

andré guedes

pleasure gardens

16.12.2011 – 22:00 & 23:00

17.12.2011 – 22:00

07, 14, 21.01.2012 – 22:00

A Kunsthalle Lissabon apresenta Pleasure Gardens, uma performance de André Guedes, desenvolvida durante a sua residência artística na Gasworks em Londres com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e que teve em Junho último a primeira apresentação exploratória (Sketches for Pleasure Gardens) nessa instituição inglesa.

A dramaturgia de Pleasure Gardens parte de um conjunto de textos elaborados num período de intensa reflexão e acção política na Europa, entre 1881 e 1891, por Paul Gauguin, Louise Michel, William Morris e Oscar Wilde e surge como uma reflexão sobre a possibilidade da aplicação das utopias sociais ou políticas a lugares, e neste caso, a uma paisagem não-ocidental, exuberante e solar. “Pleasure Gardens” é, na realidade, um conceito histórico que reflecte uma tipologia de jardins na Inglaterra dos séculos XVIII-XIX. Marca não apenas o início do entendimento do jardim enquanto um espaço democrático onde as várias classes sociais se poderiam cruzar, mas também o surgimento do conceito de uma nova classe dedicada ao lazer, já que as classes mais baixas desenvolvem uma parte das suas vidas não dedicada ao trabalho, mas apenas à possibilidade do lazer. No projecto de Guedes estes “jardins do prazer” acabam por funcionar como uma alegoria. Um local onde praticar o “novo”, a fractura e, eventualmente, a revolução.

Ainda que não se constitua como uma peça teatral, Pleasure Gardens reflecte o interesse de Guedes pelas peças de teatro em acto único improvisadas nas fábricas inglesas no final do século XIX. A peça de um acto único, que se tornou a unidade temporal dramática mais usada pelos dramaturgos do século XX, apesar de decorrer num único espaço e sem interrupção, pode ser constituída por uma ou mais cenas e, portanto, nela conter distintas temporalidades.

WORDS DON'T COME EASY

Conversa entre André Guedes, João Mourão e Luís Silva, a propósito da performance *Pleasure Gardens*, apresentada na Kunsthalle Lissabon, em Dezembro de 2011 e Janeiro de 2012.

KL

Que horas são?

AG

São dez e quarenta e sete da noite.

Pleasure Gardens constitui-se a partir de um conjunto de textos escritos no final do século XIX (entre 1881 e 1891) por Paul Gauguin, Louise Michel, William Morris e Oscar Wilde. Um ponto de partida incontornável para este diálogo passa por perguntar-te de onde surge o interesse por este conjunto de textos e, consequentemente, o porquê da decisão de te exprimires através deles.

A ideia de agrupar estes textos num único, e de transcrevê-los para uma dramaturgia, convertendo-os em diálogo, resulta do constrangimento de não ter encontrado as fontes textuais que procurava, e que a existirem, serão altamente raras. Foi o académico e historiador neo-zelandês Howard McNaughton que me contou na altura quando preparava “AIROTIV” (2009) que as primeiras obras assumidamente teatrais de um único acto da época moderna teriam surgido no contexto dos locais de trabalho, nas fábricas durante a Revolução Industrial em Inglaterra, e eram realizadas (postas em cena) pelos seus operários. A específica unidade temporal do acto único, entrará em voga e com todo o seu esplendor nos anos 1930 e novamente depois da Segunda Guerra. Uma obra de teatro até ao início do séc. XIX, tinha normalmente mais de quatro actos, podendo mesmo chegar à dezena em casos mais extravagantes.

Durante a residência na Gasworks em 2011, em Londres, procurei e consultei vários registos e obras sobre o assunto, e não existem vestígios escritos dessas representações, pois os textos ou eram improvisados no momento de acordo com as notícias do dia - literalmente, recorrendo à imprensa - ou fixados num papel de forma precária, um ou dois dias antes da apresentação.

O que pretendo exprimir através destes quatro autores é uma reflexão

sobre as ideias sociais e políticas que circulavam neste período que corresponde em certa medida à ontologia do pensamento revolucionário e utópico modernos - uma infância que se transfigurará, como sabemos, em alguns casos em casos trágicos do séc. XX. E pretendo naturalmente verificar a possibilidade da presentificação destas ideias no meu tempo. Cada fragmento dos textos originais que é usado, embora estabeleça uma continuidade com um texto/autor diferente, foi elaborado com distintas motivações e intenções, e até contextos e geografias. Representam visões idiossincráticas de cada autor. Os relatos de Louise Michel, militante da Comuna de Paris deportada na Nova Caledónia, e de Paul Gauguin auto-exilado na Polinésia francesa, trazem-nos o relato das paisagens e os povos do Pacífico Sul e os seus hábitos. Os ensaios de Oscar Wilde e William Morris, são panfletos políticos que dizem directamente respeito à vida na Europa, no mundo ocidental industrializado.

