



## Afonso Becerra: "A vida e os impulsos criativos e artísticos necessitam um campo sem cancelas"

[Montse Dopico](#) 14 de xullo de 2018

<https://praza.gal/cultura/afonso-becerra-a-vida-e-os-impulsos-criativos-e-artisticos-necessitam-um-campo-sem-cancelas>

Um livro no qual explicar, de jeito divulgativo, as claves fundamentais do teatro contemporâneo. Este é o projeto do que nasceu *Confio-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática*, (Através), de Afonso Becerra. *Confio-te o meu corpo* é o segundo volume da [nova coleção da Através Editora, Alicerces](#), dirigida por Teresa Moure, em que também se publicou *Sobre a autanásia* de Brais Arribas e na qual está previsto que saiam *Tudo é arte?. Mod@s de olhar* de Natália Poncela e *Novas masculinidades. O feminismo a (de)construir o homem*, de Jorge García Marín.

**A hegemonia na arte da palavra é da literatura. Nesta órbita, o teatro fica reduzido a adereço decorativo para ilustrar ou traduzir ao pé da letra, porque é a letra a que manda. Dessa perversa conceção logocêntrica, consciente ou inconscientemente, deriva a dificuldade para se abrirem caminho as teatralidades pós-dramáticas, afastadas da hierarquia triangular que situa a palavra no cume divino. Começa o livro com reflexões coma esta. Como começa, em geral, o projeto de escrevê-lo?**

Este livro foi uma encarga da Teresa Moure na que, mais ou menos, me pedia que intentasse explicar as claves fundamentais do teatro contemporâneo. Isso que, desde a perspectiva da dramaturgia, chamamos teatro pós-dramático, para diferenciar-lo do modelo compositivo do drama realista de base aristotélica. Não há muitos livros, que não sejam estritamente académicos, dedicados às artes cénicas contemporâneas em geral e na Galiza ainda menos. A ideia, ademais, era fazer um livro de ensaio divulgativo, acessível, que se afastasse dos tecnicismos e formalismos académicos.

Sobre este tema eu tenho refletido muito, tanto na praxe, com algumas das minhas peças, nas que o texto só é um material de composição mais e não ostenta uma hegemonia nem se articula arredor da representação de uma história, por exemplo na peça *Crio-Xénese* (Laioveneto, 2007), ou em peças breves dentro de *Textículos dramáticos e posdramáticos* (Laioveneto, 2013), mas também tenho refletido muito em artigos de análise de espetáculos e, por suposto, nas minhas

aulas de Dramaturgia na ESAD de Galiza, onde, ademais de exercícios práticos de análise e composição, acompanho processos de criação.

**A dramaturgia pós-dramática não tem necessidade de submeter-se ao império do significado, do tema, do assunto e da história, dizes. Em que se assemelha, então, à poesia?**

Assemelha-se na importância radical da forma, por riba dos conteúdos ou da mensagem, na busca da plasticidade na produção de imagens, na musicalidade com a que se fiam os elementos compositivos, na sua capacidade evocadora, no reforço do nível sensorial, na sinestesia, no seu ímpeto por romper as linguagens comuns e transcender os limites... Também na capacidade de tocar às pessoas emocionalmente sem necessidade de desenvolver um relato nem sujeitar-se à esperança da resolução de uns conflitos, ou seja, sem sujeitar-se à intriga.

**De que jeito o pensamento binário e a unidade aristotélica como sinónimo de homogeneidade e equilíbrio podem limitar a nossa recepção do teatro? Por quê dizes que o teatro convencional é apolíneo, pelo contrário das tragédias de Esquilo, que defines como dionisíacas?**

A unidade aristotélica, por si mesma, põe ordem ao caos e corrige moralmente, aí aparece o binário, o bom e o mau, o homem e a mulher, cada cousa no seu lugar, com a sua etiqueta. Mas a vida e os impulsos criativos e artísticos necessitam um campo sem cancelas.

As tragédias de Esquilo narram a história quase sem representa-la senão através de uma espécie de melopeia musical, uma rapsódia lírica, plena de invocações. O pensamento mágico está por cima do pensamento lógico e racionalista. Os estudos ao respeito indicam que aqueles espetáculos eram uma apoteose de dispositivos cénicos de alta plasticidade.

