

uma experiência à luz do ecoteatro

SOFIA SANTANA

ESTC EDIÇÕES
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ECO: UMA EXPERIÊNCIA À LUZ DO ECOTEATRO

Sofia Santana

ESTC edições, criada em dezembro de 2016, é a editora académica da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa, destinada a publicar, a convite, textos e outros trabalhos produzidos, em primeiro lugar, pelos seus professores, investigadores e alunos, mas também por autores próximos da Escola.

A editora promove a edição *online* de ensaio e ficção.

Editor: David Antunes

Editor executivo: Luísa Marques, bibliotecária

Gabinete de Comunicação e Imagem da ESTC-IPL: João Meirinhos

Avenida Marquês de Pombal, 22-B

2700-571 Amadora PORTUGAL

Tel.: (+351) 214 989 400

Telm.: (+351) 965 912 370 · (+351) 910 510 304

Endereço eletrónico: estc@estc.ipl.pt

Título: *Eco: uma experiência à luz do ecoteatro*

Autor: Sofia Santana

Série: Ensaio

ISBN: 978-972-9370-39-7

DOI: <https://doi.org/10.34629/ipl.estc.ebook.002>

Citações do texto:

Santana, Sofia. 2022. *Eco: Uma Experiência à Luz do Ecoteatro*. Amadora: ESTC Edições.

Disponível em www.estc.ipl.pt



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 International License.

https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC_Affiliate_Network

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra, fora do âmbito da licença BY-NC-ND da Creative Commons, carece de expressa autorização do autor. Os textos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

© Sofia Santana

Edição eletrónica e conceção gráfica: ESTC-IPL, Gabinete de Comunicação e Imagem

Imagem de capa: © Sofia Santana

AGRADECIMENTOS

Aos criadores Álvaro Correia, Cláudia Jardim e José Nunes pela disponibilidade e partilha.

Ao meu orientador, Diogo Bento, e à minha co-orientadora, Graça P. Corrêa, pelo empenho, motivação e incansável permanência.

RESUMO

O presente projecto explora uma experiência à luz do ecoteatro. Pretende-se assim não só produzir uma performance teatral assente em preocupações de carácter ecológico, como também investigar como pode a ecologia ser mais do que uma temática da produção teatral. Através de uma breve historiografia da ecocrítica, da ecopolítica e do ecoteatro, são reunidas as diferentes perspectivas que norteiam uma possível caracterização de um projecto contemporâneo de ecoteatro.

Palavras Chave: Ecocrítica, Ecoteatro, Green-studies, Ecologia, Ecosofia, Antropoceno

ABSTRACT

This project is an exploring experiment on eco-theatre. It aims not only to produce a theatre performance based on ecological concerns but also to explore ways of surpassing the usage of ecology as a mere theatrical theme. Alongside a brief survey of ecocriticism, ecopolitics and eco-theatre historiography, it aims at mapping the different perspectives that potentially characterize a contemporary project of eco-theatre.

Keywords: Ecocriticism, Eco-theatre, Green-studies, Ecology, Ecosophy, Anthropocene

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

BPA – Bisfenol A

CFC - Clorofluorcarboneto

ECO - Efeito Colateral Óbvio (título do presente projecto)

EMOS – Earth Matters on Stage (festival de ecodrama)

EUA – Estados Unidos da América

GHB – Ácido gama-hidroxibutirato

IPCC - Intergovernmental Panel on Climate Change (Painel Intergovernamental sobre Alterações Climáticas, na versão portuguesa)

ONU – Organização das Nações Unidas

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
1- HISTORIOGRAFIA E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO ECOTEATRO.....	10
a) RAÍZES.....	10
b) DA ECOCRÍTICA AO ECOTEATRO	18
c) OS EXEMPLOS DE <i>UM INIMIGO DO POVO</i> E <i>THE KENTUCKY CYCLE</i>	27
d) BREVES NOTAS SOBRE O ECOTEATRO EM PORTUGAL	30
2 - TEATRO E POLÍTICA: O REFLEXO DA ECOPOLÍTICA	38
3 - REALIZAÇÃO PRÁTICA E ANÁLISE	45
a) ECO - CONCEITO E CONCEPÇÃO	45
b) PENSAMENTO E POESIA: A BUSCA PELA VERDADE	56
c) INOVAÇÃO TECNOLÓGICA: VIRTUALIDADE E INTERMEDIALIDADE	57
CONCLUSÃO: ECO – UMA EXPERIÊNCIA À LUZ DO ECOTEATRO	62
BIBLIOGRAFIA.....	65

INTRODUÇÃO

Vivemos hoje num planeta profunda e antropogenicamente alterado. Às alterações climáticas juntaram-se outras mais extensivas, como a alteração do ciclo terrestre da água ou a possível sexta maior extinção de espécies. Enfim, transformações globais provocadas pela acção humana. Urge por isso uma tomada de consciência global.

Ecocrítica, ecoteatro e mesmo ecologia são expressões recentes, datam menos de cinquenta anos as primeiras e pouco mais de um século a última. Mas as preocupações que contemplam estão na base da fundação humana e por isso intrinsecamente ligadas ao teatro.

Assim, neste projecto, desenvolve-se uma pesquisa entre a ecologia, a ecocrítica e a ecopolítica no sentido de caracterizar o ecoteatro. Pretende-se, além disso, explorar uma possibilidade de ecocrítica no teatro. Outra intenção deste projecto é ainda a de compreender problemáticas ecológicas e direccioná-las para um objeto cénico, intitulado *ECO – Efeito Colateral Óbvio*.

O debate sobre o teatro ecológico, nomeadamente na compreensão dos limites que este enfrenta, é feito a partir de três grandes contributos, os de Downing Cless, Theresa J. May e Una Chaudhuri, com vista a analisar o *state-of-the-art*. Pretende-se assim conhecer o enquadramento artístico em que ECO se insere, bem com ampliar as possibilidades do debate sobre o teatro ecológico, expandindo o universo desta questão. Os referidos autores acreditam na capacidade que o teatro tem de despertar sensibilidades ecológicas na audiência, embora assentes em vias distintas, sendo esta convicção partilhada pelo presente projecto.

ECO quer aproveitar o espaço de debate que o teatro cria por excelência, contribuindo para o desenvolvimento de sensibilidades, discussões e novas possibilidades de criação. Num país em que o afloramento destas abordagens não é tão frequente, como por exemplo nos Estados Unidos, qual o lugar destas problemáticas no teatro português? Pretende-se, desta forma, atrair a atenção do público e despertá-lo para preocupações ecológicas acreditando num consequente impacto na sociedade.

Encontra-se igualmente patente a tentativa de partilhar o espaço de desenvolvimento de novas abordagens assentes no ecodrama, teatro ecológico e outras formas de relação da ecologia com o teatro, já que as diferentes visões contribuem inegavelmente para a ampliação do espaço criativo, pelo que foram também contempladas entrevistas a criadores portugueses de teatro.

ECO é assim um projecto exploratório de possibilidades de produção de ecoteatro em Portugal, dando lugar a problemáticas que começam já a estar presentes na opinião pública, mas cujo espaço pode ainda ser expandido no palco.

1 - HISTORIOGRAFIA E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO ECOTEATRO

a) Raízes

ECO é acrónimo para Efeito Colateral Óbvio. É palavra e é prefixo. O nosso percurso começa pelo último.

Eco é um prefixo bem presente no léxico contemporâneo. Do grego *oikos*, casa, derivam palavras inevitáveis nos dias que correm, sendo que duas delas estão no centro de vários debates actuais: ecologia e economia.

Se a sua discussão aparenta pertencer a universos distintos, a sua etimologia demonstra uma inevitável relação. Por um lado, temos *logia*, do grego *logos*, palavra, discurso, estudo, exprimindo esta mesma noção de estudo - o estudo da casa – por outro lado temos *nomia*, do grego *nomos*, regra, lei ou uso, exprimindo a noção de regra, as regras, a manutenção, gestão, da casa ¹(Williams, 1988 p.113).

Ora, segundo Downing Cless, ao longo das várias civilizações existia um equilíbrio entre estas duas extensões, ecologia e economia. Após a revolução industrial, este equilíbrio transformou-se numa dinâmica de confronto. Na era pós-moderna o sistema económico passou a degradar, a esgotar, a esvaziar mesmo, os recursos do sistema ecológico (Cless, 1996), o equilíbrio da casa.

É precisamente sobre este desequilíbrio que recai o ecoteatro *grassroots*, segundo Downing Cless, pela sua ligação ao ambientalismo crescente nos EUA. Mas porquê esta opção pela vertente *grassroots*? Atentemos ao seu pensamento.

Não é surpreendente que o ecoteatro seja inicialmente um movimento dentro do teatro *grassroots*, que é inerentemente “*home-grown*”. Antes de mais, a raiz grega de “eco-“ é “casa”. Ecologia (literalmente, “o estudo da casa”) promove conexão, enraizamento, e uma aproximação holística aos problemas. Assim, o ambientalismo é cada vez mais um movimento *grassroots*; resolver os problemas da terra tem de começar com acção comunitária e com aquilo que Wendell Berry classifica como “home economics”, o favorecimento da economia local (1987)² (Cless, 1996, p.81, tradução minha).

E acrescenta:

Ecologia e economia são mantidas a uma distância segura das suas raízes em “casa”, assim o teatro retrata tanto missões românticas pela união com a natureza ou com a terra (e. g. adaptações teatrais de *O Jardim*

¹ “It is from *rw oikos*, Gk – household, with the familiar ending *logy* from *logos* – discourse, thence systematic study. Economy shares its reference, with the alternative ending *nomy* (cf. astronomy) from *nomia*, Gk – management and *nomos*, Gk – law. Economy had developed from its early sense of management of a household (C16) to political economy (from F, C16–C17) and to economics in its general modern sense from 1C18. “ (p.113 pdf Keywords Raymond Williams)

² Versão original: “It is not surprising that eco-theatre is primarily a movement within *grassroots* theatre, which is inherently “home-grown.” After all, the ancient Greek root of “eco-” is “home.” Ecology (literally, “the study of home”) promotes connectedness, rootedness, and holistic approaches to problems. Therefore, environmentalism is increasingly a *grassroots* movement; solving the earth’s problems must start with community action and what Wendell Berry calls “home economics,” the fostering of localized economy (1987).

Secreto [versão portuguesa] de Frances Hodgson Burnett) ou duras visões de apocalipse ambiental (e. g. *Marisol* de Jose Rivera de 1993). Quando a crise ambiental abre fendas na negação, o seu impacto atinge o nível dos indivíduos e das comunidades. Ecologia e economia são “trazidas para casa”, já que no ecoteatro *grassroots*, homens e mulheres comuns em pequenas cidades ou bairros urbanos são os protagonistas. O resultado não é nem utopia, nem distopia, mas sim uma realidade arenosa combinada com activismo “*down home*”, numa estética *community-based* com paralelo com o que Boal defendia tanto com o seu Teatro Fórum como com o Teatro Invisível (ver Paterson 1994; e Schutzman e Cohen-Cruz 1994).³ (ibid.; tradução minha).

Downing Cless relaciona deste modo o início do ecoteatro nos EUA com este movimento comunitário e aponta-nos a sua característica regional, muito ligada à contestação de problemas ambientais locais e direcionada para uma audiência que partilha essas preocupações, recorrendo muitas vezes a formas ligadas ao teatro fórum e ao teatro invisível, de Augusto Boal.

É relevante caracterizar o movimento *grassroots*. *Grassroots* é um movimento social que tem tido relações com o teatro comunitário, principalmente nos EUA. Jan Cohen-Cruz, performer, artista comunitária e investigadora é uma das figuras relevantes com alguma contestação ao que o termo *grassroots* abrange para alguns autores, elucidando-nos sobre o conceito⁴ e dando-nos ainda a conhecer a definição de teatro *grassroots* de Dudley Cocke⁵, baseado na inclusão e diversidade, enfatizando a luta pela igualdade cultural, social, económica e política. *Grassroots* é a denominação dada a um tipo de movimento social com características como a importância de empoderamento de grupos locais e em que é dada preferência a uma hierarquia mais horizontal, associada a uma estratégia de decisões *bottom-up*, preterindo uma hierarquia vertical com uma liderança forte e centralizada. Estes movimentos, traduzidos por vezes em organizações locais, geram acções para promover mudanças a nível local, regional, nacional ou

³ Versão original: “Ecology and economy are kept at a safe distance from their roots in “home,” so drama features either romantic quests for union with nature or earth (e.g., theatrical adaptations of *The Secret Garden* by Frances Hodgson Burnett) or stark visions of environmental apocalypse (e.g., Jose Rivera’s 1993 *Marisol*). When the environmental crisis cracks through denial, its impact reaches the level of individuals and communities. Ecology and economy are “brought home,” so that in grassroots eco-theatre ordinary men and women in small towns or urban neighborhoods are the protagonists. The outcome is neither utopia nor dystopia but gritty reality combined with “down home” activism, in a community-based aesthetic which parallels that espoused by Boal for both his Forum Theatre and Invisible Theatre (see Paterson 1994; and Schutzman and Cohen-Cruz 1994.)”

⁴ “Not everyone embraces the term community-based. Dudley Cocke, Harry Newman, and Janet Salmons-Rue, in their 1993 articulation of the field, found the word community too vague and noncommittal; one can speak of a community of just about anything. They favored the term grassroots theater, characterizing it as “commitment to place . . . [and] grounded in the local and specific.... The traditional and indigenous are . . . valued for their ability to help us maintain continuity with the past, respond to the present, and prepare for the future.... [P]resentation of the work is made in partnership with community organizations. . . . [It is] linked to the struggles for cultural, social, economic, and political equity for all people” (81). As rich a concept as they describe, I find the term grassroots too redolent of rural models without clearly embracing urban ones as well. The term also suggests that what is common to the group is at the source of their identity, thus seeming to leave out, for example, Alternate ROOTS’s notion of community of spirit. Moreover, a number of art modes that originated on the local level, like hip-hop, now have a global presence that the term grassroots does not encompass.”(2005 p.7)

⁵ “Inclusiveness and diversity are other elements of active culture. In “The Matrix of Grassroots Theater Principles”, this idea is framed in two ways. First, “Inclusivity is a core value expressed via affordable ticket prices, accessible venues, and partnerships with community organizations.” The second is more explicitly about the relationship to social justice: “Grassroots theater is linked to the struggles for cultural, social, economic, and political equity for all people” (Cocke et al. 1993, 81). Cornerstone articulates diversity of one of its four core principles in community collaborations (the other three are listening, respect, and flexibility).” (2005 p.90)

internacional. Estas suas características já aplicadas ao teatro na vertente *grassroots* levam Downing Cless a defender o seu papel central no ecoteatro.

Embora haja alguns trabalhos *mainstream*, o principal lugar é o teatro *grassroots*, onde há menos potencial para a negação, habitualmente associada a formas mais populares de realismo doméstico ou de teatro musical e, em contrapartida, mais potencial para uma substancial teatralização do tema predominante do conflito entre ecologia e economia. Ainda que as performances que analisei tenham uma variedade de ângulos sobre o tema da ecologia/economia, estas tendem a partilhar um número de qualidades associadas ao teatro comunitário⁶ (p.99; tradução minha).

