

MOSTRAR O HÍBRIDO

- Estratégias de visibilidade dos híbridos nas artes performativas em Portugal

Cláudia Madeira

Há na história do híbrido uma relação com a palavra monstro que se mantém desde a mitologia grega até à ciência moderna e que faz reflectir como num espelho os seus elementos comuns de irregularidade e de estranheza: qualquer um deles representa o resultado da mistura de coisas de ordem diferente; qualquer um deles não se integra em categorias como “puro”, “fixo” ou “classificável”. Assim, se na etimologia originária de híbrido está a palavra grega *hybris*, nome que foi também atribuído à deusa que representa o exagero e a insolência, da etimologia de monstro retiram-se dois sentidos: *monstrum* que vai invocar um “efeito de exibição”, de mostrar, que emerge da estranheza suscitada por um fenómeno irregular e excepcional, a que será mais tarde associado o termo de “prodígio”; e *monestrum* que significa “advertir, prevenir, anunciar”.

Fortunio Liceti, no século XVII, descreveu assim essa compulsão da exibição do monstruoso: “os monstros não se chamam pois assim por serem sinais que pressagiam de algum modo coisas vindouras: mas é por serem como são que a sua novidade e extravagância nos fazem considerá-los com admiração, surpresa e espanto e cada um os mostra reciprocamente. Trata-se de um comportamento comum entre os homens que, quando alguém viu algo de maravilhosamente extravagante, o mostra aos vizinhos ou

àqueles que encontra. E mesmo quando não encontra ninguém a quem contar a sua surpresa e espanto por ter visto esse monstro, não descansa até encontrar alguém a quem o mostrar. De tal maneira o homem gosta de mostrar a outro o que ele próprio viu de raro e surpreendente!”¹. A juntar a este “efeito de exibição” ou de “comunicação social” como o definiu José Gil², podemos ainda acrescentar a perspectiva de Aristóteles, no séc. IV a.c., que sendo o precursor dos sistemas de categorias, ao tratar esta temática interpretou a existência dos monstros como “*lusus naturae*: piadas ou brincadeiras da Natureza. Sendo pois criaturas que não deveriam ser objecto de horror, mas de divertimento”³, de outro modo, seriam criaturas inclassificáveis para este autor.

Tendo presente este carácter de exibição do monstruoso, de uma “sociedade do espectáculo” *avant la lettre*, que remete como vimos para expressões como “novidade”, “extravagância”, “admiração”, “surpresa”, “espanto”, “raro”, “surpreendente”, “horror” e/ ou “divertimento” pode questionar-se sobre se há nele alguma analogia ao carácter de exibição dos objectos híbridos das artes performativas, o que remete para a questão seguinte: que estratégias de visibilidade são introduzidas pelos próprios criadores ou pelas estruturas de programação e apoio “consciente” e “intencional” desses objectos híbridos.

Convém precisar que a questão é direccionada para um tipo de hibridismo “intencional” e não “orgânico” ou “inconsciente”⁴, porque o que se trata não é de analisar a emergência de objectos híbridos de um modo geral, porque os há também espontâneos, isto é, sem que tenham sido criados à partida com essa intencionalidade, mas antes perceber que estratégias de legitimação são desenvolvidas pelos agentes que se dedicam especificamente à construção deliberada de objectos híbridos, numa base disruptiva que “funde o infundível” e cujos instrumentos de trabalho se edificam num *mix-appeal* experimentalista como princípio de mudança, transformação, inovação.

No mundo da arte contemporânea portuguesa o fenómeno de hibridação parece estar a constituir um novo território artístico, amplamente diversificado, e situado cada vez mais em produtos que dificilmente se revêem numa catalogação de género porque cruzam diversas linguagens artísticas, que vão desde o teatro, à dança, à música, às artes

¹ Fortunio Liceti, *Traité des Monstres*, Leyde, 1708 (tradução francesa), p.5 (1ª edição, Pádua, 1616), citado em José Gil, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994, p.78.

² José Gil, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994, p.86.

³ Ieda Tucherman, *Breve história do corpo e de seus monstros*, Vega, Lisboa, 2004 (2ª edição), p.116.

⁴ Divisão introduzida por Mikhail Baktin para a sua análise do hibridismo na linguística no livro *Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson and Michael Hosquist, Austin, Tx: University of Texas Press, citado em Pnina Werbner, “The Dialectics of Cultural Hybridity” in Pnina Werbner and Tariq Modood, *Debating Cultural Hybridity*, Zed Books, London, 1997.

plásticas, etc., mas também linguagens não artísticas, como diversas disciplinas das ciências sociais ou exactas, que introduzem novos conhecimentos e novos instrumentos para a criação.