Embora exista entre os quatro autores uma partilha ideológica comum, onde a utopia social se configura, algo os diferencia - de tal forma que provavelmente não participariam na mesma reunião política... No entanto, o texto dramático que estabeleço aqui seria impossível de ser levado à cena na época.

Mas a partilha ideológica, como referes, entre os textos sobrepe-se grandemente àquilo que os diferencia, ou dito de outro modo, o teu trabalho de justaposição e interligação transforma-os numa unidade discursiva, que é simultaneamente dramática e ideológica, extremamente coerente e articulada. Mas é curioso que refiras que seria impossível levá-lo à cena nessa época... qual seria o motivo para tal impossibilidade?

Na particularmente diversa e complexa produção teatral inglesa do século XIX, não existe ainda o teatro *agit-prop* que surgirá em toda a sua operatividade política, quer na Europa como nos Estados Unidos da América, nos anos 1920 e 1930. Esse teatro, feito por grupos de actores amadores filiados em partidos políticos de esquerda, distingue-se do teatro com algum teor político do séc. XIX, pela consciência de levarem a cabo uma acção revolucionária através de um meio artístico - o teatro -, uma acção que pretendiam ser pedagógica, socialmente transformadora, mesmo. Estas décadas são as que correspondem também às primeiras obras daquele que é o pai do teatro político, Erwin Piscator, e do seu quase-discípulo Bertold Brecht - ambos estabelecem as premissas do denominado "teatro épico" que valoriza os aspectos sociais e políticos da narrativa em detrimento da manipulação emocional

da audiência (como acontecia no teatro comercial), ou do formalismo plástico da obra.

É verdade que existem em Inglaterra na segunda metade do século XIX experiências embrionárias da escrita teatral moderna (como o Realismo), e uma importante renovação em termos plásticos e técnicos da cena, para não falar no importante salto na profissionalização do meio. No entanto, a forma como o político está presente nas produções teatrais anglo-saxónicas é de certa forma oblíqua no modo como este se faz demonstrar, na sua intencionalidade e na sua possibilidade de existir livremente na sociedade.

Desde logo é um teatro que opera ainda dentro da “suspensão voluntária da descrença”, procurando antes de tudo a elevação moral da audiência, procurando mais entretê-la, do que questioná-la ou educá-la. E depois, as limitações definidas pelo Estado, que detinha um poder político sobre a apresentação de peças e a produção dramaturgica, agindo de forma censória, estancou qualquer ímpeto de criação textual teatral de carácter mais político. Em Inglaterra a liberdade define-se pelo antes e depois do *Theatre Regulation Act* em 1843, que irá encerrar um período de mais de cem anos em que o poder político não só decidia que novas obras podiam ser representadas - de acordo com os conteúdos -, como concedia apenas a dois teatros privados, o Drury Lane e o Covent Garden em Londres, a permissão para representar os autores nobres, como Shakespeare. Se o *Licensing Act* de 1737 foi um constrangimento, por outro lado ele originou o aparecimento de novas formas teatrais, e é nessa pesquisa - que foi a forma de contornar a lei - que encontramos a vanguarda artística deste meio artístico. Algo altamente estimulante e iconoclasta acontecia.

Foi explorada uma infinidade de modelos e múltiplas combinações formais de actos e géneros teatrais. Entre declinações da comédia, entre *burllettas* e *farcecttas*, e o teatro de variedades, com números de acrobacia, magia ou dança, onde a música e o canto estavam quase sempre presentes – o *vaudeville* na sua versão inglesa - o político insinuava-se de algum modo. Apesar das limitações anteriores a 1843, e da abertura depois deste ano, o teatro revela alguma da trepidação social e política do final desse século, mas não ainda não teve o tempo suficiente de amadurecer o político na obra, de modo a estabelecê-lo com uma linguagem própria como surgirá no século XX.