**"Educados na *doxa* do significado, das ideologias evidentes, duma tradicional maneira de perceber, ficamos castrados para desfrutar da heterodoxia do movimento, do corpo e dos seus impulsos, da dança-teatro -porque todo o bom teatro é uma dança-, da pele", escreves. Isso lembrou-me algo que dizem Matarile: se o teatro precisa muito do discurso para se justificar, má coisa. Concordas?**

Concordo, o qual não significa que as teatralidades pós-dramáticas prescindam da palavra ou do discurso, mas este não é o ponto de partida que submete ao resto dos elementos da composição teatral e dancística, senão só um material mais que faz a sua contribuição ao sentido da peça.

Incluso uma peça pós-dramática poderia estar feita só de uma performance verbal, com um sentido teatral, mas sem um significado nem um argumento, penso, por exemplo, em *Not I* (1972) de Samuel Beckett, na que só vemos uns lábios a movimentar-se falando.

**No teatro pós-dramático, as ações verbais, coreográficas, gestuais, corporais, lumínicas, cenográficas e de objetos não ficam colocadas ao serviço de representarem uma história, explicas. Depois nomeas a peça breve de Otero Pedraio *Novelo*, no qual a literatura só é um dos materiais compositivos. O resto de materiais exigem uma equipa artística que as gere in situ, a través de um processo colaborativo de propor, provar, descartar, escolher... Mais um exemplo disto é *Memoria do incendio* de Vanesa Sotelo ou *Os cans non comprenden a Kandinsky* de AveLina Pérez. Que outros exemplos disto mesmo podem encontrar-se nos clássicos da literatura galega?**

Acho que o precursor e pioneiro é Otero Pedraio, sobre tudo nas suas peças breves, mas também em *Rosalía* (1959). Também a dramaturgia de Álvaro Cunqueiro têm essa tendência, sobre tudo *Rúa 26. Diálogo limiar* (1932) e *Xan, o bo conspirador* (1933). Luís Pimentel (1895-1958) têm uns

textos para a cena desse teor: *La muerte de Pierrot* (*Ballet-Pantomima*) ou *El vals de la niña pobre* (*Pequeño ballet infantil*), podem ser dois exemplos. Castelao também concebeu o *Proieuto de Teatro Galego* ao xeito do da “Chauve Souris”.

**Em 1999, Hans-Thies Lehmann publica *Teatro Pós-dramático*, que foi um grande sucesso. Quanto aos detratores da denominação “pós-dramático”, quais foram os debates dominantes no nosso contexto? -Ocorre-me, por exemplo, pensar nas polémicas arredor de se é tão novíssimo o que fazem as novas companhias saídas da ESAD ou companhias de profissionais formados fóra coma Voadora-. Nesse sentido, seguramente há companhias que podem não se preocupar pela marca “pós-dramático”, mas que o praticam...**

Bom, marcas e etiquetagens, como “pós-dramático”, tal qual se reproduz e explica em um dos capítulos do meu livro, não são mais que palavras necessárias para nomear umas tipologias, palavras úteis para a análise e para dotar de maior complexidade e fundura o pensamento sobre as artes cénicas. Também som palavras técnicas próprias de uma disciplina artística que, ao fim e ao cabo, também é uma disciplina do conhecimento. Estes termos, evidentemente, podem ser discutidos, mas no caso do conceito “pós-dramático”, do ponto de vista da dramaturgia, está plenamente justificado, argumentado e fundamentado desde a teoria do teatro e da dança.

Que algumas companhias e artistas não o utilizem pode dever-se diretamente ao feito de que não o conheçam em toda a sua extensão teórica, porque o campo das artes cénicas é muito heterogéneo, formado por pessoas com diferentes experiências e também diferente formação académica. Há certos tecnicismos e conceitos que procedem diretamente dos estudos em artes cénicas e não da filologia, da história das artes, ou do direito, por pôr só uns exemplos, e entre as/os profissionais do teatro há pessoas que não têm essa formação académica específica senão que fizeram outros estudos e depois o amor levou-as a dedicar-se ao teatro, ou pessoas que, de maneira autodidata, foram convertendo-se em estupendos profissionais do teatro.

No entanto, eu acho que a teoria, como dizia o mestre Jaume Melendres, têm a mesma raiz que teatro, e implica ver, ver com uma certa distância idónea para conhecer e reconhecer, para saber. Por tanto, a teoria e os conceitos técnicos abrem caminhos e ajudam a fazer uma análise para ir além. No tocante à novidade, acho que a arte consiste, também, na busca da inovação, no feito de explorar vias alternativas e zonas não habituais ou ordinárias. Que as novas companhias saídas da ESAD estejam nessa procura é ótimo.