Esse novo território artístico híbrido tem por base uma geração também ela impura, cujos limites próprios são, muitas vezes, de difícil identificação, na medida em que cruzam fenómenos que superam as escalas originárias: 1) nacional e local, substituindo-as por uma base transnacional e cosmopolita; 2) cultural e artística, ampliando-as para fenómenos que tendem a abranger todas as esferas do social, do económico e do político; 3) criador e criação, trocando-as por sistemas de co-autoria e co-criação, em diversos graus, com as esferas da intermediação ou mesmo da recepção cultural. Tudo isto numa cartografia de ampliação e diversificação do território artístico, especialmente desde as últimas décadas do séc. XX, seguindo aliás uma das características dominantes do mundo em geral, como apontam diversos autores (Canclini, Latour, Pieterse, Friedman, entre outros). De facto, desde os anos 80 estes objectos têm estado presentes em instituições culturais, como o *ACARTE*, o *CCB*, a *Culturgest*, que se dedicaram, numa primeira fase, à importação de espectáculos híbridos internacionais, e que ajudaram por isso, numa segunda fase e ainda que indirectamente, a configurar um contexto de plataformas de difusão e criação alternativas nas artes performativas, como o *Olho e Festival X*, que neste momento já não existem, mas por onde passaram quase todos os novos agentes do híbrido em Portugal, sendo considerados mesmo como uma espécie de *organizações-maternidade* do híbrido, a *ZDB* que ocupa hoje mais ou menos o mesmo papel, as *Danças na Cidade*, que se encontram também em mutação para uma nova configuração, e ainda, sem nos determos em grandes preocupações de exaustividade, o espaço *Centa*, em Vila Velha de Ródão, a *Devir*, em Faro, a *Transforma/ Festival A8* em Torres Vedras, o *Citemor* em Montemor-o-Velho, o *Bree* no Porto, o *Festival Monsaraz Museu Aberto*, que se configuram como programações do híbrido. Sendo que actualmente se constituem ainda outros espaços especificamente concebidos para servirem como verdadeiros laboratórios artísticos, como são exemplo: o *Lugar Comum*, em Barcarena, onde têm decorrido desde há alguns anos os *LABS – Projectos em Movimento*, desenvolvido pela companhia RE-AL, e que contam já com dez edições, o projecto *CAPITALS* que teve duração entre 2002-2003 e traduziu uma mostra artística desenvolvida pelos Encontros *ACARTE*, na Fundação Calouste Gulbenkian, com o comissariado de Märten Spängberg; e o projecto *COLINA – Collaborations in Arts*, que teve duas edições entre 2003-2004, desenvolvido por Rui

Horta, no Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo, e que cujas próximas edições terão lugar internacionalmente (Dinamarca, Inglaterra, França, Alemanha, Estónia).

Da análise da estrutura formal destes laboratórios artísticos, destaca-se que, de modo mais ou menos analógico com o que acontece em ciência, fazem parte de ambos os seguintes elementos configuradores: acontecem em contextos espácio-temporais específicos (ainda que no geral em termos temporais mais curtos do que acontece em ciência)⁵ mas de abrangência ‘multilocal’, pois que cruzam as esferas — local, nacional e transnacional (através da origem diversificada dos seus participantes); têm por base uma problemática de experimentação transdisciplinar — onde confluem as artes performativas (teatro, dança, música), as artes plásticas, as artes numéricas (digitais) e ainda outras esferas do saber (ciências sociais, ciências exactas, etc); detêm agentes que se predispõem à pesquisa partilhada e à intermutabilidade de papéis e catalogações profissionais; detêm recursos (espaços e meios técnicos necessários) e apresentam resultados, ainda que preliminares, dessas pesquisas aos seus públicos.

Se este factor de analogia entre esquemas de trabalho em ciência e esquemas de trabalho em arte é por si só interessante, porque revela um princípio de legitimação do que pode ser a experiência no mundo da arte, ele não deixa de reforçar este processo de ligação entre os conceitos de híbrido e monstro, na medida em que no progressivo questionamento de quais os elementos constituintes e geradores dos elementos teratogénicos, isto é, das origens do monstro, a ciência foi criando formas de reproduzir as anomalias naturais (monstros humanos, monstros vegetais, etc.) em laboratório através do recurso a experimentações em embriões de animais ou em enxertias em plantas. Hoje, nas artes performativas, o laboratório aparece como um lugar privilegiado de experimentação para a construção de objectos híbridos ou de “novos monstros artísticos”, só que agora já não numa lógica de reprodução mas de criação, programação e recepção factor que aliás como sabemos está também presente na ciência contemporânea.