Estilo *bruto*, estrutura episódica, contacto com a audiência, referência documental e protagonistas activistas⁷ são as referidas características desenvolvidas pelo autor, sem destaque particular para nenhuma delas.

Embora reconheça a existência de trabalhos *mainstream* no campo do ecoteatro, Downing Cless denota a fraca frequência dos mesmos e coloca o enfoque do seu surgimento e desenvolvimento no movimento *grassroots*. A premissa da qual o autor parte é a de que o teatro *grassroots* será menos propenso a um processo de negação do tema retratado, ou a visões utópicas ou distópicas da questão, como acima referido.

Independentemente da sua posição relativa à vertente *grassroots*, Downing Cless elenca características destes trabalhos que são úteis tanto na análise como na circunscrição de um campo do ecoteatro. Embora o autor as caracterize como do âmbito do teatro comunitário, estas podem conduzir a uma análise do ecoteatro de forma mais lata, pelo que atentaremos a cada uma delas.

1) Estilo *bruto*⁸

Trata-se de uma aproximação à definição de teatro bruto de Peter Brook, caracterizada pela *simplicidade*. Segundo Brook o teatro bruto está próximo das pessoas: pode ser um teatro de marionetas, pode ser – como nas aldeias gregas, ainda hoje – um espectáculo de sombras; distingue-se normalmente pela ausência de estilo.”(1968, p.95, tradução minha). É interessante verificar, como nos alerta o autor, que o Teatro Bruto tem vindo a ser visto como menos “sério” que o restante, como se pertencesse a um universo distinto, sendo que, no entanto, “todas as tentativas de revitalização do teatro têm sido marcadas por um regresso às fontes populares”

⁶ Versão original: “while there are some works in the mainstream, the movement’s primary locus is grassroots theatre, where then is less potential for the denial usually associated with more popular forms of domestic realism or musical theatre and, conversely, more potential for substantive theatricalization of the overarching theme of the conflict between ecology and economy. While the performances I researched have a variety of angles on the ecology/economy theme, they tend to share a number of qualities often associated with community-based theatre.”

⁷ Tradução minha do original: rough style, episodic structure, audience contact, documentary reference e activist protagonists.

⁸ Segundo tradução de Rui Lopes (espaço vazio, Peter Brook 2008). “Quem salva sempre a situação é o teatro popular. As várias formas que vem assumindo ao longo dos tempos têm um único factor em comum: o teatro em estado bruto.”

(p.97), exemplificando com Meyerhold, Tchekhov, Brecht, Littlewood, Artaud, entre outros. Downing Cless releva a austeridade dos recursos cênicos, destacando que nas performances analisadas há uma maior importância do desempenho dos performers (por vezes não profissionais), resumindo a característica na frase “há economia nos materiais sem economizar na energia humana” (p.99; tradução minha)⁹. Embora sem essa referência por parte de Downing Cless, é de referir a proximidade de Peter Brook ao trabalho de Jerzy Grotowski e ao seu teatro pobre.

No prefácio de *Para um Teatro Pobre (1968)*, diz Brook sobre o teatro de Grotowski “talvez seja o único teatro de vanguarda cuja pobreza não significa inconveniente, onde a falta de dinheiro não é justificativa para meios inadequados que, automaticamente, prejudicam as experiências”(Grotowski, p.9), já que a ausência resultante dessa pobreza não só não é temida como desejada. No seu teatro-laboratório, Grotowski defende tentar “evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias” (p.13), “pela eliminação gradual de tudo o que se mostrou supérfluo” (p.16). Alega ainda que “percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurinos especiais e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador”¹⁰ (ibid.). É assim revelada uma oposição à ideia de *teatro total*, agregando várias áreas artísticas, incluindo integração de meios como projecções vídeo e outras fontes mecânicas. Por oposição a teatro total dá-se preferência ao *acto total*, alcançado através dos dez princípios de Grotowski. Talvez precisamente por esta distinção Downing Cless aproxime a característica das performances analisadas da ideia de teatro bruto, de Peter Brook, ao invés da de teatro pobre, de Jerzy Grotowski, já que o que está em causa é a menor importância dada aos meios pela prioridade dada ao conteúdo e não tanto uma questão de procura da essência do teatro.

2) Estrutura episódica

Há uma nítida opção por uma organização por cenas curtas, fragmentadas, por vezes até sem linha narrativa, cabendo à audiência perceber e criar os pontos de relação entre si, *espelhando um sistema ecológico*. Sentimos assim uma tendência para um teatro não-aristotélico, bem como uma aproximação à característica do teatro épico de Bertolt Brecht de *cada cena por si*

⁹ Versão original: “there is economy of materials without economizing on human energy”

¹⁰ É relevante referir o seguimento do raciocínio do autor, ainda que apenas como nota. Esta *verdade teórica* “desafia a noção de teatro como síntese de disciplinas criativas diversas – literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminação, representação (sob o comando de um director). Este “teatro sintético” é o teatro contemporâneo, que chamamos de “Teatro Rico” – rico em defeitos” (p.17)

mesma. Esta característica contrasta com a da forma dramática do teatro, com cada cena ligada à seguinte (Bornheim, 1992).

3) Contacto com a audiência

Esta característica é distinguida por um envolvimento da audiência como comunidade. Em alguns casos há envolvimento da própria audiência na performance ou é aberta à discussão no final. Parece assim haver um contributo do teatro épico, desenvolvido por Brecht, no sentido em que o espectador é confrontado com a acção, procurando “tornar o espectador ativo, fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive” (ibid. p.253); e deste modo fazer dele um sujeito e não um objecto. Além disso, revela um contributo do teatro do oprimido, de Augusto Boal, devido a essa mesma destruição da quarta parede, como acontece no teatro-fórum (baseado na comunicação directa e participativa entre actores e espectadores).

4) Referência documental

As histórias e personagens são, com regularidade, baseadas em pessoas ou factos verídicos, sendo que habitualmente o processo criativo das performances se baseia em entrevistas ou sessões de grupo. Esta necessidade da procura de referências documentais está patente em algumas estéticas teatrais, surgindo primeiro de forma consolidada no trabalho de Erwin Piscator, “a que já se pode chamar “teatro documento” ainda que Piscator a designasse por “teatro didático”: uma estrutura episódica, em quadros ligados por canções, e apresentada por um “Compère” ou “Comère”, representando a Burguesia e o Proletariado, e centrada na explicitação de acontecimentos da história social recente.” (Vasques, 2007, p.11).

5) Protagonistas activistas

Esta é uma característica curiosa. Em todos estes trabalhos analisados por Downing Cless a personagem ou personagens principais tornam-se activistas ou já o são à partida, combatendo os problemas ambientais da sua comunidade, deixando um modelo de acção a seguir¹¹ e traduzindo-os num *call for action*.

Estas são as características definidas pelo autor como transversais a estes exemplos de ecoteatro *grassroots*. No entanto, será que as mesmas ocorrem apenas pela sua característica próxima de uma vertente comunitária e não tanto pelo movimento do ecoteatro em si? Dito de outra forma, será que a frequência com que são escolhidas como opções de encenação se prende à sua natureza *grassroots* ou ao facto de serem ecoteatro? Tudo leva a crer que a resposta possa passar

¹¹ “The ending of each of these performances leaves the audience with a model for positive action, in line with Boal's methods, including his preference for multiple protagonists and a "protagonic" role for the audience (see Boal 1992).” (p.99).

por reflectir sobre as heranças referidas de algumas das características elencadas. Parte delas são, como vimos, transversais a outras estéticas ou modelos teatrais, como por exemplo a estrutura episódica e fragmentada no teatro épico de Brecht; o contacto com a audiência no teatro do oprimido e no teatro invisível de Augusto Boal; ou a referência documental no teatro documental, desenvolvido a partir do teatro-actualidade de Erwin Piscator. Assim, escolhendo uma visão paralela à de Downing Cless, e acreditando no lugar de opções teatrais *mainstream* no ecoteatro, será possível encontrar pontos que o balizem de forma mais abrangente, que possam conduzir a um cânone? Talvez seja possível conseguir uma resposta se nos estendermos à historiografia do ecoteatro.

Uma das características incontornáveis do ecoteatro é claramente a sua temática ligada à ecologia. Pode esta opção de tema estar ligada ao simples reflexo da relação primordial do ser humano com a terra, como uma extensão dos diversos rituais que desempenhou ao longo das civilizações, com maior ou menor consciência dessa preocupação?

Se observarmos o “teatro dos primitivos” (Molinari, 2010) verificamos uma forte predominância de representação de fenómenos naturais.

Em muitos povos, predominantemente nos agrícolas, as manifestações teatrais, que envolvem toda a comunidade, estão associadas à recorrência dos ciclos sazonais. Esta conexão assume, no caso específico, um claro significado ritual e propiciatório, na medida em que a representação pretende celebrar e favorecer a renovação do ciclo a cuja regularidade está ligada a sobrevivência da comunidade (p.9).

A importância das suas representações sazonais prendia-se muitas vezes à sobrevivência da comunidade. As preocupações existentes eram assim manifestadas através da representação desse equilíbrio que relacionava o mundo mais do que humano com aquilo de que a humanidade dependia para sobreviver.

No entanto, a necessidade de preocupações ecológicas é, como ocorre em processos de outras temáticas, independente da sua tomada de consciência. Assim, é antes de mais necessário balizar o que entendemos por consciência ecológica de modo a definirmos alguns momentos marcantes da sua transposição para a dramaturgia.

Ecologia é um conceito desenvolvido pela primeira vez, numa proto-forma ainda sem significante, por Alexander von Humboldt (Humboldt, 1858) “uma quasi-ecologia de disciplinas que traz à luz o inter-relacionamento de diferentes tipos de conhecimento e diferentes abordagens ao conhecimento – aquilo que Humboldt denomina “as ligações imperceptíveis da

analogia secreta” (Jenkins, 2007, p.90; tradução minha)¹². Esta percepção de Humboldt surgia da sua vontade de *abarcara natureza em toda a sua sublime vastidão* (Humboldt, 1858, p.417). Esta noção de cosmos, baseada numa certa ordem, leva-nos à ideia de que há uma harmonia que inclui o sistema terrestre, sendo essa caracterizada por fenómenos e processos abordados que desempenham uma função vital para a sua manutenção (Steffen *et al.*, 2011, p.9). Contudo, essa tal ordem é na verdade um *sistema caótico, não linear e complexo* (Sachs, 2015, p.506) dependente de processos, bióticos e abióticos, cujas alterações comprometem também a existência da própria humanidade. É certo que esta visão de Humboldt não o impediu, no entanto, de ser favorável à industrialização e de considerar a exploração de recursos essencial ao progresso.¹³

Regressando ao termo ecologia, este é de tal modo progressivo que se desenvolveu até Henry Thoreau o ter usado de forma correcta e isoladamente em 1858. Posteriormente, foi definido pelo cientista alemão Ernst Haeckel em 1870 e apenas usado de forma generalizada em meados do século XX, correspondendo assim ao estudo das relações entre animais, plantas e os seus habitats.

Ecologia (*ökologie* de Haeckel) desenvolveu o sentido de habitat (nome para um espaço de vida característico do século XVIII, da forma do verbo latino “vive”), e tornou-se o estudo das relações das plantas e animais entre si e com o seu habitat. Seguiram-se ecotom, ecotipo e ecoespécies no uso científico. Em 1931 H. G. Wells viu a economia como ‘um ramo da ecologia...a ecologia da espécie humana. Antecipou assim desenvolvimentos importantes, em que a ecologia era uma preocupação geral mais social, embora ambientalismo tenha sido a primeira palavra para essa preocupação com o habitat natural e humano (Williams, 1988, p.113, tradução minha)¹⁴.

O seu desenvolvimento acompanhou a história do ambientalismo e do despertar da consciência ambiental relativa às alterações provocadas por acção humana, que começaram a ecoar num movimento marcado pela publicação de *Silent Spring*, de Rachel Carson (1962), e pela descoberta incontornável do buraco na camada de ozono em 1985, atribuída ao uso de CFC’s (clorofluorcarbonetos).

Este processo culminou em 2000, quando Paul Crutzen introduziu formalmente a ideia de nos encontrarmos numa nova era geológica: o antropoceno. Esta é caracterizada por ter a

¹² Versão original: “quasi-ecology of disciplines that brings to light the interrelatedness of different kinds of knowledge and different approaches to knowledge – what Humboldt calls, “unperceived links of secret analogy”

¹³ Reforça Alice Jenkins: “Nonetheless, Humboldt’s view that “industrial prosperity (...) is a conquest of the intelligence of man over matter “seems to put Kosmos outside the circle of modern ecocritical values, despite the fact that the book, as I have argued, presents a number of areas of concern and principle which would be shared by most ecocritics.” (p.97)

¹⁴ Versão original: “Ecology (Haeckel’s *ökologie*) developed the sense of habitat (a noun for a characteristic living place from C18, from the form of the Latin verb ‘it lives’), and became the study of the relations of plants and animals with each other and with their habitat. Ecotone, ecotype, ecospecies followed in scientific use. In 1931 H. G. Wells saw economics as a ‘branch of ecology . . . the ecology of the human species’. This anticipates important later developments, in which ecology is a more general social concern, but at first the commonest word for such concern with the human and natural habitat was environmentalism.”

humanidade como nova força geológica global (Steffen *et al.*, 2011, p.369). Como evidências dessa transformação enfrentamos alterações no ciclo hidrológico, nos ciclos de elementos como o nitrogénio, um dos mais importantes na manutenção dos ecossistemas terrestres, e talvez a sexta maior extinção de espécies no planeta, animais e vegetais, entre tantas outras que transcendem as alterações climáticas. Em 2018, o relatório especial do IPCC (*Intergovernmental Panel on Climate Change*) para o aquecimento global reiterava a responsabilidade humana no aumento da temperatura média global, que se encontrava perto de 1°C acima da temperatura média entre 1850-1900, com especial responsabilidade das emissões de CO₂, e manifestando-se globalmente em variadas alterações, como no degelo, na acidificação dos oceanos e no aumento do nível do mar. Embora estas mudanças tenham sido desencadeadas pelos seres humanos, estes não têm qualquer controlo sobre as mesmas, apenas a possibilidade de as tentar mitigar.

A chegada do antropoceno não foi súbita. Fomos conhecendo os impactos da actividade humana e estes foram sendo acompanhados por diversos momentos de consciência ambiental e ecológica. A par de alguns marcos políticos, essencialmente constituídos por tratados e acordos internacionais, como o agora terminado Acordo de Paris, houve também uma tomada de consciência por parte das populações, mais evidenciada no que respeita às alterações climáticas. É disso exemplo um estudo da Gallup (Pelham, 2009) que concluiu que em 2008 dois terços da população mundial reconhecia a existência do aquecimento global (o valor ultrapassava os 90% se nos cingirmos a países ditos desenvolvidos) e 55% desse grupo atribuía-a a causas humanas (79% se nos cingirmos ao mesmo grupo anterior). O que mesmo assim parecia ser uma tímida aceitação da problemática acabou por desencadear uma onda de protestos uma década depois. Encabeçados pelas gerações mais novas que se viam vítimas da situação herdada, invocando os seus direitos intergeracionais, as *manifestações pelo clima* multiplicaram-se.

