo se confronta com o meio ele mesmo, como pretende essa relação de proximidade. Nesse sentido, o desejo de imediaticidade (Bolter e Grusin 1999, 24) relaciona-se com o desejo do real (Martin 2013, 5) que, se não o mesmo, correspondem a uma necessidade ontológica semelhante de projetar as experiências nas técnicas e nas artes e, portanto, nas expressões do humano. Necessidade que se manifesta em “desire to get past the limits of representation and to achieve the real” (Bolter e Grusin 1999, 24) e que se concretiza na integração do meio no próprio evento, pelo que aquele não só participa no modo de contar, como na própria narrativa.

Advogando uma perspetiva mais radical, Causey (2006: 6) propõe uma renovação do paradigma medial:

I suggest that the works of mediatized performance established a separate aesthetic object to theatre, a para-performative, tele-theatrical artifact wherein the immediacy of performance and the digital alterability of time and space through technology converge.

Segundo o autor, o evento mediatizado incorre numa estética distinta do teatro, exactamente porque a incorporação tecnológica (*embeddedness*) será constituinte da presença no espetáculo, dado que esta surge já no interior do sujeito. Com efeito, os recursos mediáticos em *Moving People* e os dispositivos de instalação em *Sanctuary* amplificam a presença.

Não obstante as renovadas formas de entender os diferentes tipos de presença e as manifestações do eu-outro, tenhamos em conta um alerta: os possíveis perigos de colonização dos corpos pela hegemonia tecnologia.

Moving People: cruzar fronteiras

Moving People de Christiane Jatahy é um espetáculo de género híbrido, ao vivo e com recurso à captação e projeção de imagens, diríamos, entre teatro e cinema, lugar artístico frequente da criadora.

Este trabalho começa por ser cinema, revelando com o levantamento dos ecrãs, deixando ver a área de palco, que é cinema ao vivo, particularidade que lhe confere outro estatuto – é quando começa o teatro, sob a dramaturgia do real, na medida em que as histórias relatadas partem do real. Contudo, esse teatro, já lá estava desde o início mas encoberto. Terminado o evento ao vivo e iniciada a projeção antes captada, (re)começa o cinema, como mediação deslocada no tempo. É a esta passagem entre fronteiras que Triaú (2017: 267) se refere a “porosidades” e “linhas tênues”, à medida que os territórios se interpenetram.

Começando o espetáculo como cinema, a projeção abre com pormenores de um local ainda incerto: uma planta num vaso em destaque, os objetos e as paredes do que poderia ser uma sala de estar. O olhar da câmara é controlado, parcial, em plano fechado, enfatizando o pormenor e ocultando o todo. Simultaneamente, ouvimos as vozes participantes, porém não se sabe quem são, o que intensifica um clima de incerteza, apenas se percebendo que são vozes de mulheres¹³. Sobre a perturbação dos sentidos, dizem-nos Nibbelink e Merx, (2010, 219-20) que da sensação de desorientação ressalta a ignição da própria percepção.

Tem-se uma lógica de parte e todo, visível e invisível. Mostram-se os pormenores físicos do local e as vozes das participantes, ainda sem rosto, sem essa humanidade. São apenas voz e fala, como uma negação da identidade do rosto. Invisíveis são os rostos, os corpos, as identidades e o todo onde a conversa toma lugar. Serão as histórias enunciadas que, na imaginação, juntam as partes.

Esta omissão do rosto e da totalidade do espaço são um prolongamento da ausência das histórias de vida, inexistentes na comunicação social. São, portanto, fragmentos desumanizados, fora de contexto, corpos apátridas, expatriados de uma origem, sem unidade visível no aqui e agora. Por fim, entrecortadas, vemos as caras em *close-up*, o que permite integrar voz e rosto numa unidade do indivíduo (corpo-imagem e fala-expressão).