Mas há ainda outras ligações, que traduzem exactamente essa forma de dar destaque, visibilidade, o “efeito de exibição” dos híbridos, que se traduz numa preocupação

⁵ Os LAB sedearam-se nos últimos anos no Lugar Comum, em Barcarena, tendo tido residências anteriores na Malaposta (1993 a 1995), Ginjal (1996 a 1997) e CCB (1998), a sua duração representou no geral duas a três semanas de trabalho; o CAPITALS apresentou-se como um “arquipélago” programático, um formato novo para substituir os Encontros ACARTE, de cariz bi-anual, cujas “ilhas” tiveram durações curtas e intermitentes no tempo, entre uma a duas semanas; o projecto Colina decorreu durante duas semanas em Montemor-o-Novo.

recorrente de constituir um registo ou mesmo um arquivo documental que perdure para além do próprio evento como um património. São eles:

— Em primeiro lugar, os próprios locais escolhidos, que não só inauguram um carácter de divulgação mais integrado, porque fazem a articulação entre criação, intermediação e recepção, mas também porque introduzem um carácter de visibilidade geralmente ligado à história, seja ela da esfera do sagrado, como aconteceu no caso do COLINA, sediado no Convento da Saudação, da esfera do profano, como acontece com Monsaraz Museu Aberto, ou com o CITEMOR, mas também da esfera da consagração artística, de um novo sagrado, como acontece actualmente com os museus que têm vindo a acolher projectos de artistas performativos, como aconteceu com o CAPITALS, com a utilização de um espaço polivalente da Fundação Calouste Gulbenkian, com Serralves e o Festival Mugatxoan, evento organizado entre este museu do Porto, e a Arteleku de San-Sebástian, Espanha. De certa forma a entrada dos artistas performativos nestes espaços traduz um efeito de naturalização da esfera do híbrido em muito paralelo ao desempenhado pelas primeiras exposições de monstros nos Museus de História Natural, como foi exemplo a colecção apresentada, em 1696, no Museu de Copenhaga onde constaram: “um fígado seco, a orelha de um elefante medindo três pés e meio por dois e meio, sandálias feitas com pele humana, cabelos com pele arrancados por uma mão colérica, unhas monstruosas de um adolescente de Copenhaga; a mão peluda de um selvagem da Índia, duas mãos de uma sereia, uma pedra proveniente de um rim humano pesando 12 libras e meia; um feto petrificado que uma mulher originária da França tinha carregado no ventre durante 28 anos, embriões do tamanho de uma polegada e de sete polegadas, uma salamandra e vários bezoares, tanto orientais como ocidentais”⁶. Com esta exposição tão peculiar inaugurou-se assim um espaço de registo histórico, de documentação do fenómeno do monstruoso, que antes só existia ao nível da exposição ao vivo nos chamados *freak shows*. Esta passagem do monstro e, actualmente das artes performativas, para o espaço da história pode ser visto como uma progressiva integração destes fenómenos na ordem natural das coisas e como uma aceleração da visibilidade e consagração destes criadores.

— Em segundo lugar, sendo geralmente espaços mais íntimos, informais e pequenos, e também como vimos acima mais híbridos, eles invocam a necessidade da memória como elemento natural:

⁶ Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Nova Iorque, The Macmillan Company, T. VI, p.269, citado por José Gil, *Monstros*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994, p.70, 71.

1) quer a memória privada, da experiência de vida, do espectador comum (informado ou convidado para o evento) que aqui ganha um papel eminentemente activo, de partilha ou de discussão do projecto com os criadores — como salienta João Fiadeiro: “os laboratórios sempre tiveram esta necessidade de colocar o público na berlinda, fazê-lo ver o objecto laboratorial e não o deixar sair sem que tenha de explicar-se sobre o que viu”⁷ .

2) quer a memória pública, que é introduzida de forma recorrente nestes eventos através da figura do especialista convidado (programador, crítico, etc.) que tem para além de um papel de observador, também um papel documental do evento;

— Em terceiro lugar, o elemento de registo, durante o próprio processo com a captação do evento em suporte multimédia, seja ele:

1) em vídeo ou digital, que nalguns casos como aconteceu no COLINA deu lugar à produção de um DVD e de um CD-ROM onde foram apresentados os momentos principais do evento, assim como uma síntese do trabalho desenvolvido por cada um dos participantes;

2) ou mesmo através da difusão destes eventos em canais de difusão televisivos dentro de programas cujo título remete directamente para estas práticas artísticas, como acontece com o programa “Laboratório” desenvolvido pela SIC Notícias onde, por exemplo Rui Horta, falou do projecto COLINA.