Assim, findas duas décadas do século XXI, a ecologia apresenta-se como um dos conceitos centrais, enquanto o sistema capitalista opera à escala global, assente no crescimento económico perpétuo.

Todas estas alterações tiveram também repercussões no campo filosófico. Nas contribuições mais contemporâneas são incontornáveis nomes como Peter Singer, que com o seu *Animal Liberation* (1975) despertou o discurso crítico para a justiça e bem estar animal, defendendo a ideia da igualdade entre este grupo de seres vivos, na qual os humanos se inserem; ou Arne Ness e a sua defesa da ecologia profunda, defendendo preocupações que passam por “encorajar uma atitude igualitária por parte dos humanos não só em relação a todos os membros da

ecosfera, mas até em relação a todas as entidades ou formas identificáveis na ecosfera” (Naess et. al. 1995, p.269; tradução minha)¹⁵.

Outro dos exemplos é Félix Guattari. Na obra *As Três Ecologias* o autor explora a sua visão da coexistência de *três ecologias*, procurando combinar de modo lógico e heterogêneo os conceitos daquilo que é *natural* e daquilo que é cultural, relacionando assim a natureza e o meio ambiente com o humano. As ecologias do meio ambiente, das relações sociais e da subjectividade humana constituem as *três ecologias*. Estas abarcam assim as alterações que ocorrem no planeta sem descurar nem o plano humano nem o plano ambiental, sugerindo uma aceleração das transformações técnico-científicas, a par de uma crise ambiental, que é também política, cultural e social. A ideia de *três ecologias* está na base do conceito de ecosofia, que propõe debates entre o meio ambiente e a filosofia.

É a relação da subjectividade com sua exterioridade - seja ela social, animal, vegetal, cósmica — que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda a aspereza.

(...)

Só uma articulação ético-política — a que chamo ecosofia — entre os três registos ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjectividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões (1990, p.8).

A visão de Guattari espelha as preocupações contidas no presente projecto. Preocupações sobre um ser humano que potencia alterações ao sistema terrestre, mas que é ele próprio alvo dos seus impactos, envolvido num enquadramento social e, por fim, numa superestrutura.

É um ser humano que, também enquanto cidadão, consome apenas 30 das 30 000 plantas comestíveis existentes, deteriorando solos e habitats pela exploração intensiva necessária, devastando espécies com as suas escolhas e necessidades. Mas é também este ser humano aquele que é constringido pelo capitalismo em escolhas limitadas e ilusórias.

Se a procura da definição de ecologia que melhor se adequa ao que me proponho explorar se mostra essencial, o mesmo acontece com a sua análise de forma recorrente na literatura e, por consequência, na dramaturgia. É esta a função da ecocrítica.

b) Da ecocrítica ao ecoteatro

A ecocrítica assume-se como um ramo da crítica literária que analisa as representações e relações ecológicas na literatura, tendendo a comportar um olhar ético. De surgimento tardio, teve a primeira aparição em 1978.

¹⁵ Versão original: “Deep ecology is concerned with encouraging an egalitarian attitude on the part of humans not only towards all members of the ecosphere, but even toward all identifiable entities or forms in the ecosphere.”

O termo ecocrítica foi usado pela primeira vez no ensaio *Literatura e ecologia: Um experimento na ecocrítica* (Rueckert 1978) e, de forma simples, expressa o desejo de trazer para o estudo da literatura as preocupações da ecopolítica. A ecocrítica não está ainda codificada ou suficientemente institucionalizada para prescrever como o processo pode ser feito. Quem levanta objeções à destruição de florestas, animais, cursos fluviais, pode sentir-se atraído por obras literárias sobre esses assuntos, por oposição a, por exemplo, obras de Fyodor Dostoyevsky, que retratam a vida em São Petersburgo no século XIX. Muitos trabalhos de ecocrítica têm-se preocupado com a escrita de natureza – prosa e poesia sobre passeios em locais remotos e bonitos – por românticos ingleses como William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge e transcendentalistas americanos como Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau e seus seguidores. Há, no entanto, duas boas razões para não confinar a ecocrítica a estas fronteiras. (Gabriel Egan, 2006, p.33; tradução minha)¹⁶.

Denota-se assim uma relação estreita entre a ecopolítica e o surgimento da ecocrítica, relação esta que analisaremos com mais profundidade posteriormente. Porém, os limites da ecocrítica são alvo de alguma controvérsia, havendo por um lado uma tentativa de a circunscrever aos limites de preocupações ecológicas demarcadas, como referidas por Gabriel Egan, e por outro a vontade de abarcar todos os retratos de um mundo mais do que humano¹⁷, de maneira a reflectir uma real representação das abordagens literárias existentes. Aqui, o referido autor argumenta que há duas boas razões para o fazer. Por um lado, o que foi possível aprender através da história da crítica noutras questões políticas, que nos ensina a sair dos *casos óbvios para outros não tão óbvios* (p.34), como são exemplo a crítica feminista, quando expandiu o seu objecto de estudo para obras com personagens masculinas mais marcadas ou autores masculinos que transpareciam um retrato limitado das figuras femininas, defendendo o autor a possibilidade da ecocrítica abordar também, deste modo, uma certa relação de antítese entre natureza e cultura. Por outro lado, defende ainda que os próprios autores românticos, especialmente poetas, inicialmente mais estudados, não apresentavam essa mesma natureza livre do seu contraste, sendo a análise dos poetas românticos, segundo o autor, um *bom ponto de partida para pensar a relação entre políticas ecológicas e arte* (p.35).

É importante ressaltar neste ponto que as próprias leituras e representações da paisagem não estão isentas de reflexão crítica. Atentemos ao contributo de Graça P. Corrêa que, dentro de um estudo que pretende “(...) reflectir sobre a reciprocidade ou relação participante entre corpo e ambiente, entre materialidade humana e não-humana, dentro de uma posição ecocêntrica.

¹⁶ Versão original: The term ecocriticism was first used in the essay ‘Literature and ecology: An experiment in ecocriticism’ (Rueckert 1978) and most simply it expresses a desire to bring to the study of literature the concerns of ecopolitics. Ecocriticism is not yet codified or institutionalized sufficiently to prescribe how this might be done. Those who object to the destruction of forests, animals, and waterways might well find themselves attracted to literary works about those things, as opposed to, say, Fyodor Dostoyevsky’s novels of life in nineteenth-century Saint Petersburg. Much ecocriticism has been concerned with nature writing – prose and poems about walks in remote and beautiful places – by English Romantics such as William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge and the American Transcendentalists such as Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau and their followers. There are at least two good reasons not to confine ecocriticism within these bounds, however.”

¹⁷ Termo cunhado pelo filósofo David Abram.

(2011; tradução minha)¹⁸, defende “(...) que uma leitura cultural antropocêntrica da paisagem leva a um empobrecimento de todos os traços orgânicos/biológicos no humano, tais como a acção material e a presença dinâmica de um mundo extra-humano.” (p.41; tradução minha)¹⁹, sustentando-se na visão de James Peacock.

James Peacock defende que o lugar é existencial, biológico, e ligado à vida interior, um aspecto central da existência humana, que vê como que dissolvido pela “gaiola de ferro Weberiana” do capitalismo, pela Globalização – a interconexão de “todos” e de “tudo” no mundo, através do comércio, do ciberespaço, da migração, etc. – desafia a localização, a ideia de espaço como lugar e o significado do local (2011, p.41; tradução minha)²⁰.

Esse aspecto da existência humana, o lugar em que *somos*, leva-nos à importância da referida paisagem e da visão fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, de vivermos *com* a terra, ao invés de vivermos nela, espelhando uma comunhão entre corpo e espaço, ideia igualmente desenvolvida nas palavras de David Abram:

Podemos experienciar coisas, podemos tocar, ouvir e sentir coisas, apenas porque, enquanto corpos, nós próprios somos parte do campo sensível e temos as nossas próprias texturas, sons e sabores. De facto, ver é ao mesmo tempo sentir *ser-se visto*, tocar o mundo é também ser tocado pelo mundo.” (ibid., tradução minha)²¹.

Esta relação material com o mundo, bem como a consciência de sermos parte do campo sensível, é igualmente pertinente para a criação de histórias e para a sua interpretação e reinterpretação, e conseqüentemente, para o seu lugar nos palcos, já que:

ser parte de uma comunidade é ser parte da sua história, e se a terra está preenchida por histórias ancestrais então a “comunidade” inclui rochas, árvores, riachos, caminhos, e animais desse espaço. As histórias criam uma matriz de pertença, o tecido vivo entre passado e presente e entre comunidades humanas e não humanas. (May, 2005, p.95; tradução minha)²².

Esta permeabilidade de pessoas e espaços, apontada por Theresa J. May, leva a autora a ressaltar o próprio espaço cénico e a afirmar que, no “ecodrama, a representação de lugar no palco pode ser mais do que o cenário sobre o qual a acção humana se desenvolve. O lugar pode

¹⁸ Versão original: “(...) it intends to reflect upon the reciprocity or participatory relationship between body and environment, between human and non-human materiality, within an ecocentric stance.”

¹⁹ Versão original: “I argue that an anthropocentric cultural reading of landscape leads to downgrade all traces of the organic/biological in the human, as well as the material agency and dynamic presence of an extra-human world.”

²⁰ Versão original: “Peacock argues that place is existential, biological, and connected to inner life, a central aspect of human existence, which is how being dissolved by the “Weberian iron cage” of capitalism, Globalization – the interconnecting of “everyone” and everything” around the world, through commerce, cyberspace, migration, etc. – challenges localization, the idea of space as place, and the meaning of locale.”

²¹ Versão original: “We can experience things, can touch, hear and taste things, only because, as bodies, we are ourselves a part of the sensible field and have our own textures, sounds, and tastes. Indeed, to see is at one and the same time to feel oneself *seen*, to touch the world is also to be touched by the world.”

²² Versão original: ““To be part of a community is to be part of its story, and if the land is filled with ancestral stories then “community” includes the rocks, trees, streams, pathways, and animal Others of that place. Stories create a matrix of belonging, a living tissue between past and present and between human and non-human communities.”

conduzir a acção; por vezes torna-se uma espécie de personagem com o seu próprio arbítrio”. (ibid. tradução minha)²³

A referida perspectiva molda a ideia da experiência humana, reconhecendo a sua integração e apoiando um diálogo ecocêntrico. Na crítica literária, essa integração abrangente é igualmente visível. William Howarth, com quem Gabriel Egan dialoga na sua obra, resume este macro campo da ecocrítica da seguinte forma:

Esses problemas parecem repousar longe dos estudos literários, sendo que, no entanto, os textos refletem a forma como a civilização vê a sua herança natural. Conhecemos a natureza através de imagens e palavras, um processo que torna inevitável a procura pela verdade na ciência e na literatura, e, quer encontremos validade através de dados ou através de metáforas, as duas formas de análise são análogas. A ecocrítica observa na natureza e na cultura a ubiquidade de signos, indicadores de valor que moldam a forma e o significado. A ecologia conduz-nos a reconhecer que a vida fala, comungando através de fluxos de informação codificados que têm direcção e propósito, se aprendermos a traduzir fielmente as mensagens. (1996, p.77; tradução minha)²⁴.

No fundo, apresenta-nos uma visão abrangente dos objectos da ecocrítica, posicionando-se nesta variedade de abordagens. Na senda destas visões, Robert Kern traz uma concepção da ecocrítica que abarca tanto orientações do texto conscientes por parte dos seus autores, como o enquadramento e contexto em que foram escritas. Analisa assim três tipos de obras segundo esses parâmetros, que pretendem detectar a existência de representações do mundo "mais-do-que-humano". Desta forma, dá-nos conta daquilo que me parecem ser três níveis de profundidade desta abordagem: uma quase inconsciente, a partir da obra *Orgulho e Preconceito* (Jane Austen, 1813), outra consciente, com passagens que têm como objecto a natureza, através de *Anedocte of the jar* (Wallace Steven, 1919), e ainda outra de consciência mais profunda, ecocêntrica, tentando ser o próprio ambiente, *Axe Handles* (Gary Snyder, 1983).

Concentremo-nos nos textos dramaturgicos. Uma breve pesquisa resulta em alguns nomes incontornáveis associados à ecologia na dramaturgia: Tchekhov, Ibsen e Shakespeare. À luz de Kern, onde se encontrarão situados os referidos contributos? Teríamos de analisar particularmente cada peça dos autores nomeados, embora haja nas suas obras uma inevitável permanência do mundo mais do que humano que intervém directamente na trama: o cerejal que vai ser vendido para dar lugar a outro tipo de vida e que desagrega a realidade familiar; ou o

²³ Versão original: “In ecodrama, the representation of place on-stage can be more than the backdrop against which human action is played out. Place can drive the action; sometimes it becomes a kind of character with its own agency”

²⁴ Versão original: Those problems seem to lie far afield from literary study, yet in fact texts do reflect how a civilization regards its natural heritage. We know nature through images and words, a process that makes the question of truth in science or literature inescapable, and whether we find validity through data or metaphor, the two modes of analysis are parallel. Ecocriticism observes in nature and culture the ubiquity of signs, indicators of value that shape form and meaning. Ecology leads us to recognize that life speaks, communing through encoded streams of information that have direction and purpose, if we learn to translate the messages with fidelity.

fiorde que mobiliza forças; ou os seres feéricos que, como personagens profundamente envolvidas na natureza, intervêm na história. Vemos até que estas e outras “personagens em Shakespeare demonstram um interesse em aspectos deste mundo natural que são relevantes, e, que se analisados seriamente, nos mostram que não há nada de infantil ou ingênuo nas suas preocupações.” (Gabriel Egan, 2006, p.50; tradução minha).²⁵ Exemplos que espelham uma representação consciente da natureza que interfere com o curso da trama, e que embora de forma distinta entre si se parecem enquadrar num nível *kerniano* intermédio de profundidade. Este nível comporta uma relação entre cultura e natureza, sendo que, no entanto, não foca na questão ambiental em si, havendo, no fundo, um reconhecimento dessa relação sem que ela tome o lugar central.

Não obstante as concepções e análises da ecocrítica, é pertinente lembrarmos-nos de que o teatro não é literatura e mesmo no que respeita estritamente a textos dramáticos, o teatro apenas acontece quando estes textos *são levados para palco*. Theresa J. May desenvolve esta ideia adicionando que “quando a ecocrítica se move das páginas para o palco, os investigadores podem descobrir aquilo a que Erika Munk chama “vasto campo aberto” de “histórias por ser reescritas, estilos por ser re-discutidos, contextos por ser repensados”. Tudo, reforça, “pede para ser reinterpretado” (Munk 5)” (2005, p.85; tradução minha)²⁶. May comenta ainda: “acreditando que a ecocrítica pode iluminar a participação do teatro na nossa cultura ecológica, exploro estratégias para tornar o teatro verde através de duas vias – aplicando a ecocrítica ao cânone dramático, e reconhecendo novos trabalhos de “ecodrama”(ibid.; tradução minha)²⁷

Este processo de reconhecimento de novos trabalhos de “ecodrama” levou Theresa J. May e Larry Fried a criar o *Earth Matters on Stage* (EMOS) em 2004, um festival de peças de ecodrama realizado nos EUA, que “encorajou dramaturgos a empregarem assuntos cívicos, ecológicos e pessoais”, esperando “guiar uma nova era de ecodrama que nos inspire a explorar as ligações complexas entre pessoas e lugar. Esperando contrariar o estereótipo do ecodrama como mero teatro *agitprop*, o festival solicitou obras dramáticas que situassem um evento de crise ou conflito ambiental no centro da peça”. Como exemplo, o EMOS de 2004 atraiu 147 concorrentes dos EUA e do Canadá e os textos exploraram “uma variedade de questões

²⁵ Versão original: “characters in Shakespeare display an interest in aspects of this natural world that are relevant for us, and if we take that interest seriously we find that there is nothing childlike or naive about their concerns.”