Os corpos não revelados sugerem uma forma de não pertença. A atriz portuguesa será a mais enraizada; no polo oposto, menos autónoma na expressão, estará a exilada síria, recém-chegada; no meio, a tradutora palestiniana, estrangeira e residente. São três graus de

¹³ Note-se que xs performers são apenas mulheres (ou assim pensámos, porque estavam dois homens no controlo técnico, não visíveis antes de o contentor se abrir). Facto que não será de somenos: apresentam-se histórias de mulheres e que trazem histórias de outras mulheres – encetadas/encenadas por uma mulher, Christiane Jatahy. Os femininos são um lugar frequente na dramaturgia da criadora: por exemplo, os espetáculos *Júlia* e *E se Elas forem para Moscou*, e até mesmo *Ítaca – Nossa Odisséia I* que aborda o confronto entre mulheres e homens.

enraizamento que comunicam três graus de pertença. A condição de participante-cidadã estabelece um paralelismo entre cena e sociedade, entre trama dramatúrgica impulsionada pela trama social, em função da nacionalidade e cultura.

Não é claro quem pode ser designado de performer. Cada participante é uma espécie de duplo de si mesmo, interpreta-se a si mesmo, uma fabricação estética numa dada montagem. Atrizes e refugiadas¹⁴ terão duas posições diferentes de autenticidade e performatividade¹⁵, onde a discussão sobre identidade e alteridade deve tomar lugar.

Além disso, o estatuto de participante complexifica-se porque, primeiro ocultas e depois visíveis, estão (1) as três mulheres e a equipa de técnicos (que cria a montagem e o jogo de ilusões do teatro-cinema); porque (2) elementos da plateia, que surgem inicialmente como espetadores, virão a tornar-se performers; e porque (3) os espetadores (cujo comportamento não está prescrito na “encenação”) são abordados por aqueles performers trazendo-os involuntariamente à cena. São três estatutos distintos de participação na cena, estabelecendo uma deslocação e recolocação do indivíduo na malha dramatúrgica.

A própria fronteira de cena é distendida em sentido crescente, dilatando-se em espaço físico, para dramatúrgico e, por fim, social. Em primeiro lugar, a performance está no ecrã, depois simultaneamente no ecrã e no palco à vista e, por último, transcende ainda para a plateia, abarcando o mundo: todos estão implicados no projeto dramatúrgico de Jatahy.

O estatuto de participante relaciona-se com as dinâmicas intracena e extracena¹⁶, o que será uma forma de teatro expandido: do teatral para o real. Nas palavras de Martin (2013, 154), o eu, não só implicado, participa na construção dos sentidos dramatúrgicos: “The self at play as a spectator/performer becomes a part of the construction of interpretation.”

Quando dentro da cena expandida já estão visíveis tanto os ecrãs de projeção como o contentor aberto de onde as imagens são captadas, roubando a ilusão antes provisoriamente criada, obtém-se a simultaneidade da presença dos corpos e da sua imagem mediada nas telas, numa convergência entre proximidade performativa e alterabilidade digital, como refere Causey (2006).

¹⁴ A primeira atriz, em palco desde o início, e a segunda atriz que sobe ao palco no decurso do espetáculo têm o treino e a experiência da representação e da exibição, ao passo que as duas mulheres refugiadas aparentemente não.

¹⁵ Martin (2013, 94-95) aponta: os atores são encorajados “to be themselves onstage and to use their own stories to make theatre, while acknowledging that these stage personas were performed selves constructed and displayed for the theatre”. Trata-se, portanto, de mais uma indefinição de fronteira entre ficção e realidade.

¹⁶ Por exemplo, o espaço das mesas de edição, dentro do contentor, inicialmente está extracena e depois passa a intracena.

Porque o meio não é alheio à cena, mas seu constituinte, não se escondem as estratégias de cinema na presença efetiva, não se eliminam as câmaras, pelo contrário, o efeito é de multiplicação. A duplicação, em primeiro lugar, concede o direito a escolher: o espetador pode olhar para o palco ou para o ecrã, mas, efetivamente, vê os dois meios e o que eles contêm. Quando os painéis de projeção se levantam, ou seja, quando a fronteira é tornada visível porque desmaterializada, mostra-se o interior da história com os dois lugares e o espaço que existe entre eles.

A apresentação simultânea “disrupts flattened versions of mediatized experience through an inquiry of spectatorship by staging the live and the mediatized at the same time” (Martin 2013:74). O duplo de cada participante materializa um outro de si, em que cada participante se expressa por duas representações, uma corpórea, outra virtual. Efetivamente, a investida da intermedialidade não se caracteriza pelo abandono do corpo, mas pelo potencial de criatividade gerador que advém da interação com o corpo físico, como sugere Remshardt (2008, 61). Desta forma, a presença torna-se na mesma instância virtual e efetiva (Nibbelink e Merx 2010, 219).