— Em quarto lugar, através da produção de um meta-comentário com a criação de publicações próprias em formato papel, como são exemplo o DOC.LAB PROTÓTIPO, que surgiu no âmbito do LAB8 com o objectivo de constituir uma forma legível do processo eminentemente invisível da prática laboratorial, ou os jornais inerentes à divulgação das “ilhas” do CAPITALS, que pretendiam dar a conhecer não só o programa mas também conteúdos introduzidos pelos participantes (programadores, criadores, críticos), ou ainda através da sua publicação final, o CAPITALS BOOK, que introduzia também o olhar do espectador especializado (ensaístas e outros), ou através da divulgação na internet, como aconteceu com o site do COLINA.

Em qualquer destes dois últimos exemplos de arquivo, o digital e o textual, é criada, tal como acontece na divulgação científica, uma possibilidade de constituir o que Latour denomina de um “móvel imutável”, isto é um “objecto de fronteira” que possa circular em diferentes contextos, sendo partilhável com uma comunidade de pares, mesmo para

⁷ Excerto retirado da entrevista “Uma Coreografia da Dúvida” conduzida por Sara Dionísio a João Fiadeiro e publicada na OBS, nº8, de Julho de 2000.

além do fim do evento, e que serve, ao mesmo tempo, de registo de autoria de processos de investigação que hão-de conduzir em potência a obras artísticas.

Assim, de um modo geral, podemos dizer que estas estratégias de visibilidade que se situam num *in-between* entre a presença e a ausência, entre o efémero e a história, podem representar uma forma de abertura da obra ao exterior: elas fazem integrar durante o processo de criação outras leituras fornecidas pelo papel do espectador ou do especialista; elas expõem a esses espectadores e especialistas e, também, ao público em geral que tem acesso aos livros, DVD's, sites, programas televisivos, o processo que levou à obra, à composição do híbrido, porque não é óbvio que este só por si, enquanto categoria que se afasta do puro, possa dar a ver as linhas, as filiações, que foram apagadas, as suturas que lhe foram infligidas. Mas, elas também representam uma forma de ganhar um futuro, na medida em que, nessa exteriorização arquivística dos restos do efémero cria-se “um artifício de retorno ao efémero”⁸ em que cada obra na sua efemeridade dilatada se pode tornar um princípio activo, melhor diríamos reactivo, ganhando sentidos e campos de aplicação até desconhecidos dos seus próprios criadores e difusores. No reverso, essas estratégias de visibilidade garantem-lhe, também, inevitavelmente, um estatuto de naturalização que os torna menos alternativos, menos transcendentais e eternos ... banais. Afinal, como diria Guy Debord na sua célebre obra *Sociedade do Espectáculo* “tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação”⁹. Ou se aproxima.

⁸ Marc Guillaume, *A política do património*, Campo das Letras, Lisboa, 2003.

⁹ Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, *Mobilis in Mobilis*, Lisboa, 1991 (1972), p.9.

PROPONENTE: Cláudia Madeira/ Instituto Ciências Sociais da UL

RESUMO DA COMUNICAÇÃO: MOSTRAR O HÍBRIDO - Estratégias de visibilidade dos híbridos nas artes performativas em Portugal

Há na história do híbrido uma relação com a palavra monstro que se mantém desde a mitologia grega até à ciência moderna e que faz reflectir como num espelho os seus elementos comuns de irregularidade e de estranheza: qualquer um deles representa o resultado da mistura de coisas de ordem diferente; qualquer um deles não se integra em categorias como “puro”, “fixo” ou “classificável”. Assim, se na etimologia originária de híbrido está a palavra grega *hybris*, nome que foi também atribuído à deusa que representa o exagero e a insolência, da etimologia de monstro retiram-se dois sentidos: *monstrum* que vai invocar um “efeito de exibição”, de mostrar, que emerge da estranheza suscitada por um fenómeno irregular e excepcional, a que será mais tarde associado o termo de “prodígio”; e *monestrum* que significa “advertir, prevenir, anunciar”.

Tendo presente esse carácter de exibição do monstruoso, de uma “sociedade do espectáculo” *avant la lettre*, que remete para expressões como “novidade”, “extravagância”, “admiração”, “surpresa”, “espanto”, “raro”, “surpreendente”, “horror” e/ ou “divertimento” pode questionar-se sobre se há nele alguma analogia ao carácter de exibição dos objectos híbridos das artes performativas, o que remete para a questão

seguinte: que estratégias de visibilidade são introduzidas pelos próprios criadores ou pelas estruturas de programação e apoio “consciente” e “intencional” desses objectos híbridos em Portugal.