É nesta realidade teatral vitoriana, eclética por excelência, na qual William Morris, socialista militante, para além de artista e conceptualizador do movimento *Arts and Crafts*, apresenta o seu

primeiro e único ensaio teatral, “Tables Turned, or Nupkins Awakened” (1887). A peça, apesar de se servir de um tema da actualidade do momento em que é escrita – um primeiro acto passado na sala de um tribunal, e o segundo num estábulo onde se reúne uma comunidade rural - não chega a cumprir exactamente aquilo que vem desde o início desse século a ser delineado por grupos políticos ingleses da oposição, como os *Chartists*, e que neste momento se já se configurou plenamente num pensamento da esquerda pleno de variantes (comunistas, anarquistas, socialistas). O enredo da peça de Morris, diferentemente do alcance premonitório dos seus panfletos políticos, e de obras literárias como a emblemática novela “News from Nowhere” (1890), não procede na formulação da “feliz e próspera da utopia” e é incapaz de conciliar a actualidade realista com um abstracção especulativa. O que para nós, leitores de hoje, resulta algo decepcionante.

Como resumiu o historiador de teatro Jim Davies no painel que preparámos para depois da apresentação de *Sketches for Pleasure Gardens* na Gasworks, o teatro na época vitoriana é essencialmente de entretenimento, conservador (se não mesmo reaccionário) e populista. Não pode ainda ser um teatro revolucionário. Interessa-me precisamente esse momento ainda por concretizar no teatro desta época, desfasado em parte do debate e vanguarda do pensamento político.

Não pretendo que *Pleasure Gardens* seja uma obra de propaganda. Julgo que o texto dramático que elaborei tem vários matizes e umas quantas ambiguidades. No entanto interessa-me imaginá-lo como algo que alimentando-se de matérias textuais deste período, concretiza na cena, algo que à sua altura era inconcebível.

Dizes então que não pretendes que *Pleasure Gardens* seja revolucionário, preferindo antes uma dramaturgia matizada e, provavelmente, ambígua. Fugindo ao político como marcação extremamente linear e, por tal, redutora, há ainda assim uma ideia que percorre toda a performance e que se sobrepõe, de algum modo, às ambiguidades (e porque não equívocos) que delineias. Essa ideia é a de uma certa esteticização do lazer enquanto estratégia de resistência, mas também como uma topografia onde o Homem pode finalmente concretizar-se. O prazer configura-se assim como o local onde essa resistência permite ao Homem atingir o seu objectivo último. Duas das palavras que mais claramente sinalizam o pensamento do século XIX são progresso e civilização e é impossível não assistir a *Pleasure Gardens* sem nos apercebermos

de quão enraizadas elas estão no pensamento político da época. Serão porventura estes conceitos o lugar utópico do prazer ou, pelo contrário, o seu antípoda?

Os matizes e ambiguidades que refiro não estarão tanto no texto - que é uma assunção ideológica que subscrevo - mas na forma como ele é levado à cena, como é interpretado, espacializado e que acções o preenchem. Estabelecer certas nuances que fogem à ilustração das ideias é para mim o desafio na apropriação dos textos originais. Os textos existem autonomamente e apesar de terem um lugar menor, ou mesmo obscuro, dentro da produção literária de autores tão conhecidos - e apesar da acção desse resgate me interessar -, é fundamental que a construção da cena se substancie em algo mais do que isso, amplificando o texto e deslocando-o para além das fontes. É aliás no que consiste este exercício, que se inicia com o deslocamento dos textos para um contexto oral e cénico. Nesse sentido, a música do gamelão javanês e a projecção de cor vêm somar-se ao que acontece em cena enunciado pelos actores. Esse todo ora enfatiza as ideias propostas pelo texto, ou pelo contrário, introduz uma certa distancia, sentido crítico (a tal ambiguidade), avançando num sentido não delineado no texto, e que estará porventura fora das intenções originais dos escritores.

Quanto à possibilidade do prazer como estratégia de resistência, é-o sem dúvida, historicamente, no passado e no presente. Aliás, o prazer - e portanto o lazer -, na sua forma privada ou pública, individual ou colectiva, foi uma conquista social política do ser humano. Até o prazer se estabelecer conforme o conhecemos hoje, não bastou apenas o surgimento e alargamento de uma novo estrato social e económico (a burguesia) - teve de acontecer um longo esforço e empenho político para que este pudesse ter lugar no quotidiano das classes trabalhadoras. Em Inglaterra, a existência de jardins, teatros e bibliotecas foi em grande parte uma conquista do movimento *Chartist*. Não é por acaso que esse momento corresponde à fase culminante da Revolução Industrial em que as condições de vida eram particularmente degradantes nos pólos urbanos que começaram a surgir ou a desenvolver-se subitamente. O prazer torna-se ainda mais premente quando as condições de vida são insatisfatórias e deploráveis. Numa fase inicial, este projecto teve um subtítulo: 'A Study of Discontent' - que era ele mesmo um subtítulo de um livro sobre o movimento *Chartist*. Escreve Oscar Wilde, numa das passagens transcritas em *Pleasure Gardens*, "A dor não é a forma suprema de perfeição. É meramente provisória e um protesto."