As fronteiras dramatúrgicas podem ser analisadas a partir de três dimensões: espacial, temporal e medial. Pensando o indivíduo no espaço, numa dada geografia, o *eu* localiza-se num *aqui* e *eles* num *lá*. Ao mesmo tempo, o *aqui* corresponde ao *presente* e o *lá* ao *passado* das histórias visitadas pelas três participantes.

Problematizando: o eu, no *aqui* e o eles no *lá* equivale a uma divisão espacial que tem correspondência com o corpo (*aqui*) e a sua imagem duplicada (*lá*), como se se tratasse da fronteira (cultural e geográfica), o que separa um nativo de um refugiado. As narrativas contadas que correspondem a um passado (e a outra geografia) estão do lado do virtual, e a presença neste presente está incorporada no real. Uma tentativa de linearização poderá ser:

Eu – aqui – presente – atual – corpo – PERTENÇA, INCLUSÃO

Eles – lá – passado – virtual – imagem – NÃO PERTENÇA, EXCLUSÃO

O que cabe ao diferido (eles, geografia, passado) prefigura uma ideia de exclusão social: uma justificação ocidental que traça a fronteira legal e moral para a segregação e a discriminação do outro. Com efeito, o jogo intermedial permite uma leitura sobre o comportamento e as crenças sociais com referência às ideologias de exílio, de poder e de pertença. É a mesma dinâmica intermedial que autoriza a sobreposição das duas narrativas linearizadas (parciais, sectárias), contaminando a paleta de valores.

Este desfasamento (*eu-aqui – eles-lá*) institui uma distância insuportável entre um presente visível e uma narrativa ausente, entre inclusão e exclusão e, ao limite, entre identidade

e alteridade. Mas o espaço de um ao outro é o cruzar de uma fronteira, um trajeto não linear mas multidimensional, multimedial, destabilizando definições entre territórios, seja cinema, teatro ou realidade.

Tomemos um ponto nesta espiral de mediações: o objeto trazido pelos espetadores em *Moving People*. O pão que eu levei, além de ser o objeto presente pela minha ação, é também o pão existente naquele espaço de partilha de histórias. Esse objeto agrupa as minhas histórias e as minhas identidades (factualidades), ao mesmo tempo que passa a fazer parte da montagem e da casa que ali representa uma casa inexistente (virtualidades). Contudo, para os outros indivíduos (espetadores e performers) esta lógica inverte-se: o pão presente no palco faz parte das materialidades da dramaturgia e são as minhas memórias investidas no pão que inscrevem as virtualidades da alteridade. Objeto que, como tal, mostra a autorreflexividade em que virtual inflete o real e vice-versa (Remshardt 2008, 60).

O pão é, então, um território misto, deslocado e recolocado, desterritorializado e reterritorializado. O mesmo processo de des/re/territorialização, em combinação com este, está compreendido em cada objeto levado por cada espetador. Os objetos, e também os indivíduos e os meios – que são visíveis e presentes – serão, assim, a inscrição das histórias, dos anseios da ausência e da invisibilidade.

O espetáculo no seu agir político, na intensidade pública, além de iluminar um passado e/ou presente, tem a ver com abrir um futuro: ambas as refugiadas expressam o desejo de regressar à sua terra. O termo “regressar” evidencia não só a retoma de algo ocorrido, pertencente a alhures, portanto, uma ausência porque uma memória, mas cria também um futuro, uma ação por vir em potência, materializa antes do espaço, uma intensidade. Esta ideia de futuro, esta passagem a outro estado, um devir, é o que poderá dar forma às mudanças sociais.

Porque se trata do *possível* no interior do real, o espetáculo pretende intervir no estado trágico de inevitabilidade (Martin 2013, 70), criando um projeto social entre História e indivíduo por meio da consciencialização.

Por isso, a tomada de consciência está ligada aos limites éticos dado que importa não apenas a verdade factual, mas também a verdade ética (Martin 2013: 92), donde se colocam várias questões: como é que se conta uma história de outrem? Como se equiparam e distinguem experiências de indivíduos diferentes de culturas diferentes? Como se aproximam ou distam narrativas de exílio ou imigração ou mobilidade? Como se aproxima o estatuto de performer do estatuto de refugiado? Perguntas que terão sempre uma resposta de construção deontológica.