²⁶ Versão original: “When ecocriticism moves from page to stage, scholars may discover what Erika Munk called a “vast open field” of “histories to be re-written, styles to re-discuss, contexts to re-perceive.” Everything, she harkens, “cries out for reinterpretation” (Munk 5).”

²⁷ Versão original: “Believing that ecocriticism can illuminate theater’s participation in our ecological culture, I explore strategies for greening the theater along two streams— applying ecocriticism to the dramatic canon, and recognizing new works of “ecodrama.””

ecológicas, incluindo a exploração de madeira no Noroeste, a poluição química de canais, e os direitos baleeiros dos nativo-americanos.” (ibid. p.95; tradução minha)²⁸

O reconhecimento de novos trabalhos passa também pela identificação dessas mesmas criações. Embora possamos observar traços visíveis dessas representações em algumas obras, por vezes através de fortes retratos de questões ambientais ou ecológicas, o mesmo não significa que haja um reconhecimento por parte da crítica quando estas chegam aos palcos. A partir dos anos noventa do século passado, os palcos, como já referido, conheceram um aumento de obras com estas características, sem que os espectadores, a crítica ou os investigadores se tenham necessariamente apercebido disso. Numa obra mais recente, May traz-nos uma contextualização.

Estas peças personalizaram questões ambientais ao explorar questões éticas e processos de tomadas de decisão que precedem a ação humana. No entanto, com exceção de *The Kentucky Cycle*, os críticos não se pronunciaram sobre as questões ecológicas que as obras levantavam. Porque é que os críticos, as audiências e os investigadores foram incapazes ou relutantes em reconhecer temas ambientais quando estes tiveram visibilidade no palco?²⁹ (2020, tradução minha).

May revela assim uma ideia contrastante com a de Downing Cless, ao referir a possibilidade de terem sido levadas a palco obras com retratos de questões ecológicas que não tenham sido reconhecidas como tal, não entrando por isso nas considerações tomadas relativamente ao movimento inicial. Atentemos ao desenvolvimento da sua ideia.

Duas importantes transformações levaram a uma viragem ecológica no teatro dos E.U.A. durante os anos noventa, um dentro do discurso do campo do teatro, e outro dentro do discurso mais lato do ambientalismo. Juntos, mudaram os termos do debate no teatro e no movimento ambiental. Teóricos e artistas começaram a reconhecer que, como a própria epítome do artifício cultural, o teatro estava profundamente associado a ideologias de modernidade, incluindo a industrialização e o humanismo ocidental europeu. Num verão especial, num artigo da *Theater* (1994) sobre “Teatro Ecológico”, Erika Munk constatou que “o silêncio dos nossos dramaturgos relativamente ao ambiente como questão política e a marginalização por parte dos nossos críticos das implicações ecológicas da forma teatral são bastante surpreendentes (ibid.; tradução minha)³⁰.

²⁸ Versão original: “usher in a new era of ecodrama” that “inspires us to explore the complex connection between people and place.” Hoping to counter the stereotype of ecodrama as merely agit prop theater, the festival called for new dramatic works that “put an event of environmental crisis or conflict at the center of the play”/” a variety of ecological issues including Northwest timber harvesting, chemical pollution of waterways, and Native American whaling rights”

²⁹ Versão original: “These plays personalized environmental issues by exploring the ethical questions and the decision-making processes that precede human action. Yet, with the exception of *The Kentucky Cycle*, reviewers did not comment on the ecological questions they raised. Why were critics, audiences, and scholars unable or unwilling to recognize environmental themes when they did take stage?”

³⁰ Versão original: “Two important transformations in thinking, one within the discourse of the field, and one within the larger discourse of environmentalism, gave rise to an ecological turn in U.S. theater during the 1990s. Together, they changed the terms of the debate both in theater and in the environmental movement. Theorists and artists began to recognize that as the very epitome of cultural artifice, theater was deeply allied with the ideologies of modernity, including industrialization and Western European humanism. In a special summer 1994 issue on *Theater* on “Ecological Theater”, Erika Munk observed that “our playwrights’ silence on the environment as a political issue and our critics’ neglect of the ecological implications of theatrical form are rather astonishing.”

E explicita a ideia, indo ao encontro da visão de Una Chaudhuri (1994), sobre o teatro ser *programaticamente anti-ecológico* pelas suas fundações humanistas, o que resulta numa tendência visível nos artistas e criadores, bem como no seu uso como metáfora para os conflitos humanos. May dá-nos conta de que esta mesma característica leva a que “(...) mesmo quando uma peça faz referência directa a temas, ideias ou circunstâncias ecológicas, a audiência as perca. Ironicamente as metáforas originadas na experiência vivida podem tornar-se, no teatro, mecanismos que apagam o mundo vivo, palpável, à nossa volta.” (2020, tradução minha)³¹.

A opção pelo uso de metáforas está igualmente presente no trabalho de Bonnie Marranca, “que cunhou a expressão “ecologias do teatro” para designar a tradição teatral, iniciada por Tchekhov e continuada através de “Gertrude Stein, Thornton Wilder, Sam Shepard, Maria Irene Fornes, Lee Breuer, Richard Foreman, Robert Wilson e Heiner Muller”, marcada pela “sua abrangência do espaço cénico, e a rejeição do cenário”” (Chaudhuri 1994, p.26; tradução minha)³², criticando esta apropriação da ecologia apenas pelo uso de alguns dos seus conceitos (inter-relação, holismo, organicismo) como caracterização das referidas tendências. Esse mesmo uso da ecologia como metáfora, segundo Chaudhuri, “bloqueia a abordagem do teatro a problemas profundamente controversos de classificação que reside no centro da filosofia ecológica: nós, seres humanos – e as nossas actividades, tais como o teatro – somos parte integrante da natureza, ou estaremos de alguma forma radicalmente separados dela?” (1994, p.27; tradução minha)³³, concluindo que o teatro ecológico, ou ecoteatro, “irá exigir uma viragem em direcção ao literal, uma resistência programática ao uso da natureza como metáfora” (ibid. p.29; tradução minha)³⁴. É sem dúvida fulcral reter esta ideia da necessidade de desenvolver uma tentativa sistemática de evitar a metaforização acrítica nas obras criadas. Tal como nos últimos anos se tem vindo a desenvolver uma consciência de forma activa de algum tipo de preconceito enraizado no discurso teatral - e se tem feito um percurso no sentido de depurar quaisquer notas de sexismo, racismo, classismo, transfobia, homofobia, xenofobia, e outras intolerâncias – é agora altura de o fazer também em relação à ecologia. Estamos cada vez mais perante uma interseccionalidade

³¹ Versão original: “(...) even when a play makes direct reference to ecological themes, ideas, or circumstances, audiences and critics miss them. Ironically, metaphors that originate in lived experience can become, in theater, mechanisms that erase the living, palpable world around us.

³² Versão original: ““who coined the expression “ecologies of theater” to designate a theatrical tradition, starting with Chekhov and continuing through “Gertrude Stein, Thornton Wilder, Sam Shepard, Maria Irene Fornes, Lee Breuer, Richard Foreman, Robert Wilson and Heiner Muller,” which is marked by “its embrace of performance space, and rejection of setting.”

³³ Versão original: “is to block the theater's approach to the deeply vexed problem of classification that lies at the heart of ecological philosophy: are we human beings -- and our activities, such as theater -- an integral part of nature, or are we somehow radically separate from it?”

³⁴ Versão original: “will call for a turn toward the literal, a programmatic resistance to the use of nature as metaphor.”

premente, já que somos todos “uma multiplicidade do cosmos encerrada num regime político e epistemológico binário”, parafraseando Paul B. Preciado (2020 p.33).

O teatro é ecológico mesmo que seja representacional, já que é sempre um encontro imediato, comunal e material, entre o performer e o seu corpo, o público e o espaço. A ecocrítica, como o feminismo, ou a teoria pós-colonial ou multicultural, aborda injustiças sentidas no corpo – o corpo da experiência, da comunidade, da terra. (...) De facto, o artifício do teatro parece ser um monumento virtual ao triunfo humano sobre as forças naturais. Mas o binário natureza *versus* cultura, tanto quanto as teorias recentes têm demonstrado, desmorona-se em várias áreas (May, 2005, p.86; tradução minha)³⁵.

De facto, até a própria ideia de natureza é uma construção cultural, e as pessoas uma parte da Ecologia. May aponta assim para a necessidade de mudança da percepção e da aceitação desta premissa.

Considerada materialmente (ao invés de metafóricamente), a Ecologia dá lugar a novas formas de ver e ler (ecocrítica) tal como de criar (ecodrama/performance). (...) Num tempo em que as grandes narrativas envolvem os exércitos da destruição e imperam no chamado “choque de civilizações”, o papel crítico das artes e do teatro em particular como espaço de contradiscurso, resistência, e *re-imaginação*, será dificilmente mais evidente (ibid. tradução minha)³⁶.

Este papel de resistência e de activismo do teatro, que não corresponde necessariamente à sua dimensão política (discutida noutro capítulo), é reforçado por uma perspectiva abrangente, interseccional, já que não é possível uma defesa ecológica sem que essa o seja contra as diversas lógicas binárias, que perpetuam relações de opressão.

Quando o teatro se torna num lugar de ecocrítica, o termo “ambiente” tem de ser reconstituído para incluir os lugares “onde vivemos, onde trabalhamos, e onde actuamos” (300-01). (...) A análise teatral pressiona a ecocrítica para lá da tradicional estética selvagem branca/masculino-dominante com os seus binários implícitos de natureza/cultura, selvagem/doméstico, rural/urbano, em direcção a um entendimento da comunidade ecológica que inclua criaturas humanas e não-humanas, lugares urbanos e selvagens. (...) Quando a visão ecocrítica pode expandir o seu alcance e incluir questões de raça, classe, género, localização geográfica, e poder e privilégio branco, então o teatro – que foi sempre uma força de activismo como de disseminação de mitos hegemónicos – parece preparado para análise. De facto, a característica inerentemente comum do teatro faz dele um lugar ideal para examinar hábitos mentais que perpetuam paradigmas injustos e insustentáveis, e/ou precipitam a transformação cultural. (ibid. p.87; tradução minha)³⁷.

³⁵ Versão original: ““Always an immediate, communal and material encounter among embodied performer, audience and place, theatre is ecological even as it is representational. Ecocriticism, like feminism, post-colonial or multi-cultural theory, addresses injustices felt in the body—the body of experience, of community, of land. Why then has an ecological perspective been absent from the theater? (...) Indeed, theatre’s artifice has seemed a virtual monument to humanity’s triumph over natural forces. But the binary of nature vs. culture, as much recent theorizing has demonstrated, comes apart in multiple places.”

³⁶ Versão original: “Ecology considered materially (rather than metaphorically) gives rise to new ways of looking and reading (ecocriticism) as well as creating (ecodrama/performance). (...) At a time when master narratives engage the armies of destruction and empire in a so-called “clash of civilizations,” the critical role of the arts and theatre in particular as a site of counter-discourse, resistance, and re-imagining can hardly be more apparent.”

³⁷ Versão original: “When theatre becomes a site of ecocriticism, the term “environment” must be reconstituted to include the places “where we live, where we work, and where we play” (300-01). (...) Theatrical analysis presses ecocriticism beyond a traditional white/male-dominated wilderness aesthetic with its implied binaries of nature/culture, wild/tame, rural/urban, toward an understanding of ecological community that includes human and non-human creatures, urban and wilderness places. (...) When the ecocritical view can expand its scope to include the issues of race, class, gender, geographic situated-ness, and white power and privilege, then theatre—which has always been a force for activism as well as the dissemination of hegemonic myths— appears ripe for analysis. Indeed, theatre’s inherent communality makes it an ideal site for examining the habits of mind that perpetuate unjust and unsustainable paradigms, and/or precipitate cultural transformation.”

Como anteriormente referido, a abordagem de temas ambientais ou ecológicos não teve início nos anos noventa, mas sem dúvida que observamos uma mudança nesse período, que “(...) marcou um ponto inicial de um novo pensamento, informado pelo movimento de justiça ambiental, que iria inspirar criadores, historiógrafos e críticos a avançar.”(May, 2020, sem página, tradução minha)³⁸. A observação de um cânone que correspondesse a um movimento de ecoteatro surgiu pela primeira vez em 1992 pelas mãos de Lynn Jacobson³⁹, como aliás já referido por Downing Cless.

Muitos dos desafios que artistas e companhias enfrentam actualmente, e as abordagens inovativas que empregam, foram informadas pelo movimento “*green theater*” dos anos noventa. Em 1992, num artigo da *American Theater*, Lynn Jacobson investigou os muitos exemplos de produções *ecologicamente-orientadas*, festivais, e conferências de companhias regionais e comunitárias. (...) Embora dois destes três exemplos tenham usado peças pré-existentes escritas por dramaturgos europeus, Jacobson também identificou um “eco cânone” emergente que se expandiu para lá de Ibsen para incluir peças e performances nascidas de preocupações de comunidades locais (1992, 20)” (May, 2020, tradução minha)⁴⁰.

May denota assim uma valorização da tentativa de Jacobson em desvendar este eco cânone emergente no início dos anos noventa, ao contrário do lugar que Downing Cless atribui à pesquisa de Jacobson. Esta necessidade de discernir um cânone acompanha a vontade de caracterizar um movimento que se assume como existente, o que sem dúvida se torna apenas possível pela observação dos exemplos existentes ou por uma concepção e direcção de um cânone a seguir.

É significativo reconhecer, no entanto, que a ecologia versa igualmente sobre questões de natureza científica, pelo que a predisposição e procura do conhecimento científico é fulcral.

Antes de uma rica dramaturgia *verde* poder surgir, os dramaturgos têm de se educar sobre questões ecológicas, particularmente sobre a ecologia dos seus próprios locais, de maneira a que o seu trabalho possa crescer da sua relação pessoal com a terra. Afinal, a ecologia não é um mero sentimento, é uma ciência. Os dramaturgos *verdes* fazem bem em procurar cientistas e educadores ambientais, em ligarem-se a *experts* em departamentos de ecologia do estado e de tratamentos de desperdícios tóxicos, a biólogos da vida selvagem, pessoal da pesca, grupos de cidadãos, e activistas pela justiça ambiental. Existem recursos ricos para histórias daquilo que podemos aprender com aqueles que trabalham nas trincheiras da “crise ambiental” onde as nossas comunidades têm de resolver problemas ecológicos complexos (ibid. p.94; tradução minha)⁴¹.