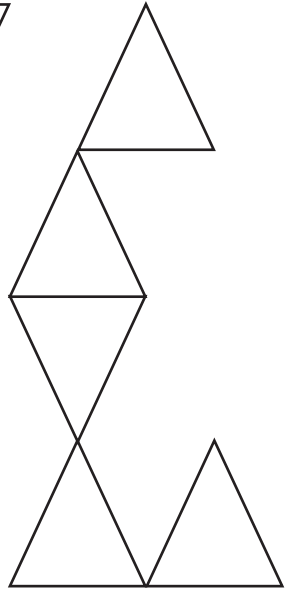
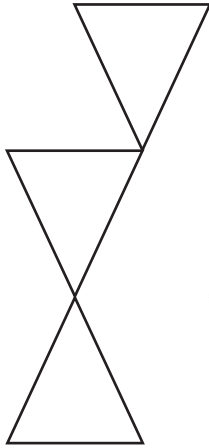
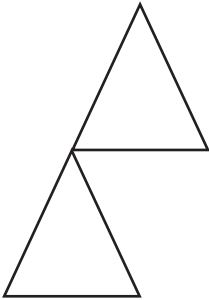
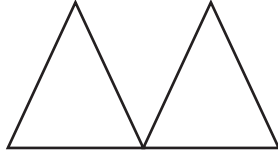
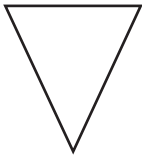
Hoje, numa perspectiva neo-liberal e pós-fordista de maximização, eficiência, e hiper-productividade, o prazer e o lazer, continuam, como algo a reclamar pois o prazer ainda existe para apenas alguns. Para muitos existe em déficit, ou é simplesmente inexistente. Julgo que o acto de de simplesmente *não fazer* algo, a suspensão ou a paragem, em suma, a interrupção da cadeia de produção irreflectida e excedentária - é um modo de agir em resistência. E talvez mais do que *não fazer*, trata-se de pensar o *porquê* de fazer, e então posteriormente *como* fazer. As noções de progresso e civilização mantiveram-se desde o final do XIX enquanto valores humanos e a encruzilhada histórica de ontem tem algo em comum à alvorada do século onde nos situamos. Se o progresso tecnológico (no XIX usava-se muito o termo “as ciências”) não tem interrupção, ele poderá vir a ser o antípoda do prazer - se é que não o foi, ou volta de novo a sê-lo -, dependendo da posição e importância que lhe for atribuída na perspectiva civilizacional. É uma questão que deve ser colocada também ao indivíduo.

“O Estado deve fazer o que é útil. O indivíduo deve fazer o que é belo.”

Creio que este aforismo de Oscar Wilde quase equivale dizer que na utopia, como aquela que continuamente alimentamos e passamos de geração em geração, a construção do belo – e o belo é aquilo que é o essencialmente *bom* - diz sim respeito ao Estado, ao poder político, pois na realidade cabe-lhe a ele delegar - ou abrir - determinado tipo de questões aos outros, à cidadania, e portanto ao indivíduo. Essa não-intromissão, ou então essa partilha, deve ser incorporada nos princípios do Estado. Ele deve estabelecer as premissas para que assim possa acontecer. E isso passa antes de mais pela criação de uma cultura de consciência e de conhecimento do sujeito - que não depende apenas do Estado -, para que este tenha capacidades para participar na construção social colectiva.

E que horas são agora?

Uma e trinta e três da manhã, mas passaram alguns dias.



Autores e fragmentos textuais citados por ordem de aparição.

Louise Michel

Excertos de “Mémoires” de Louise Michel, publicado por *F. Roy Libraire-Editeur*, Paris, em 1886.

Excerto de “Lectures encyclopédiques par cycles attractifs”. Publicado em Paris em 1888 pela *Librairie d'Education Laïque*.

William Morris

Excerto do cântico “The Message of the March Wind” em “Chants for Socialists”. Trata-se de um grupo de poemas publicado pela primeira vez nos jornais socialistas *Justice* e *Commonweal* em Londres, em 1885.

Louise Michel

Excerto de “Lectures encyclopédiques par cycles attractifs”. Publicado em Paris em 1888 pela *Librairie d'Education Laïque*.