Pensando em termos absolutos, *Moving People* começa por ser cinema à superfície; depois transmuda para cinema ao vivo: é cinema (tem edição) e é teatro (tem presença direta) e é simultaneamente não cinema (não é somente diferido) e não teatro (não depende apenas da proximidade); e, por fim, terminada a presença ao vivo, começa o cinema porque em tempo distinto da captação. E esta passagem ao cinema interrompe a efemeridade da performance e, porém, dilata-a como prolongamento no tempo.

De novo articulando com Causey (2006, 6) sobre convergência, além da cópula na afirmativa (*ser teatro e ser cinema*), o espetáculo define-se também pela disjunção na negativa (*não ser teatro nem ser cinema*), o que faz dele um exercício contínuo (passando pelos vários vértices de (in)definições) como um círculo mas aberto, o que se coaduna com o carácter de espiral do desfiar das narrativas e do entrosamento dos meios.

Se pensamos em termos relativos, e não através de lentes ontológicas ou ideológicas de pureza, o próprio espetáculo está em movimento, quer em termos mediáticos, quer cognitivos, porquanto o seu formato está vivo, como um organismo, transmuta-se, des/re/territorializa-se. Sobre o teatro virtual, Giannachi (2004, 124) diz que “the viewer may not only experience their own performance of the medium, but may witness the medium’s capacity to perform itself”. Sobre *Moving People* diríamos que é uma performance que se performa (atualiza) a si mesma.

Com formato de organismo híbrido intermedial, as linhas de fronteira ontológica, além de esbatidas, perdem a sua validade o que nos obrigará a reequacionar géneros artísticos e discursos.

Contar histórias em *Moving People* e *Sanctuary*

Se em *Moving People* as narrativas são organizadas numa espécie de espiral dado que os relatos fluem, tocando intermitentemente em temas semelhantes ao longo da conversa, em *Sanctuary*, o caminho é sempre unidirecional; o espetador não pode voltar atrás.

Tem-se, portanto, um contraste entre a circularidade discursiva de Jatahy, onde o movimento cabe apenas à câmara, e a linearidade espacial de Brett Bailey, oferecida ao espetador; os performers além de não falarem estão também imóveis no seu habitat, território.

O trabalho de Jatahy está assente na dimensão virtual, o jogo é entre corpo e imagem, ao passo que em Bailey, a dimensão é de imersão, e a dualidade é entre performer e espetador, por meio do olhar.

A construção das narrativas também difere nos dois espetáculos: em *Moving People* as histórias são edificadas sob o fio da memória e vivem da enunciação; por outro lado, em

Sanctuary, a narrativa é orientada pela imagem, é sob o signo visual que um instantâneo de um presente permite desenrolar um passado e um futuro.

O dispositivo televisual, como o apelida Causey (2006, 30), em Jatahy, interrompe a fronteira entre real e virtual, presença e mediatização, como forma de acesso às histórias, subjetivando os indivíduos presentes em cena, numa atitude de diluição entre eu e outro. A estratégia de Bailey assenta no confronto de presença corpo a corpo, olhos nos olhos, em que o dispositivo exposicional (como se fosse uma galeria de arte) dá a ver (ou vislumbrar) o que está invisível: as expetativas goradas de exílio, as formas de encarceramento de estrangeiros (do lado dos migrantes) e os comportamentos de segregação (do lado dos ocidentais). Entre o performer e o espetador ergue-se uma fronteira física do cenário que vai distinguir dois territórios: um território em que o espetador está em segurança, outro que ameaça o refugiado-performer.

O dispositivo tecnológico utilizado em *Sanctuary*, ou seja, a fronteira tecnológica (televisor, computador, telemóvel, portanto, os ecrãs utilizados no quadros-vivos), traz-nos ecos do *cá* e do *lá*, dos universos globais e dos universos de origem; o mundo ocidental que se vê a si e aos outros lugares, longínquos e invisíveis. Os ecrãs aceleram e adensam as relações de observador-espetador com os exteriores.