Eu gosto muito de utilizar como metáfora a comparação do teatro com a medicina, porque o teatro deve estudar-se e praticar-se desde o rigor. O alunado de arte dramática deve ter consciência de que a sua profissão é tão necessária para uma sociedade sana como o é a medicina e, por tanto, deve dedicar-se com intensidade e constância na busca da excelência. Esta metáfora com a comparação entre teatro e medicina não é gratuita: as artes vivas, a dança e o teatro, são curativas e, através da identificação, da empatia e da catarse, conseguem reforçar o sistema imunitário e previr depressões, aliviar obsessões e ansiedades, sacar-nos dos nossos lugares mentais e emocionais às vezes muito fechados, etc. Aliás esta metáfora com a comparação entre medicina e artes cénicas aponta a necessidade de uma formação rigorosa, de uma prática ética progressista, que evolui e não fica estancada. Tudo isto para dizer que as novas gerações saídas da ESAD têm que intentar melhorar o presente, a medicina do manhã sempre têm que ser melhor que a do ontem, não é o desejável?

**“A obra de arte tem um sentido ou aponta para um sentido. E quando afirmo sentido não me refiro a um significado, a um tema, a uma mensagem, a um assunto, mas a uma direção, a um movimento em direção para... “. Obras auto-coerentes, das que acha exemplos.**

**Continuando com a reflexão sobre Galiza, que exemplos disto podes acenar, centrando-nos agora na criação feita por mulheres? Pergunto isto porque sempre dizes que as mulheres estão a fazer as coisas mais arriscadas. Penso, por exemplo, em Aporia Escénica...**

Bom, as peças pós-dramáticas e colaborativas de Aporia Escénica, com o primeiro Prémio María Casares ao Melhor Texto Teatral, por *30 e tantos ósos*, é um exemplo cumprido, a primeira vez na história do teatro de Galiza que recebe um prémio importante uma peça colaborativa e pós-dramática composta por mulheres. Aporia Escénica sae da ESAD de Galiza e essa peça foi o seu Trabalho Fim de Estudos em Encenação na ESAD. De jeito semelhante acontece com A Panadaría e a sua primeira peça *Pam Pam*, que tive muito sucesso. Também com Inherente Teatro e *Dramaturxia das Mulheres*.

Estou a falar aqui das peças pós-dramáticas mais complexas e meritórias porque não são fruto de uma pessoa criadora que controla a dramaturgia desde a sua unicidade, senão de peças geradas ao longo de um processo criativo em colaboração, desde uma horizontalidade quase total, ainda que possa haver uma pessoa que exerça a função de dramaturgista e de direção. Aliás, refiro-me a equipas criativas exclusivamente formadas por mulheres.

**Uma outra questão é algo que citas ao falar dos detratores da denominação. Que o teatro não esteja subordinado ao texto não significa que não possa produzir debate político. Penso, por exemplo, no trabalho de Marta Pérez, tirado cara ao feminismo... Depois, também há teatro mais “convencional”, feito arredor do texto, que sim amossa influências do pós-dramático... E se calhar trazos do pós-dramático que timham começado já a experimentar-se no “convencional” -penso em Chévere, por exemplo, ou na evolução de Il Maquinario-. Que pensas disso?**

Sim, concordo com os exemplos que pões e também com o que assinalas ao respeito. Na Galiza existe um feliz travasse entre o cabaré, o circo contemporâneo, as formas para-teatrais que empregam o disfarce e a simulação transgressora e política, como no Antroido, o teatro-festa, e isto entra no teatro e mesmo na dança para produzir espetáculos políticos, às vezes muito explícitos, mas outras vezes não tão explícitos, mas igualmente questionadores... penso em Chévere ou no Quico Cadaval, não esqueçamos tampouco ao Dani Salgado.

Na dança penso nas peças da Estela Lloves, por exemplo em títulos tão eloquentes como *Hoxe, na rúa, peguei un golpe na cabeza e quedei aterrorizada: en lugar de sangue saíu un pensamento propio. Que é o que vou facer agora?* (2009) ou *Métanse nos seus asuntos* (2010) de Nuria Sotelo, con Ana Vallés á dirección.

**Mas, como enfrentar o possível “não percibi nada” do público? Como sair da base lógico-causal da educação ocidental? -Penso agora em propostas “pedagógicas” feitas desde o teatro: obradoiros do espetador, espetador que se implica no processo (como faz o Javier Martín)..., debate final com o público tras a peça...- Nisso, também tem um efeito positivo o facto de que haja salas de teatro que programem habitualmente teatro pós-dramático. Penso na Ensalle de Vigo, como o foi a Galán em Santiago...**

Não vemos o que há, senão o que estamos preparados para ver. A educação do gosto, a educação artística, desde a infância, são importantes para perceber outros jeitos a diversidade de propostas e estilos que, de jeito saudável, é natural que se deem no âmbito das artes cénicas.