³⁸ Versão original: “(...)this period did mark a threshold of new thinking, informed by the environmental justice movement that would inspire theater-making, historiography, and critics going forward.”

³⁹ Por impossibilidade de análise do referido documento de Lynn Jacobson, são utilizados como análise textos em que os autores referem o mesmo artigo.

⁴⁰ Versão original: “Many of the challenges that artists and companies face now, and the innovative approaches they employ, were informed by the “green theater” movement in the 1990s. In a 1992 *American Theater* cover story, Lynn Jacobson investigated the many examples of ecologically-minded productions, festivals, and conferences offered by regional and community-based companies. (...exemplos específicos e peças incluídas) Although two of these three examples used preexisting plays written by European playwrights, Jacobson also identified an emergent “eco-canon” that expanded out from Ibsen to include plays and performances that rose out of local community concerns (1992,20)“

⁴¹ Versão original: “Before a rich green dramaturgy can emerge, playwrights must educate themselves about ecological issues, and particularly about the ecology of their own places so that their work can grow from a personal relatedness to the land. After all, ecology is not merely a sentiment, it is a science. Green playwrights do well to seek out environmental scientists and educators, link up with experts in county and state departments of ecology and hazardous waste, with wildlife biologists, fish

Acreditando que há um percurso natural que direcciona as experiências para movimentos naturais, é necessário, como anteriormente May nos indica, analisar obras e os seus possíveis conteúdos ecológicos. Atentemos a algumas obras, dentro dos limites possíveis no presente relatório, num trabalho que acredito ser útil à análise de algumas linhas limítrofes.

É interessante verificar que há no geral do discurso dos três autores mais referidos, no domínio do ecoteatro, uma tendência, se não por optar pelo teatro comunitário, pelo menos de preferir uma abordagem junto da comunidade, evidenciando o papel do activismo.

É igualmente pertinente ressaltar que o termo ecoteatro não é utilizado de forma homogénea e consistente, sendo que o mesmo acontece com os termos ecodrama, teatro ecológico e teatro verde.

c) Os exemplos de *Um Inimigo do Povo* e *The Kentucky Cycle*

Se atentarmos a todos os textos sobre a temática do ecoteatro analisados neste relatório, há duas obras referidas transversais a todas elas. É certo que a maioria dos trabalhos aqui presentes foi desenvolvida até 2005, com excepção da mais recente obra de May publicada em 2020 e aqui citada. Numa área tão recente estes poderão demonstrar-se muito limitados no alcance das obras realizadas, mas o teor congregador dos contributos analisados permite-nos uma reflexão apoiada do panorama. *The Kentucky Cycle* (1992), de Robert Schenkkan, peça vencedora de um *Prémio Pulitzer*, e *Um Inimigo do Povo* (1882), de Henrik Ibsen, são as duas obras contempladas, razão pela qual nos debruçamos sobre elas. Mais de um século separa as duas. O que as faz então serem exemplos de algo tão próximo?

Sugiro começar por ordem cronológica. *Um Inimigo de Povo*, de Henrik Ibsen, foi publicado em 1882, tendo tido a primeira apresentação pública no Teatro Nacional de Oslo em Janeiro de 1883. A acção passa-se numa cidade termal da Noruega, onde a recente descoberta de águas medicinais e um investimento público para a criação de condições que a tornassem num destino turístico leva a que a cidade seja apreciada por veraneantes, alargando as possibilidades económicas da comunidade. O médico responsável por garantir a qualidade sanitária das termas, Dr. Stockmann, acaba por descobrir que as referidas águas, garante de riqueza da cidade, estão afinal contaminadas pela poluição. Acredita ser assim necessário denunciá-lo, alertando a comunidade para o perigo iminente, e solucioná-lo, fechando o local e reparando o problema. Assistimos depois a um percurso de ascensão e queda, já que, se inicialmente a sua

and game personnel, citizen groups, and environmental justice activists. Rich resources for stories exist in what we can learn from those who work in the trenches of the “environmental crisis” where our communities must solve very complex ecological problems.”

descoberta parece apreciada no seio familiar e no círculo mais próximo, a confrontação com as consequências dessa denúncia da verdade (o fecho para reparação das termas durante dois anos e a suspeição que levantaria em torno da imagem das termas mesmo depois) encaminha-o para se tornar *persona non grata*. Desta forma, quando vê a sua vontade colidir com a do líder político local e com a própria comunidade, que vê no conhecimento público deste problema ambiental um entrave à manutenção da recente fonte de riqueza, é apontado como inimigo do povo. Ocorre assim um confronto entre o indivíduo e o colectivo,

É interessante verificar que nem todas as encenações são tidas em conta para os referidos autores que analisam a peça no âmbito do ecoteatro, levantando-se igualmente críticas à concepção humanista que representa, como revela Una Chaudhuri, para quem esta mesma característica conduz a um teatro programaticamente anti-ecológico:

as tendências dominantes conseguiram trazer questões ecológicas para os palcos. Um crescente número de peças contemporâneas trata questões ecológicas explicitamente, produzindo aquilo a que Lynn Jacobson chamou “um eco-cânone”, começando com “o avô das peças ambientais”, *Um Inimigo do Povo*. O problema dessas peças é que tentam existir dentro de uma estética teatral e de uma ideologia (nomeadamente, novamente, o humanismo do século XIX) que é, como argumentarei abaixo, programaticamente anti-ecológico. Uma solução para este problema é combinar estas preocupações ecológicas com visões de teatro “*sitespecific*”, criando obras que envolvam problemas ecológicos de ambientes particulares. (...) Tendo isto em conta, emerge um esboço de uma nova prática teatral materialista-ecológica que recusa a universalização e metáforização da natureza. Por outro lado, a ecologia como metáfora, é um aspecto importante da estética do drama moderno realista-humanista que, paradoxalmente, pode fazer com que se percam as suas implicações para um possível teatro ecológico. (1994, p.24; tradução minha)⁴².

Podemos reconhecer que há traços de humanismo contidos na referida peça de Ibsen, o que na verdade é condicente com o seu tempo. No entanto, é também razoável reflectir sobre a ausência destas preocupações ambientais ou ecológicas, isto é, na diferença fulcral que separa obras que contêm estas preocupações explícitas daquelas que não as comportam. Una Chaudhuri parece reconhecer esta distinção, querendo, no entanto, que este percurso seja mais profundo e apontando essa necessária consciência para a persecução de um teatro ecológico. É igualmente pertinente lembrar que o teatro se concretiza quando os textos “tomam os palcos”, estando por isso dependentes das opções de encenação, como anteriormente referido. Escolher que relações evidenciar dentro das possibilidades implícitas – denúncia do problema ambiental e respectiva

⁴² Versão original: “dominant tendencies manage to bring ecological issues to center stage. A growing number of contemporary plays treat ecological issues explicitly, yielding what Lynn Jacobson has called “an eco-canon,” beginning with that “granddaddy of environmental plays,” *An Enemy of the People*. The problem with these plays is that they try to exist within a theater aesthetic and ideology (namely, again, 19th-century humanism) that is, as I shall argue below, programmatically anti-ecological. One solution to this problem is to join ecological concerns with the protocols of “sitespecific” theater, creating works that directly engage the actual ecological problems of particular environments. (...) From these accounts there emerges the outline of a new materialist-ecological theater practice that refuses the universalization and metaphorization of nature. Yet another option, ecology as metaphor, is so integral a feature of the aesthetic of modern realist-humanist drama that, paradoxically, its implications for a possible ecological theater are easy to miss.”

oposição pela manutenção de retorno financeiro, comportamento das massas contra a acção individual, relação entre o poder e os meios de comunicação, são algumas delas – dita também a visão que contempla.⁴³ Há ainda outra possibilidade evidenciada por Chaudhuri, a combinação destas preocupações com retratos de problemas ecológicos locais, algo que pode também ser alcançado através de adaptações destas mesmas obras.

Estas convicções não transparecem na observação da outra obra em análise, *The Kentucky Cycle*, embora outras críticas se tenham levantado. Com estreia em 1991, no Intiman Theatre, a peça retrata 200 anos (de 1775 a 1975) da história ambiental de um determinado local - as montanhas de Cumberland, Kentucky, EUA - dando-nos a conhecer o percurso de três famílias ao longo de sete gerações. Theresa J. May apresenta-nos de forma sucinta a recepção da obra e a sua visão sobre a mesma.

Em *The Kentucky Cycle* é a tentativa de Schenkkan em pôr a terra no palco ao dramatizar 200 anos de história ambiental das Montanhas de Cumberland numa epopeia de nove actos. Schenkkan foi criticado por um diálogo que parecia “reciclado dos filmes”, e assinalado como colonialista cultural, um pirata da história (Schenkkan não era do Kentucky) (Mason 50-62). Embora a peça pareça compactar a complexa história ecológica, cultural e económica de Cumberland numa saga Western invertida, a peça é um marco do ecodrama. Traçando a história de sete gerações de três famílias, mapeia o impacto da ideologia de fronteira na terra. Forças económicas esculpem a sua imagem na paisagem à medida que os colonos limpam a velha floresta e expulsam ou matam os indígenas Cherokee. (...) *Kentucky Cycle* sugere que mesmo quando os humanos esquecem, a terra lembra. “Todas estas montanhas estão cheias de ossos – por onde quer que andes”, observa a personagem de Josh Rowen (319). A peça tenta contar uma história na qual as pessoas e a terra partilham um destino comum. Até os mineiros extraem a sua identidade das montanhas que cortam. “Era tudo uma coisa só – todos nós e as montanhas” (322)”. (2005, p.93; tradução minha)⁴⁴.

Deste modo, *The Kentucky Cycle* (Schenkkan, 1993) contempla e conjuga várias questões de justiça ambiental transversais às lutas de várias comunidades na época: a apropriação das terras indígenas pelos colonos, os danos causados à saúde humana pelo processo de extracção de minérios, o impacto irreversível provocado na terra e nos sistemas ecológicos, entre outros. Esta conjugação valeu à peça um evidente reconhecimento, como nos apresenta May (2020), “*The Kentucky Cycle* foi aclamado pela crítica noutros teatros regionais da costa oeste, foi agraciado com o Prémio Pulitzer de Teatro em 1992 antes da sua estreia na Broadway, e tem

⁴³ Nas notas sobre o ecoteatro em Portugal que seguem é explorada mais aprofundadamente a referida questão das opções dramatúrgicas.

⁴⁴ Versão original: “In *The Kentucky Cycle* Schenkkan attempts to put the land on stage by dramatizing 200 years of environmental history of the Cumberland Plateau in a nine-act epic. Schenkkan was criticized for dialogue that seemed “recycled from movies,” and branded a cultural colonialist, a story-pirate (Schenkkan was not from Kentucky) (Mason 50-62). While the play does seem to package the complex ecological, cultural, and economic history of the Cumberland into an inverted shoot-em-up Western saga, it is a landmark ecodrama. Tracing the history of seven generations of three families, the play maps the impact of frontier ideology on the land. Economic forces carve their image in the landscape as settlers clear the old forests and drive out or kill off the indigenous Cherokee. (...) *Kentucky Cycle* suggests that even when humans forget, the land remembers. “All these mountains is full of bones—everywhere you walk,” the character of Josh Rowen observes (319). The play tries to tell a story in which people and land share a common fate. Even miners draw their identity from the mountains they cut. “It was all one thing—all of us and them mountains” (322).”

muito para revelar sobre a forma como os dramaturgos podem lidar com os desafios de representar questões ambientais ao longo de gerações.” (tradução minha)⁴⁵.

d) Breves notas sobre o ecoteatro em Portugal

Se nos EUA vimos surgir nos anos noventa um conjunto de obras centradas em questões ecológicas, que aparentavam estar a instituir um cânone, em Portugal o mesmo não parece ser imediatamente visível. Não há pelo menos uma observação inegável por parte da crítica ou da investigação científica que nos conduza a tomá-lo de forma directa.

No entanto, é pertinente analisar as criações e encenações que tiveram lugar nos nossos palcos e que nos ajudam a fazer uma breve auscultação do ecoteatro em território nacional.

São de referir dois importantes contributos da inclusão das questões ecológicas nas artes performativas, embora não possamos propriamente integrá-las no debate do ecoteatro. Um deles é o ciclo *As 3 Ecologias*, com curadoria de Liliana Coutinho, Mark Depputer e Vera Mantero, que decorreu em Abril de 2016 no Teatro Maria Matos. Partindo da premissa contida na obra homónima, de Félix Guatari (1989), “reúne projetos artísticos, debates, workshops e encontros, focando-se no modo como as nossas ações quotidianas podem dar forma e influenciar a sociedade em direcção a um maior equilíbrio entre o comportamento humano e o ecossistema natural” (Coutinho, Depputer e Mantero, 2016). Entre os projectos artísticos que compunham este ciclo é de referir *O Limpo e o Sujo*, de Vera Mantero (2016), centrado “na transição que acontece no interior de cada um de nós para que possamos agir de forma mais justa e construir um mundo mais sustentável”.

Outra das referências incontornáveis é a palestra dançada *Antropocenas*, de João dos Santos Martins e Rita Natálio, levada a palco em Outubro de 2017 e que partia não apenas da discussão em torno do Antropoceno, mas também “das cosmologias ameríndias, das etnografias multi-espécie, do racismo estrutural, do blues dos robots e de um tronco de sumaúma cortado para que humanos pudessem dançar sobre ele” (Martins e Natálio, 2017). Esta palestra conta com “a contribuição de diversos agentes nas áreas da ecologia, dança, música, antropologia e artes visuais, em conflito concetual com modelos (e não-modelos) de natureza e humanidade” (ibid.), estabelecendo assim um diálogo que é tanto interseccional como multidisciplinar.

⁴⁵ Versão original: *The Kentucky Cycle* went on to receive critical acclaim at other west coast regional theatres, was awarded the Pulitzer Prize for Drama for 1992 prior to opening on Broadway, and has much to reveal about how dramatists might cope with challenges of representing environmental issues across generations.

Uma vez que não é possível fazer um trabalho exaustivo de análise destas mesmas obras de modo a explorar possíveis exemplos de ecoteatro, centremo-nos no contributo de três⁴⁶: *O Inimigo do Povo* (Comuna Teatro de Pesquisa, 2014), *Geocide* (Estrutura, 2017) e *Jângal* (Teatro Praga, 2019), sem prejuízo das restantes obras não citadas.

Geocide (Estrutura, 2017)

Geocide, uma criação de Cátia Pinheiro e José Nunes, é uma distopia que “conta a história de um mundo pós-antropoceno. No palco, três seres confinados no seu próprio mundo habitam um espaço. A ação não está naquilo que eles transportam, mas no dispositivo que pisam. Imagina-se um tempo (“futuro”?) onde a memória terá sido apagada a favor de uma noção de humanidade reduzida à (sua) eterna contemplação.” *Geocide* é um termo empregue pelo filósofo Paul Virilio (*The Futurism of the Instant*, 2010) para denominar um patamar acima do ecocídio, ou seja, não a destruição de um ecossistema, mas de todos. Este tema não foi, no entanto, o mote do espectáculo, já que o mesmo começou inicialmente por expor curiosidades geográficas, o que foi problematizado e desenvolvido até ao encontro com o geocídio (Nunes, 2021).