Oscar Wilde

Excerto do poema “The Garden of Eros”. Escrito no Verão de 1881, foi publicado a partir dessa data em diversas compilações de poemas do autor.

Louise Michel

Excerto de “Lectures encyclopédiques par cycles attractifs” (acima referenciado).

Paul Gauguin

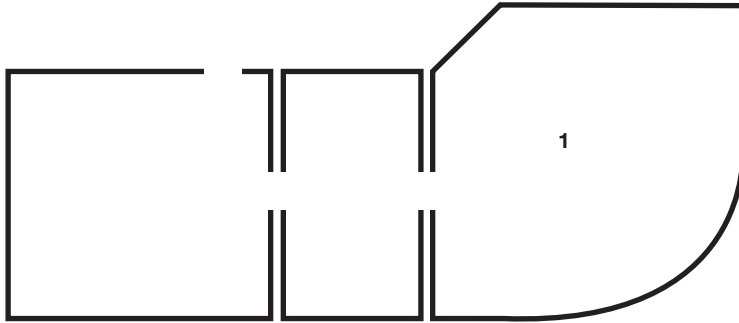
Excertos de “Noa Noa (Voyage de Tahiti)”. Escrito em Paris em 1893 – e reescrito até à morte do artista em 1903 – o texto refere-se à sua primeira estadia no Taiti e nas Ilhas Marquesas (Polinésia Francesa) entre 1891 e 1892. Publicado inicialmente em 1901 juntamente com poemas de Charles Morice, o texto só terá em 1945 a sua publicação autónoma, tal como foi concebido originalmente por Gauguin.

William Morris

Excertos de “How We Live and How We Might Live”. Palestra dada na sucursal de Hammersmith da *Socialist Democratic Federation* em Kelmscott House, em 30 de Novembro de 1884. Foi publicada pela primeira vez no jornal *Commonweal* da Liga Socialista em Londres, 1887.

Oscar Wilde

Excertos do ensaio “The Soul of Man under Socialism”. Escrito em 1891 e publicado inicialmente no *The Fortnightly Review*, n.o 290, Fevereiro



1

Pleasure Gardens, 2011
Performance

Autoria: André Guedes.

Tradução (do inglês): David Alan Prescott.

Actores: Patrícia Andrade, Eduardo Breda.

Colaboração artística: Maria Duarte.

Músicos de gamelão de Java: Elizabeth Davies, Jorge Mendonça Oliveira, Nuno Morão (do grupo Yogistragong, patrocinado pelo Museu do Oriente).

Agradecimentos: Carlos Bártolo, Gonçalo Ferreira de Almeida, Miguel Loureiro, Vera Kalantrupmann.

André Guedes nasceu em Lisboa em 1971, onde vive e trabalha. Estudou Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e frequentou a pós-graduação em Antropologia do Espaço na Universidade Nova de Lisboa. Foi artista residente no Palais de Tokyo, em Paris, e na Gasworks, em Londres.

Uma selecção das suas exposições individuais e performances inclui Hoxe comezamos a falar, Colexio de Fonseca, Santiago de Compostela (2011); L'argent, Galerie Crèvecoeur, Paris (2010); The Losts, The Bluecoat, Liverpool (2009); AIROTIV, Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, Espanha (2009); Better Days, For These Days, Lisboa 20 Arte Contemporânea, Lisboa (2008); Better Days, Museo Internazionale della Musica di Bologna / Nosadella.due, Bologna, Itália (2007); Informações / Information, Chiado 8, Lisboa (2007); O Jardim e o Casino, a Praia e a Piscina, Lisboa 20 Arte Contemporânea, Lisboa (2005); Outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma peça preparada, Museu de Serralves, Porto (2004).

Uma selecção das exposições colectivas em que participou inclui Play, Galeria Quadrum, Lisboa (2011), I'm not here. An exhibition without Francis Alÿs, De Appel, Amesterdão (2010); Practising Memory, Fondazione Pistoletto, Biella, Itália (2010); World Question Centre, 2ª Bienal de Atenas (2009); The Clearing, Prague Triennale, Praga (2008); Prémio de Artes Plásticas União Latina, Culturgest, Lisboa (2007). Recebeu o Prémio de Artes União Latina em 2007.



**kunsthalle
lissabon**

av. da liberdade 211, 1º esq, 1250-194 lisboa, portugal
www.kunsthalle-lissabon.org – info@kunsthalle-lissabon.org



**FUNDAÇÃO
ORIENTE**