Geografias e alteridade

Retomemos McMahon, para pensar a visibilidade de outras geografias (“outras” num sentido, obviamente, ocidental) no âmbito do mundial. Segundo McMahon (2015, 27), “remodelar o transnacionalismo’ significa reavaliar questões globais do ponto de vista de países aparentemente marginalizados”. Interessa-nos, por isso, mencionar o trânsito de criadores e de espetáculos, cuja proveniência geográfica e cultural não é semelhante à geografia-cultura do local de apresentação, ou seja, perceber as fronteiras de pensamento atravessadas tendo em conta certos aspectos de circulação e receção dos espetáculos:

- Os criadores são dois indivíduos brancos provenientes de países (1) periféricos, se entendidos à escala eurocentrista, e, ao mesmo tempo, (2) países charneira no seu continente e na geopolítica económica e (3) fortemente multiétnicos (Jatahy do Brasil, Brett Bailey da África do Sul)¹⁷;

¹⁷ E quem aqui escreve é um indivíduo do sexo masculino, branco e português.

- Ambos os espetáculos foram exibidos numa cidade fora dos epicentros das migrações de refugiados e exilados, Lisboa, e, maioritariamente, cremos, a públicos residentes (nacionais ou estrangeiros);

- Os espetáculos foram exibidos fora do seu país de produção, o que oferece um olhar sobre (1) as políticas curatoriais subjacentes que os trouxeram a Portugal, e cuja análise, merece ser (2) enquadrada nos fatores económicos a montante e a jusante da criação e circulação artísticas¹⁸.

Não sendo o nosso objetivo principal tratar os fluxos económicos, tiremos daqui algumas ilações prévias. Os dois espetáculos atravessam fronteiras e aproximam geografias, notando que são construções porosas do outro *do outro* para o outro: representações de marginalidade elaboradas por criadores exteriores a essa cultura para públicos distintos dos dois anteriores, numa mundivivência transnacional. As narrativas veiculadas estão, embora imbuídas de um espírito multicultural, dependentes quer de uma subjetivação, quer de trânsitos de mercado.

Indefinir fronteiras

Tentemos sistematizar para poder indagar definições. Em *Moving People* e em *Sanctuary*, as narrativas de exílio são apresentadas discursivamente ou espacialmente, nas quais as movências de fronteiras do real e da ficção acarretam movências de fronteiras geográficas e culturais – como um exercício de pensamento intermedial e desterritorializado.

A teia de sentidos da dramaturgia expandida incorpora a hibridização medial e mediatisada, jogos de duplicação e replicação, de atual e virtual que atualizam tempos passados e futuros e lugares do aqui e do lá.

Mais do que encerrar, importa questionar os limites para uma “saída”, como articula Triau (2017, 269) – ou fuga, ou partir para a realidade:

Que efeitos poderá ter a interseção da medialidade e das narrativas periféricas nos níveis de fronteira ou de pensamento? Que efeitos de expansão poderão as tramas dramaturgicas oriundas do real operar nas tramas sociais? Como afetarão as geografias da alteridade as atitudes de globalização e exílio?

Pretendemos, em tom menor, sugerir que em espetáculos com implicação cognitiva para o espetador, o real estético-político será devolvido à esfera pública implicando o debate

¹⁸ McMahon (2015) relaciona os circuitos artísticos com os fluxos económicos; embora o estudo trate de festivais de teatro e da lusofonia, as suas formulações são pertinentes na globalidade.

sobre fronteiras éticas de quem perspetiva quem (criadores, performers, refugiados, espectadores) a respeito de que territórios (narrativas, recolocações, meios, geografias, tempos, ideologias).

Nota:

Este trabalho foi realizado no âmbito da bolsa de doutoramento SFRH/BD/129111/2017.

Bibliografia

- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: performance in a mediatized culture*. London: Routledge.
- Babo, Maria Augusta. 2017. “Considerações sobre a máquina narrativa.” In *Narrativa e media: géneros, figuras e contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316.2/41344>
- Balfour, Michael and Nina Woodrow. 2013. *On Stitches*. Bristol: Intellect Books.
- Ballinger, Pamela 2012. “Borders and the Rhythms of Displacement, Emplacement and Mobility.” In *A companion to border studies*, edited by Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan, 387-404. Hoboken: Wiley Blackwell.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. 2003. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Causey, Matthew. 2006. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Conquergood, Dwight. 1982. “Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance”. *Literature in Performance* 5(2): 1–13.
- Cunningham, Hilary. 2012 “Permeabilities, Ecology and Geopolitical Boundaries.” In *A companion to border studies*, edited by Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan, 371-386. Hoboken: Wiley Blackwell.
- Deleuze, Gilles, e Felix Guattari. 2007. *Mil planaltos – capitalismo e esquizofrenia* 2. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Forsyth, Alison, and Christopher Megson. 2011. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Giannachi, Gabriella. 2004. *Virtual Theatres: An Introduction*. London: Routledge.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2000. *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. London: Routledge.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2001. *The New World Border: Prophecies, Poems, & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights.