É precisamente essa primeira reflexão que dá início à peça, quando o actor se dirige ao público questionando-se sobre essas problemáticas e segurando um globo terrestre na mão. Até que a constatação das diversas consequências de acções o leva a dizer “para, mundo, que eu quero sair”, e tudo se altera. O que se segue é uma profunda alteração da cena, em que somos levados para outra realidade, distópica. Imagens projectadas num plástico transparente recordam-nos o mundo numa combinação de retratos como incêndios, cenas do quotidiano humano, bares, trabalho num matadouro, raposas a caçar, nativos em festividades, lobos, trânsito, cidades, elefantes em comunidade. Tentando assim criar uma “lógica aceleracionista de imagens que resumisse ao mesmo tempo as memórias do mundo” (ibid.), assistimos à criação de uma instalação, já que pouco depois esse mesmo plástico é pulverizado, criando uma sensação de espaço tóxico que se degrada à nossa frente.

Termina assim parte da estrutura deste espectáculo, que se encontra dividida em dois momentos distintos, um mais ligado à meta-teatralidade (esta primeira parte que agora termina), pela activação da consciência do espectador, sem lógica participativa.

⁴⁶ A análise aqui desenvolvida partiu do visionamento do registo vídeo dos espectáculos *Geocide* e *Pathos* (Estrutura, 2017) e *Jângal* (Teatro Praga, 2019) e da leitura da obra *O Inimigo do Povo* (Enrik Ibsen) (Ibsen, 2001), uma vez não ter sido possível o visionamento da encenação em causa. Seguiu-se entrevistas via Zoom com todos os intervenientes, passível de consulta em formato vídeo em anexo.

A segunda parte é um resultado catastrófico, distópico, inspirada nas ideias do filósofo anteriormente referido. “Não se percebe se estão a visitar o espaço ou a própria terra – e imaginamos o espetáculo como dispositivo – como se fosse turismo, inspirado no *dark tourism* (em que as pessoas vão visitar cenários de guerra) “, elucida José Nunes.

Embora haja em *Geocide* uma sensação algo fragmentada, não se pode dizer que não assistamos a uma ligação entre as cenas, mas sim que é mais uma marca dessa sensação de algo difuso porque distante.

A segunda parte é assim pautada por um eterno exercício turístico, como se os seres humanos estivessem agora num parque de diversões à mercê de uma máquina, a única voz agora presente. Lixo e detritos caem do céu, nesse espaço que é o geocide, “o geocide está a experimentar um atraso temporário”, diz a máquina que reproduz as mensagens em várias línguas, seguindo-se uma recuperação e uma apresentação das atracções “estar aqui e ali, estar vivo e estar morto ao mesmo tempo”, entre outras. No final assistimos também a uma desconstrução na sua voz e a uma mistura de linguagem: “ai, que é tão bonito o fim do mundo, o mundo do fim”; ou “eu também tive de acumular informação no disco rígido para estar aqui a debitar coisas sem sentido”.

O criador e actor José Nunes revela-nos ainda que a interseccionalidade, nomeadamente no cruzamento das problemáticas que resultam da exploração perpetuada pelo sistema capitalista, é uma das reflexões patentes no processo de criação, bem como a filosofia, sendo que, no entanto, não se demonstram tão explícitas na dramaturgia. Também a referência documental não é parte integrante da peça, apenas do processo criativo, com excepção de imagens reais projectadas, próximas do seu tempo, e de texto com curiosidades geográficas que vai sendo projectado como fundo da segunda parte.

Enquanto artistas, mas também enquanto espetadores e cidadãos, interessa-nos equacionar a possibilidade de um mundo pós-verídico, para lá da evidência de um discurso catastrofista facilmente político-panfletário, solucionador ou consolador. Queremos antes abrir um espaço de observação essencialmente topográfico (o espetáculo/mundo enquanto *destination resort*) e tecnocêntrico (a Máquina a colocar o Homem na condição de eterno turista), mas sem aditivos morais, mais ou menos punitivos, mais ou menos redentores. Queremos ficcionar um lugar que é a sua própria representação, antecipando esse dia em que os mapas serão mais reais que os locais mapeados (Nunes, 2021).

Não se pode dizer que estejamos perante protagonistas activistas. No entanto, a personagem, que é o próprio intérprete actor, no início da peça, tenta expor várias ideias que desmistificam alguns conceitos de fronteira, embora não haja propriamente da sua parte um *call for action*. José Nunes aponta assim para o facto de não haver uma ideia de missão, ressalvando, no entanto, que se não houver nenhuma acção podemos esperar consequências. Afasta ainda

alguma opção por uma ideia moralista de que não fazemos parte do problema e rejeita o plano de activismo político explícito no palco, pelo que esclarece.

Há um lado panfletário, directamente ligado à política, que pode criar uma vontade adversa no espectador. Muitas vezes caímos nessa lógica, até por vezes didática. O teatro é em si um acto político, no sentido grego da política, daquilo que é para os cidadãos, é político por si. E se for panfletário não acho que seja tão rico. Costumo dizer, quando vejo artistas a dizerem que têm capacidade de mudar o mundo com os seus objectos artísticos, que me parece naïf, por aquilo que o teatro consegue abranger em termos de público.” (2021).

Kelleher argumenta que o potencial político de uma performance teatral depende da *complexa e imprevisível relação entre a liveness do evento teatral* e o resultado daquilo que é apreendido pelo público do que é defendido ou representado nesse evento.

Entre as formas que esta interpretação pode ter está aquilo a que temos chamado representação: mais uma vez, o processo de defender, ou representar, os outros. A política dessa representação não é de forma nenhuma simples. Pode ser que a política que uma peça de teatro provoca, além da política que ela própria já encena, terá que ver acima de tudo com os julgamentos que cada um de nós é capaz de fazer. Estes julgamentos não serão apenas sobre a justiça ou injustiça de um evento representado, mas sobre a justiça ou fidelidade da representação, como discutido por Read (Theatre, Intimacy & Engagement, pp. 196–7). Isto é tanto uma questão de realismo empírico, no sentido da fidelidade de uma imagem numa cena retratada, onde a questão seria ‘Mas isto é realmente assim?’ ou ‘Foi mesmo isto o que aconteceu?’ Pelo menos não é apenas uma questão de realismo. Envolve as questões que temos explorado ao longo desta secção da ‘justiça’ de um actor aparecer diante nós e reclamar a nossa atenção. Diz respeito à ‘lealdade’ com que se envolve na sua performance e também com o ‘julgamento’ que nós fazemos – como espectadores, como colaboradores do evento – sobre os quais recaem os pensamentos e sentimentos que esse evento provoca em nós. (2009, p.26; tradução minha)⁴⁷.

Dentro da necessidade de explorar a questão moralizadora que José Nunes tenta evitar, há na sua visão duas questões implícitas: “a diferença entre um ensaio escrito e um texto dito pela boca do actor, e o lado da interseccionalidade, que é sermos também parte do problema”. Deste modo, dá ênfase a uma das questões invocadas por Kelleher, a do direito do actor em aparecer diante do público a reclamar atenção para um problema, de que ele próprio pode também ser perpetrador.

Estas questões que relacionam a política e o teatro serão recuperadas noutra capítulo posterior.

Jângal

⁴⁷ Versão original: “Among the forms that this acting can take is what we have been calling representation: again, the process of standing up for, or standing in for, others. The politics of such representation are not straightforward at all. It may be that the politics a piece of theatre provokes, along with the politics it already enacts, will have to do after all with the judgements that any of us are able to make. These will be judgements not simply on the justice or injustice of a represented event but on the justice or fidelity of a representation, as discussed by Read (Theatre, Intimacy & Engagement, pp. 196–7). This is not so much a question of empirical realism, in the sense of the fidelity of an image to a depicted scene, where the question would be ‘But does it really look like that?’ or ‘Is that really what happened?’ At least it is not only a question of realism. It involves the questions we have been exploring throughout this section to do with the ‘justice’ of an actor’s appearing before us and making her particular claim upon our attention. It concerns the ‘fidelity’ with which she engages with the task of her performance and concerns also the ‘judgements’ we make – as spectators, as collaborators in the event – upon the thoughts and feelings that this event has provoked in us.”

Jângal é uma criação do Teatro Praga (2017) que se define como “um espetáculo holístico que procura ficar com o problema, aceitando a nossa mortalidade entrelaçada numa miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, assuntos e significados”, pretendendo inspirar um sentimento de “passividade tranquila”.

Jângal é um local, uma *selva* contemporânea, urbana e modificada, em que se instala uma certa harmonia com os problemas ecológicos existentes, “uma sala mitológica construída a partir de vários territórios da terra, onde o Teatro Praga tenta olhar para ontologias escondidas e procurar ficções esquecidas que não refletem ou mimetizam o mundo, mas antes especulam sobre ele.” Aqui todos têm igual voz, “objectos, dragões, minerais subterrâneos e zombies”.

Uma das criadoras, Cláudia Jardim, defende não haver uma estética em que o espetáculo se insere. “Mais do que temático, é discursivo, já que a estética do espetáculo acompanha a ética”. Neste espetáculo, tudo acontece defronte de uma grande pasta de ficheiros que domina o cenário. Aqui são apresentados vários momentos, os ficheiros. Este é um retrato de uma realidade alternativa, ao mesmo tempo que metaforiza a constante dos nossos dias, com computadores e internet, dos quais dependemos. Essa dependência parece existir a todo o momento, mesmo quando estamos a fazer um trabalho sobre questões ecológicas. Esta aparente dualidade inescapável ocorre por exemplo com a “internet, que tem uma perspectiva não-ecológica e ao mesmo tempo tem tanto para explorar e conhecer, essa propagação que a internet permite”. Estamos acomodados, sendo que até a própria língua que é falada no espetáculo é a língua da internet por excelência, o inglês. Tanto que “a única cena *freak-out* que acontece é em português, o que contrasta com o *mood* que está sempre muito *smooth* ao longo do espetáculo”.

Tentando evitar lógicas binárias, *Jângal*, palavra arcaica, quer passar a ideia de “selva adormecida e ligá-la a um universo actual, contemporâneo. Não há passado nem futuro, e tudo tem o mesmo valor na criação, ao mesmo tempo, macacos, golfinhos, garrafa de GHB.” É interessante verificar que estas opções de diversas vozes são centradas em coisas artificiais animadas, parecendo no caso dos seres humanos haver uma relação contrária de uma animação artificial, no sentido de que são vidas humanas de facto, mas cujo conceito de natural é discutível: fumam cigarros electrónicos têm “sobrancelhas, pintadas, coroas, reconstrução vaginal, extensões, unhas pintadas”. Cláudia Jardim responde que “em rigor, os únicos seres autossuficientes no espetáculo somos nós, sendo no entanto apenas uma contingência de forma”, ressaltando que “qualquer protagonista será um não-humano, tudo menos antropocêntrico”. Esta relação com o antropocentrismo instalado é bem visível: “O próximo

ficheiro também é totalmente antropocêntrico. Não há como evitar, acho eu”, diz-nos a personagem da Gisela João, mostrando esta dificuldade da experiência humana. “É sempre a visão das pessoas sobre aquele tema, até a ideia dos objectos falarem é uma forma humanizante”, comenta Cláudia.

“Ficamos com os problemas. Ficamos juntos.” Está sempre presente esta ideia de rede. Há inclusive uma referência ao caos ordenado durante o espectáculo e ao mesmo tempo é notória uma necessidade de estar em euforia, em movimento, a fervilhar em coisas, o que contrasta com a tal referida calma e ausência de sentimento de tristeza nesta “situação problemática”. Ficamos sem saber se é um convite à aceitação desse fado (até pela própria constante sonora do fado, ilustrado duplamente no papel da fadista Gisela João) ou pronunciadora de fim do mundo para nós, humanos, uma vez que se segue de um fado com a letra “nunca mais terás outro mundo, nunca, nunca mais”. A criadora responde “*Staying with the trouble*, enquanto tu estás com o problema há alguma proactividade em relação ao mesmo”, em tentar resolvê-lo.

É interessante verificar como há nestes dois exemplos uma vontade de imaginar um espaço alternativo, distópico por um lado (Geocidade), simplesmente paralelo por outro (Jângal). É igualmente relevante que estes dois se assemelhem ao universo dos parques temáticos, profundamente artificiais, esses tais lugares que Una Chaudhuri refere.

Os mundos simulados de entretenimento de massas contemporâneo – os parques temáticos, exposições do mundo, parques safari, shopping plazas tropicais, e por aí fora – tornam-se ainda mais estranhos à medida que se tornam mais perfeitos. Como as tecnologias da representação se aproximam cada vez mais das técnicas de reprodução, o mundo que está a ser reproduzido tão precisamente afasta-se cada vez mais do nosso alcance. Para o recuperar será necessário o mesmo que para salvar o planeta, uma espécie de conversão, um remapeamento do humanismo ao longo das linhas esboçadas vagamente na peça de Ibsen [Um Inimigo do Povo] (1994, p.30)⁴⁸.

Um Inimigo do Povo

Regressemos com este convite de Chaudhuri a *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, obra que segundo a autora esboça levemente as directrizes de uma reconversão do humanismo. Desta vez aproximamo-nos para abordar uma opção de encenação.

Portugal foi palco desta obra de Ibsen pela primeira vez em 1997 no Teatro Municipal Sá de Miranda, contando com encenação de Xúlio Lago para o Centro Dramático de Viana-Teatro do

⁴⁸ Versão original: “The simulated worlds of contemporary mass entertainment—the theme parks, world showcases, safari parks, tropical shopping plazas, and so on—become ever more uncanny as they become more perfect. As the technologies of representation approximate ever more closely to techniques of reproduction, the world that is being recreated so precisely recedes ever more quickly from our grasp. To recover it will require the same thing as to save the planet, a sort of conversion, a remapping of humanism along lines sketched out dimly in Ibsen’s play.”

Noroeste. Nesse mesmo ano, a companhia belga tg STAN apresentou no nosso país, no âmbito da 14ª edição do Festival Internacional de Teatro de Almada. Foi depois necessário esperar nove anos até que fosse encenado por António Mercado para o CENDREV - Centro Dramático de Évora, em 2006, com estreia no Teatro Garcia de Resende. Chegando à primeira década de 2000, assistimos a duas abordagens a esta obra: a encenação de Álvaro Correia para a Comuna-Teatro de Pesquisa, com estreia no Teatro da Comuna, e a de Tónan Quito em 2015, estreada no Teatro Municipal São Luiz.

Debrucemo-nos sobre a encenação de Álvaro Correia.

O que a presente obra suscitou inicialmente no encenador foram “as questões das lutas de poder e a luta do poder numa determinada posição”, ressaltando ter sido no momento da concepção uma opção reactiva às reflexões críticas e preocupações que o detinham relativamente ao poder. “De que forma podemos combater forças ocultas que não podemos contornar?” (Correia, 2021), questiona. Foi essa mesma interrogação o mote da sua abordagem.