Por tanto, são importantes livros divulgativos, debates pós-espetáculo, oficinas sobre artes cénicas e que o teatro, a dança e a música, igual que o desporto, a literatura, a língua ou as matemáticas sejam atendidas adequadamente no ensino público.

**Falas de um “teatro servil”, reflexão relacionada com a tua denúncia da hegemonia de um teatro esteticamente “conservador” na Galiza. “A diferença entre o teatro ao serviço de mensagens, ideias e significados e o teatro decorativo ao serviço do entretenimento é, a meu ver, muito escassa. O difícil é ver teatro ao serviço do teatro, como arte com maiúsculas, capaz de virar às avessas do mundo”. Por que dizes isto?**

Bom, porque é evidente que a programação maioritária do teatro na Galiza justifica-se em peças que se legitimem por ter um argumento e uns temas supostamente de atualidade. O argumento e os temas como legitimação para programar uma peça teatral são uns critérios muito estreitos e restritivos, muito pobres. Como se as peças de teatro fossem uma novela, quando o teatro é, na realidade, mais dança ca novela.

Teatro ao serviço de um argumento e uns temas, ao serviço de gostar a uma suposta maioria de espetadoras e espetadores, imitando formatos da televisão ou focando-se em atores e atrizes populares da televisão. O teatro como um produto de consumo dentro dum mercado de produtos fungíveis. Mas a arte é outra coisa, acho eu.

**Suponho que também haverá que evitar as excesivas dicotomias teatro convencional/ pós-dramático. É verdade, também, que ás vezes o teatro pós-dramático não funciona. E a teoria sobre o teatro pós-dramático não deve por-se neste caso como escusa. “Contudo”, -dizes no livro-, “esse conjunto de ações (sonoras, verbais, coreográficas ou cinestésicas, cenográficas, lumínicas ou de objetos) não contasse com uma consciência dramatúrgica, estrutural e compositiva, certamente deixaria de funcionar artisticamente como acontecimento”. É isso o que pode falhar?**

Pois sim, o teatro e a dança contemporâneas são híbridas e podem misturar e diluir limites, esta é também uma condição do pós-dramático: a contaminação de géneros e estilos, de modalidades cénicas e não cénicas, incluindo o desporto, o trabalho real, etc. Em tudo caso a base está na dramaturgia: na engenharia teatral, na arte da composição, que têm os seus referentes e que emprega diversos procedimentos e também cria e inventa possibilidades factíveis e auto-coerentes. A dramaturgia é a base das artes cénicas.

**“Muitas dramaturgas e dramaturgos, diretoras e diretores, tornam o palco numa festa em que atuantes dançam, jogam, executam simulacros, utilizam máscaras, disfarces, objetos diversos, contam histórias, enquanto executam coreografias autónomas relativamente a essas histórias... e tudo em estruturas fragmentadas que multiplicam os estímulos contíguos e simultâneos, como numa paisagem”, escreves. Citas depois as poéticas teatrais de Ana Vallés ou Angélica Liddell. Isto faz-me pensar em Eva Ferreira, por exemplo. Mas se calhar são poéticas agora mais aceites pelo público. O que achas disso?**

Penso que tens razão e pouco mais posso acrescentar porque no enunciado da pergunta já introduces uma parte da minha exposição no livro a esse respeito.

**No capítulo último escreves dicas para fazer dramaturgia pós-dramática. Podes resumi-los em poucas palavras?**

Não posso resumi-los muito mais do que estão já resumidos nesse penúltimo capítulo do livro. Mas, fazendo um esforço perigoso, pelo que implica de deixa-lo esquemático, trataria-se de

partir da própria materialidade da ação cénica real, através de improvisações com diversos elementos, sem estabelecer uma jerarquia entre eles, e cuidando o eixo da simultaneidade tanto ou mais que o da continuidade temporal, para fugir ou liberar-se da narração (da ordem) de histórias e da representação de personagens. E que esse processo de criação obedeça a uma necessidade pessoal e de equipa, a uma necessidade e uma implicação existencial ou quase existencial, a uma necessidade e uma implicação emocional, ideológica, física, senão a peça final resultará prescindível ou frívola.

**Algo mais que queiras dizer?**

Gostava que *Confio-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática* não fosse um livro só para a gente do teatro. Gostava que fosse um livro para todas as pessoas que se interessam pelas artes como dimensão constitutiva do humano.