Green, Sarah. 2012. "A Sense of Border." In *A companion to border studies*, edited by Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan, 573-592. Hoboken: Wiley Blackwell.

Nibbelink, Liesbeth Groot, and Sigrid Merx. (2010). 'Presence and Perception: Analysing Intermediality in Performance' in *Mapping Intermediality in Performance*, edited by C. Kattenbelt, S. Bay-Cheng, R. Nelson, and A. Lavender, 219-229. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Haesbaert, Rogério e Glauco Bruce. 2002. "A desterritorializacao na obra de Deleuze e Guattari". *GEOgraphia*. 4 (7): 7-22.

Kaiser, Robert J. 2012. "Performativity and the Eventfulness of Bordering Practices." In *A Companion to Border Studies*, edited by Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan, 522-537. Hoboken: Wiley Blackwell.

Kattenbelt, Chiel. 2008. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships." *Culture, Language and Representation. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, n. 6 :19-29.

Kramsch, Olivier Thomas. 2012. "'Swarming' at the Frontiers of France, 1870–1885." In *A Companion to Border Studies*, edited by Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan, 230-248. Hoboken: Wiley Blackwell.

Lyotard, Jean François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Marques, António. 2003. "Ficção e representação: Nótula sobre o conceito de representação e as suas conexões estéticas". *Revista de Comunicação e Linguagens* 32 – Ficções (13-16). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Martin, Carol. 2015. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

McMahon, Christina. 2015. *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*. Lisboa: Almedina.

Monteiro, Gabriela Lírio Gurgel. 2016. "A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI." ARJ – *Art Research Journal* 3, n. 1 (jan – jun): 37-49. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>

Monteiro, Gabriela Lírio Gurgel. 2014. "Intermedialidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em "Justo uma imagem" e "Otro".". *Urdimento* 1, n. 22 (julho): 145 - 156. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101222014145>

Monteiro, Paulo Filipe. 2003. "Parentescos entre ficção e real: O caso do cinema". *Revista de Comunicação e Linguagens* 32 – Ficções (37-51). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Pais, Ana. 2004. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri.

Pavis, Patrice. 2017. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Phelan, Peggy. 1998. “A ontologia da performance”. *Revista de Comunicação e Linguagens 24 – Dramas* (171-173). Lisboa: Edicoes Cosmos.

Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London, UK: Continuum.

Remshardt, Ralf. 2008. “Beyond Performance Studies: Mediated Performance and the Posthuman.” *Culture, Language and Representation. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, n. 6 :47-64.

Ricoeur, Paul. 1994. *Tempo e narrativa*, Tomo I. Campinas, SP: Papirus

Rodrigues, 2003. “Ficção e realidade” *Revista de Comunicação e Linguagens 32 – Ficções* (17-35). Lisboa: Relógio D’Água Editores.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington: University of Indiana Press.

Sheren, Ilia Nicole. 2015. *Portable borders: Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press.

Triaud, Christophe. 2017. *Espelhos e anamorfoses: A Floresta que anda de Christiane Jatahy*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan. 2012. “Borders and Border Studies.” In *A Companion to Border Studies*, edited by Wilson, Thomas M., and Hastings Donnan, 1-25 Hoboken: Wiley Blackwell.

Nota biográfica

Investigador-performer do Instituto de Comunicação da NOVA – ICNOVA (Performance e Cognição, Laboratório de Experimentação Cénica), CIC.DIGITAL polo NOVA FCSH.

Doutorando em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes com orientação do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro na NOVA FCSH. Bolseiro FCT com o projeto intitulado Dramaturgias não narrativas: e quando um espetáculo não conta uma história. Desenvolve uma tipologia de dramaturgias não narrativas e o conceito vitória do menor. Alguns tópicos de trabalho: performance do quotidiano e estética; narrativa e performance; dramaturgia da linguagem; dramaturgia intermedial; inter-relações entre teoria e práticas performativas.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4334-2126>

Morada institucional: ICNOVA Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa Portugal

Recebido | Received 31 10 2018

Aceite | Accepted 10 04 2019