No entanto, tal como referido, está patente na obra um carácter ecológico. Para o criador, “a questão ecológica era aquilo que motivava a acção”, detendo-se sobre ela apenas neste sentido. “Penso que Ibsen utiliza essa questão concreta como metáfora. Usa esse acontecimento para mostrar como o sistema é facilmente corruptível. O jornalista acaba por mudar de posição, ele que ia ser o denunciante, porque acredita que o mais importante é o progresso” (ibid.). Esta opção de encenação não opta deste modo, como sugeria Una Chaudhuri, por uma adaptação a um problema ambiental local similar, nem como vimos, tende a evidenciar a denúncia do problema ambiental *per si*, e a ausência de solução pelo favorecimento do sistema económico, particularizado na manutenção daquela estância termal. Álvaro Correia acredita inclusivamente que Ibsen utilize a questão do desastre ambiental como metáfora.

Esta encenação é marcada por notas simbolistas, assinalando essa característica de Ibsen. “A opção de encenação não era realista, tinha umas paredes acrílicas que desmoronavam, tendo um lado simbolista”, e dando assim “uma imagem de devastação. A luz era simbólica, rasgava a cena, quase como de um espaço destruído” (ibid.). No entanto, não houve opção pelo realismo. “Tentei envolver um bocado o público, não que ele participasse, mas cortámos sempre com a quarta parede - que é uma característica do teatro realista – com o discurso directo” (ibid.). Optou ainda no quarto acto por envolver o público na massa, momento em que actores ocuparam lugares no meio do público para reivindicarem contra o Dr. Stockman, no momento em que o declaram *um inimigo do povo*.

Como observado anteriormente, *Um Inimigo do Povo* de Ibsen comporta diferentes possibilidades de abordagem, pelas relações patentes cujos conflitos podem ser evidenciados. Nesta versão há assim uma nítida preferência pelo conflito político-social, de quem detém o poder e o usa para influenciar as massas, que por sua vez o aproveitam para se demarcar de quem se opõe. “Podemos tornar-nos um inimigo, aliás Ibsen diz *um* inimigo, e não *o* inimigo, um de vários” (ibid.), esclarece o encenador.

“A luta pelo progresso sobrepõe-se à questão ecológica, de as pessoas preferirem o progresso [económico] a fazer sacrifícios” por uma questão ambiental. É, no entanto, interessante verificar que este mesmo contraste está patente em todos os conflitos que envolvem minorias, o que inclui os problemas ecológicos, já que estes, como anteriormente referido, ocorrem em relações desiguais, sejam elas sociais ou ambientais.

Embora Álvaro Correia defenda que há uma metaforização da questão ecológica, é ainda interessante reflectir sobre a ideia que adiciona: “se pensarmos em Ibsen, temos essa tradição daquela faixa de países muito mais ecológica”, que está sempre presente as suas obras. Acrescenta ainda que “as questões ecológicas chegaram muito tardiamente a Portugal”, o que pode efectivamente trazer uma distinção entre as interpretações que fazemos destas presenças da ecologia, por uma questão cultural. Esta ideia vai ao encontro do contributo anteriormente analisado de Theresa May, de as ideias ecológicas poderem ocupar os palcos (e os textos) sem que sejam apreendidas como tal.

Sobre esta questão de representação de questões ecológicas nos palcos, o encenador diz-nos ainda não haver “muitos textos sobre ecologia”, adicionando que em Portugal “muitas peças e criações originais são sobre o processo, mais viradas para o processo em si”, afastando desse modo a possibilidade de serem *sobre* ecologia ou questões relacionadas.

2 - TEATRO E POLÍTICA: O REFLEXO DA ECOPOLÍTICA

O Teatro e a política são indissociáveis. A sua mera conjugação numa frase levanta diversas possibilidades de reflexão crítica, e a simples aceção de política é apenas possível com algum esclarecimento, tal como aponta Joe Keheller, atenuando algumas especificidades linguísticas.

(...) dependendo por exemplo de se o termo é usado para se referir a actividades do governo e outros sistemas sociais e organizações, ou ao estudo dessas actividades e sistemas, ou ao processo pelo qual o poder é distribuído – e pelo qual se luta – nas sociedades de forma mais geral. Como ponto de partida aponto a seguinte formulação do escritor Stefan Collini. Num artigo intitulado ‘On Variousness; and on Persuasion’ (2004), Collini define política como ‘a tentativa importante, inescapável, e difícil de determinar relações de poder num determinado lugar’ (p.67). Pela expressão ‘relações de poder’ talvez entendamos que o poder – ou a ausência dele – não é nada em si mesmo e é apenas significativo em termos de distribuição de poder nas relações sociais. Entre diferentes grupos ou classes ou interesses que formam, embora momentaneamente, um corpo social. Sem prejuízo, é evidente que essa distribuição de poder é muitas vezes desigual. (2009, p.10-11; tradução minha)⁴⁹.

O autor acrescenta ainda outro esclarecimento fundamental no que respeita a esta relação entre política e teatro, que é o de explicitar se esta concerne ao teatro político ou apenas à ligação entre os dois.

Essa discussão é apenas parte, no entanto, de uma relação mais alargada nas próximas páginas com a forma como a teatralidade pode ser pensada em relação à política, sem focar exclusivamente no teatro designado “político” nem presumindo que todo o teatro é político de maneira geral (embora seja possível que qualquer exemplar de teatro possa ser discutido especificamente em relação à sua dimensão política) (ibid. p.12; tradução minha)⁵⁰.

De facto, quando pensamos em teatro e em política actualmente somos necessariamente remetidos para o nascimento do teatro dramático e da política como a conhecemos hoje, e assim naturalmente para a Grécia Antiga e para as reflexões de Aristóteles e de Platão. Tal como noutras matérias, Platão e Aristóteles tinham visões divergentes acerca da relação que política e teatro deviam ter, o que por conseguinte, sugere algumas objecções de Platão ao teatro.

Platão recomenda que a política e o teatro – e não apenas o teatro que tem algo desconfortável para dizer sobre questões políticas – sejam mantidas afastadas. Em parte, o argumento Platónico em torno da política da performance relaciona-se com o tipo de desvirtuamento da política oratória que Shakespeare viria a dramatizar em *Julius Caesar*. A técnica da persuasão ou

⁴⁹ Versão original: “(...) depending for instance on whether the term is taken to refer to the activities of government and other social systems and organizations, or to the study of such activities and systems, or to the processes by which power is distributed – and struggled over – in society more generally. As a starting-point for the present discussion, I offer the following formulation by the writer Stefan Collini. In an article titled ‘On Variousness; and on Persuasion’ (2004), Collini defines politics as ‘the important, inescapable, and difficult attempt to determine relations of power in a given space’ (p. 67). By the phrase ‘relations of power’ we might understand that power – or powerlessness – is nothing in itself and only ever meaningful in terms of the distribution of power across social relations, among different groups or classes or interests that make up, however momentarily, a social body. It goes without saying that this distribution of power is often unequal.”

⁵⁰ Versão original: ““That discussion is only part, though, of a wider engagement in the following pages with how theatricality can be thought of in relation to politics, neither focusing exclusively on theatre that has been designated ‘political’ nor assuming that all theatre is political in some general way (although it may well be that any piece of theatre can be discussed in terms of its specific political dimensions).”

discurso eficaz – ou retórica – eram os meios chave na Grécia Antiga para o debate governamental, cerimónias públicas, e negociações políticas e legais de todos os géneros. Com o desenvolvimento da retórica como competência valiosa independente, no entanto, esta poderia ser praticada por qualquer aventureiro persuasivo. Em tempos tinha sido a esfera dos virtuosos e cidadãos de espírito público, guiando os seus ouvintes rumo a conclusões justas e verdadeiras. (...) Praticar oratória não é o mesmo que fazer teatro, como explorámos na secção anterior; mesmo assim, o recurso à satisfação que Platão critica na obra oral de Sócrates *Gorgias* é importante no sentido em que Platão o faz contra aquelas performances que hoje reconheceríamos como mais próximas do teatro de facto. (ibid. p.35; tradução minha)⁵¹

Segundo Platão, a satisfação inerente a estas performances, nas imitações poéticas, o apelo dos sentidos pela confrontação com algo separado de si mesmo (como ocorre na *mimesis*) leva-nos a querer satisfazer essa divisão em nós mesmos. Essa divisão é especialmente visível em três partes.

Platão sugere que estas são as partes feminina ou infantil ou animal – que são supostamente moralmente mais frágeis e por isso mais fáceis de satisfazer. Para Platão, a representação do actor, ou *mimesis*, que envolve o actor numa divisão entre ele próprio e a personagem que imita ou inventa, é um sinal de fraqueza humana. É também um meio de provocar fraqueza nos outros e por isso uma ameaça ou uma infecção do corpo político. (ibid. p.37; tradução minha)⁵².

Esta ameaça ao corpo político sugere uma considerável relevância dada ao teatro por parte de Platão, e às reflexões ou sugestões que este implicaria na audiência. Também o seu pupilo Aristóteles considerava que o teatro afectava a vida pública, sugerindo, no entanto, que esse perigo referido por Platão já ocorreria na tragédia, dominante em Atenas. Segundo Aristóteles, o teatro, a tragédia, enquanto essa mesma ameaça ao *status quo* temida por Platão é antes um meio para purgar essas emoções contidas. Na *Arte Poética*, Aristóteles dá-nos conta de que é a tragédia que “não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (1449 b 25-27), a catarse. Mas essas mesmas emoções, segundo a visão de Kelleher, mantêm para Aristóteles, em certo sentido, *uma*

⁵¹ Versão original: “Plato recommends that politics and theatre – and not just theatre that has something uncomfortable to say about political matters – be kept as far apart as possible. In part, the Platonic argument around the politics of performance has to do with the sort of perversions of political oratory that Shakespeare would later dramatise in Julius Caesar. The technique of persuasive and effective speech – or rhetoric – was the key means in ancient Greece for governmental debate, public ceremony, and legal and political negotiations of all sorts. With the development of rhetoric as a valuable freelance skill, however, it could be practised by any persuasive chancer. Once it had been the province of the virtuous and public-spirited citizen, guiding his hearer towards just and true conclusions. (...) Doing oratory is not the same thing as doing theatre, as we began to explore in the previous section; even so, the appeal to pleasure that Plato’s mouthpiece Socrates criticises in *Gorgias* is important to the case that Plato launches against those performances we would recognise as more like actual theatre.”

⁵² Versão original: “Plato implies that these are the feminine or childish or animal parts – that are supposedly morally fragile and therefore easier to please. For Plato, actorly representation, or *mimesis*, which involves the actor in a division between himself and the character he is imitating or inventing, is a sign of human weakness. It is also a means of provoking weakness in others, and hence a threat to or an infection of the body politic.”

influência infecciosa e destabilizadora da organização política, como se “o teatro ainda abrigasse em si mesmo, independentemente da agenda política, a constante promessa – ameaça – de uma outra política”. (2009, p.40; tradução minha)⁵³

Não tencionando elaborar uma reflexão exaustiva sobre o tema, mas aproveitando o espaço de contextualização disponível, estendamos esta reflexão à modernidade. Se a contribuição de Aristóteles para a discussão da relação entre teatro e política é inevitável, o mesmo acontece com Erwin Piscator e com Bertolt Brecht, e embora haja no seu contributo a distinção da ideia de um teatro político, ao invés da simples reflexão da relação dos dois conceitos, esta está contida nas suas visões. Aproveitemos a contextualização de Eugénia Vasques.

Com efeito, é neste século [século XX] que o palco se transforma “no meio, por excelência, para a discussão intelectual, para a análise psicológica, para o conflito social e para a experimentação nas artes teatrais e dramáticas – muito mais, diga-se, do que em outros períodos [históricos] durante os quais o teatro “legitimado” não encontrou qualquer competição noutros domínios do divertimento.” (Gassner, p. 6; tradução minha). (2007, p.3).

No século XX surgiram várias formas de teatro político, muitas delas ligadas directamente ao trabalho, peças activistas que retratavam a condição dos trabalhadores, muitos deles fabris, e de outros grupos oprimidos pela economia capitalista. Estas expandiram-se também à estética teatral, optando por exemplo por expor de forma visível todas as operações de palco; bem como à ética no processo de trabalho, privilegiando o processo de exploração e ensaios. Uma destas manifestações foi visível, como referido, no trabalho de Piscator.

Mas se o seu trabalho foi predominantemente o de um experimentador, de um prático, Piscator tinha, no entanto, um tal saber da realidade e um tal desejo de a modificar que perseguiu, coerentemente, ao longo de toda a sua vida, um projecto multifacetado de “teatro político” (teatro de actualidade/teatro documento ou Zeitheater, teatro épico, teatro de luz) viria a revelar um dos caminhos (em aberto) de maior posteridade na redefinição do teatro ocidental de entre as duas Guerras. Desse projecto de “teatro político”, constituído por experimentações, contradições e fracassos, nasceria o novo teatro alemão e nele teriam origem, igualmente, muitos dos fundamentos do teatro do seu contemporâneo Bertolt Brecht (1898-1956) (ibid. p.4-5).

Ainda sobre Brecht, Kelleher aponta a visão de Peter Handke sobre uma suposta ineficácia da sua tentativa, já que apontava que o instrumentalismo do teatro, “o seu uso como meio de guiar as nossas acções e mudar o mundo, não funciona – nunca funcionou, nunca vai funcionar. ‘O teatro como instituição social parece-me um instrumento inútil para a transformação das instituições sociais’, escreve Handke (p.313)” (2009, p.42; tradução minha)⁵⁴. Esta posição de

⁵³ Versão original: “But this material remains, in a sense, infectious and a destabilising influence on political organisation. As if the theatre still harboured within itself, whatever the political agenda at hand, the constant promise – or threat – of another politics.”

⁵⁴ Versão original: “it’s use as a means of guiding our actions and changing the world, does not work – never did, never will. ‘The theatre as a social institution strikes me as a useless instrument for the transformation of social institutions,’ Handke writes (p. 313).”

Handke contrasta com a sua posterior posição num ensaio de 1968, em que defende “não desistir do ‘teatro politicamente comprometido’, mas sim recolocá-lo. O teatro é para ser levado para fora dos teatros (‘aqueles que falsificam salas de arte’, p.313) e para as ruas, para as igrejas, para os centros comerciais, e para as salas de aula reapropriadas”. (ibid.)⁵⁵

É interessante verificar que esta tendência de sair dos palcos tradicionais, ou de procura de novos palcos e espaços se tornou relativamente comum, a par do desenvolvimento da performance, e coexistindo com as opções tradicionais. No entanto, esta migração não se prende apenas à persecução de um teatro político, sendo mais vasta nas variações das suas aspirações estéticas. São dele exemplo algumas manifestações do movimento *urban commons* e também manifestações do próprio ecoteatro, nomeadamente na vertente comunitária, integrado em diversos ambientes.

Estreitemos agora o campo de reflexão para nos centrarmos no ecoteatro. Acompanhando esse mesmo movimento, façamos o equivalente e centremo-nos na ecopolítica.

Naturalmente, com o surgimento de preocupações ecológicas e o seu desenvolvimento na política, esta relação alastrou-se para a ecopolítica. Tal como em diversas áreas por analogia com *as políticas de classe, raça e género*, a ecopolítica terá segundo Gabriel Egan (2006), contributos para a crítica literária. Segundo o autor, poder-se-á definir a ecocrítica como uma forma de crítica literária que estuda as preocupações da ecopolítica patentes na literatura (relembremos que o conceito de ecocrítica foi registado pela primeira vez em 1978). Acredita, no entanto, que no caso da ecocrítica possamos estar perante uma ausência de um objecto oprimido, a não ser que consideremos, por exemplo, o ponto de vista da Terra ou dos animais. O autor explora ainda a importância da unidade como valor estético, aproximando-se da ideia de Alexander von Humboldt, anteriormente explorada.

No entanto, gostaria de defender que o abandono da unidade orgânica como valor estético’ é um erro e que a ecopolítica mostra porquê. Insistir no valor de diversos tipos de unidade pode ser um poderoso solvente dos impulsos fracturantes do capitalismo industrial, e não menos importante no caso do valor unitário da Terra. Elaborando o princípio do *feedback*, o último exemplo daquilo que o pensamento ecológico pode trazer à crítica é a noção de Terra unitária, ou Gaia. Em suma, significa que o nosso planeta é um organismo composto obviamente de sistemas bióticos (as formas de vida que reconhecemos) e de partes a que antes nos referíamos como inorgânicas, o *background* ambiental como rochas, oceanos, e atmosfera – isto é, as últimas partes estão, em certo sentido, tão vivas como as primeiras (ibid. p.29, tradução minha)⁵⁶.

⁵⁵ Versão original: “(...) is not to give up on ‘politically committed theatre’ but to relocate it. Theatre is to be taken out of the theatres (‘those falsifying art rooms’, p. 313) and into the streets, into churches, into shopping malls, and into reappropriated lecture halls.”

⁵⁶ Versão original: “However, I wish to argue that the abandonment of ‘organic unity as an aesthetic value’ is a mistake and that ecopolitics shows why. Insisting on the value of various kinds of unity can be a powerful solvent of the fracturing impulses of late industrial capitalism, not least of all in the case of the unitary Earth. Drawing on the principle of feedback, the final example of what ecological thinking can bring to criticism is the notion of a unitary Earth, or Gaia. In essence, this holds that

Retomando uma contextualização da ecopolítica, Gabriel Egan aponta para um acontecimento posterior ao fim de um certo idealismo político e ativismo assente num pensamento global, em 1968, já que em poucos meses Martin Luther King e Robert Kennedy tinham sido assassinados, manifestações anti-guerra do Vietname tinham sido suprimidas, e outras similares opressões de movimentos percorreram a Europa. Ao mesmo tempo assistimos a uma relocação desses movimentos globais para outros locais, “produzindo comunas e grupos de auto-ajuda no início dos anos 70, mas ao mesmo tempo um novo tipo de pensamento global emergiu para substituir o anterior”. (ibid. p.18; tradução minha)⁵⁷, seguido pela publicação de *Animal Liberation*, do filósofo aproximado à corrente do utilitarismo, Peter Singer, em 1973, que cunhou a expressão *especismo* para se referir à presunção da superioridade humana perante outras espécies. Pouco depois fomos confrontados com a descoberta do buraco na camada de ozono (1985). A partir deste ponto, como referido, deu-se um desenvolvimento da consciência ambiental até aos dias de hoje, com o conhecimento das alterações antropogénicas irreversíveis no sistema terrestre.

Em *Green Shakespeare* podemos ainda encontrar uma explicação interessante para o início desta questão, a que facilmente aderimos, como se comportasse uma verdade universal.

A noção central é a de feedback: a relação do resultado de um evento ou processo com as condições que o originaram. Ao contrário do uso corrente do termo, feedback positivo é geralmente uma coisa má e feedback negativo é frequentemente uma coisa boa. No feedback positivo o resultado de um processo reforça as condições originais e assim o sistema acelera (...). O crescimento exponencial é o resultado característico do feedback positivo. No feedback negativo, no entanto, o resultado diminui as condições que originaram e assim o sistema encontra um equilíbrio dinâmico, e se perturbada por uma força externa (conquanto não seja demasiado intensiva) o sistema é capaz de repor o seu equilíbrio. O processo ecológico com o qual as *políticas verdes* estão preocupadas são principalmente exemplos destas duas condições: crescimentos explosivos (bombas, população, gases atmosféricos) e os sistemas compensatórios de auto-regulação. (p.23; tradução minha)⁵⁸.

É exactamente com essa premissa que é necessário lidar, o feedback positivo e o conseqüente crescimento exponencial. É, no entanto, o feedback negativo aquele que mais nos interessa. Quando excedemos a capacidade de auto-regulação do sistema, ou pelo menos daquele que

the Earth is a single organism comprised of the obviously alive biota (the life forms we recognize) and the parts that we have previously treated as inorganic, the background environment such as the rocks, oceans, and atmosphere – that is, the latter parts are, in a sense, as alive as the former.”

⁵⁷ Versão original: “producing the communes and self-help groups of the early 1970s, but at the same time a new kind of global thinking emerged to replace the old.”

⁵⁸ Versão original: “The key notion is feedback: the connection of the outcome of an event or process with the originating conditions. Contrary to everyday use of the term, positive feedback is often a bad thing and negative feedback often a good one. In positive feedback, the outcome of a process reinforces the originating conditions so that the system accelerates. Exponential growth is the characteristic outcome of positive feedback. In negative feedback, however, the outcome diminishes the originating conditions so that the system achieves a dynamic equilibrium, and if perturbed by an external force (so long as it is not too great) the system is able to restore its equilibrium. The ecological processes with which Green politics are concerned are chiefly examples of either of these two conditions: explosive growths (bombs, populations, atmospheric gases) and the countervailing systems of self-regulation. The ozone layer problem identified in the 1980s has been solved by banning chlorofluorocarbons.”

permita que a vida humana subsista no planeta, partindo do pressuposto que essa mesma existência é querida e pertinente, é necessária uma intervenção. Mas que intervenção?

Regressando ao desenvolvimento dessa consciência ecológica “não há uma divisão nítida entre as esferas pessoais e sociais, ou entre a nossa consciência/agência micropolítica e macropolítica” (Corrêa, 2011, p.191). Recuperando aliás a ideia de Guattari contida na obra *As Três Ecologias*, anteriormente enunciada, a subjectividade humana é parte dessa articulação ético-política (2001, p.91), defendendo assim a necessidade de um papel activo da individualidade, a uma escala micro, “uma ecologia mental”. As nossas experiências alteram-na, sendo que essa nova subjectividade “pode engendrar uma agência micropolítica e ter efeitos sobre o mundo, uma vez que é capaz de se reinventar e de resistir a formas de sujeição” (Corrêa, 2011, p.42). Circunscrevendo ao teatro, trata-se aqui de um que permite “articular uma crítica micropolítica e apelar à mudança social colectiva através da transformação da consciência individual” (p.63). Numa outra obra, Graça P. Corrêa esclarece que “a noção de subjectividade que pode ser usada na análise dramaturgical não diz respeito à consciência intencional de um “indivíduo autónomo” ou a uma presença pessoal/personalidade, mas sim a uma experiência diferenciadora, sensível e corpórea de um corpo vivo ancorado no espaço” (2017, p.360; tradução minha)⁵⁹. Mantendo essa perspectiva integradora e invocando Guattari, adiciona ainda que a “subjectividade não tem uma instância dominante ou determinante que guie um determinado sujeito a ser-no-mundo; de outro modo, a subjectividade está sempre “no fazer” ou no processo, é tornar-se-no-e-com-o-mundo. (ibid. tradução minha)⁶⁰

É dessa forma, numa escala micro, próxima, que “a destruição ambiental não está separada da opressão sexista e de outros aspectos da dominação patriarcal ao nível micropolítico. Nesse sentido, a nossa casa [tanto o nosso lar como a nossa Terra-Gaia] deve ser um lugar íntimo e gerador de pertença para os seus habitantes” (Corrêa, 2011; p.251).

É certo que as peças de teatro podem não trazer respostas sobre como prevenir o desastre ecológico, tanto como “há 30 anos atrás não conseguiam responder a questões feministas sobre como lutar contra o sexismo e minar o patriarcado. Mas, tanto antes como agora, as peças são úteis (e de facto infinitamente aprazíveis) como interrogações das nossas ideias sobre as nossas

⁵⁹ Versão original: “The notion of subjectivity that may be brought to such a dramaturgical analysis does not refer to the intentional consciousness of an “autonomous individual” or to a unitary self-presence/personality; but instead to the differentiated, sensuous, and corporeal experience of a concrete lived-body anchored in space.”

⁶⁰ Versão original: In this sense I would like to invoke once more Guattari's concepts, when he states that subjectivity is polyphonic and plural. According to his writings, subjectivity has no dominant or determinant instance that guides a fixed subject to being-in-the-world; differently, subjectivity is always in the making or in process, it is a becoming-in-and-with-the-world.

relações uns com os outros e com o mundo à nossa volta. Enquanto tal, ajudam-nos a pensar com clareza sobre o que está em causa nessas relações” (Gabriel Egan, 2006, p.5; tradução minha)⁶¹, e muitas vezes a denunciar enviesamentos dessas mesmas relações.

É assim nesta escala próxima, que alcança o espectador individual, que o teatro pode gerar “uma mudança de atitude (ao nível micropolítico ou eco-psíquico) para que se possam reinventar práticas conjugais, familiares e sociais sustentáveis e diversas, bem como relações equilibradas com os nossos próprios corpos e ambientes envolventes” (Corrêa, 2011, p.259).

No entanto, como sabemos, uma peça não é a realidade, e não nos toca da mesma forma que a realidade o faz, já que esse processo no teatro depende de uma convenção, e que nos chega através de uma linguagem própria. Muito se discorre também sobre uma acção individual versus uma acção concertada a um nível mais abrangente, seja ele comunitário (um grupo, uma aldeia, uma comunidade) ou institucional (um Estado, um organismo, uma entidade). Porém seja qual for a visão, é inegável a importância dos acontecimentos que rodeiam estes núcleos.

Por contraste a outro tipo de trabalho desempenhado em certas formas de política directa, Kelleher questiona como pode *um meio tão lúdico e inofensivo como o teatro* ser comparado no seu impacto. Ao invés de uma resposta aponta antes o perigo desta presunção, “a suposição por trás desta questão arrisca ignorar o real perigo que os criadores, performers, e outros artistas e escritores têm enfrentado e continuam a enfrentar em situações em que o potencial irritante da performance na política ainda é sentido intensamente por aqueles com poder para fazer alguma coisa.” (2009, p.28; tradução minha)⁶²

⁶¹ Versão original: (...) any more than 30 years ago could they answer feminists' questions about how to fight sexism and undermine patriarchy. But, then as now, the plays are useful (and indeed infinitely pleasing) as interrogations of our ideas about our relations one to another and to the world around us. As such they help us think clearly about what is at stake in those relations.

⁶² Versão original: “(...) the assumption behind this question risks ignoring the real danger that theatre makers, performers, and other artists and writers have faced and continue to face in situations where the irritant potential of the politics of performance is still keenly felt by those with the power to do something about it.”

3 - REALIZAÇÃO PRÁTICA E ANÁLISE

a) ECO - Conceito e Concepção

Como anteriormente exposto, ECO assume neste projecto valor de palavra, de acrónimo e de prefixo. Se o último já foi explorado neste relatório, é agora momento de analisar os anteriores.

Eco, a palavra, tem origem distinta do prefixo. Pelo grego *ekhó*, eco, ou do latim *echo*, idem, chegou-nos um substantivo masculino, que descreve tanto um fenómeno físico, de repetição de um som reflectido, como o próprio som daí resultante. Tomou também o sentido figurado de *divulgação de palavras ou expressões atribuídas a uma pessoa*, rumor, ou até consequência. Pode ser ainda percebido como aceitação, fama ou memória segundo o dicionário da Porto Editora.

A mitologia é igualmente útil na análise lexical e no valor cultural e metafórico que as palavras comportam. Eco é o nome da jovem ninfa, votada por Hera a repetir as últimas palavras que ouvisse. “Eco, apesar da sua incapacidade verbal, consegue comunicar o seu amor a Narciso, mas é cruelmente rejeitada. Assim, consome-se de paixão restando dela apenas os ossos convertidos em pedra e a voz a ecoar pelos montes” (Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017; p.20). Na mitologia protagoniza ainda outro desencontro, rejeitando o amor de Pã e sendo por isso despedaçada por pastores. Nesta versão, Gaia, deusa da terra, terá concedido o eco acústico como consolação.

ECO, o espectáculo, toma assim a ideia de voz repetida. A repetição pela luta contra as alterações de origem antropogénica, que durante longos anos ecoou sem resposta política e com fraca adesão social, e que levou e leva ainda hoje muitos a serem *consumidos* pelo sistema e a pagarem com a própria vida os seus ecos⁶³. É também a voz que ecoa tanto em forma de conhecimento – sendo exemplo os trabalhos de investigação científica, que se traduzem frequentemente em publicações científicas e conferências, debates e simpósios, repetindo e gerando novas investigações – como em crenças e discursos, sendo notório na circulação de opiniões emitidas como se de informações factuais se tratasse, acentuadas pela facilidade de difusão das redes sociais – sendo um exemplo evidente, no que ao tema em análise concerne, o

⁶³ Só em 2019 foram mortos 212 activistas pela terra e pelo ambiente. Estas mortes ocorreram nos seguintes países: Colômbia (64 pessoas), Filipinas (43 pessoas), Brasil (24 pessoas), México (18 pessoas), Honduras (14 pessoas), Guatemala (12 pessoas), Venezuela (8 pessoas), Índia (6 pessoas), Nicarágua (5 pessoas), Indonésia (3 pessoas), República Democrática do Congo (2 pessoas), Burkina Faso (2 pessoas), Roménia (2 pessoas), Cazaquistão (2 pessoas), Uganda (1 pessoa), Perú (1 pessoa), Camboja (1 pessoa), Bolívia (1 pessoa), Gana (1 pessoa), Quénia (1 pessoa) e Costa Rica (1 pessoa). (Global Witness 2020)

cepticismo climático⁶⁴. Estas divulgações, através da aceitação de que é verdadeiro o que nos é transmitido, geram um estado de confusão geral quando se trata de desenvolver um pensamento crítico acerca de algo, não sabendo onde acaba a verdade e começa o rumor. O que escolher? Em quem acreditar? Que reais possibilidades de acção temos? Perguntas que reverberam em nós. É esse mesmo caos que contribui para processos de “dissonância cognitiva” (Festinger 1962)⁶⁵, desvalorizando actos que sabemos contribuir de forma negativa para o sistema terrestre.

Esta premissa foi também o mote para a definição do acrónimo, *Efeito Colateral Óbvio* (ECO). As situações e os acontecimentos retratados no presente projecto traduzem consequências reconhecidas de forma geral por uma grande maioria das pessoas, o que não se traduz necessariamente numa acção condicente. Estes efeitos colaterais de um mundo moldado por imposição económica e por uma liquefação das relações sociais (no sentido do conceito do filósofo Zygmunt Bauman) são um reflexo tão notório dessa mesma visão que as situações daí resultantes têm ocupado um lugar acessório ao longo dos anos. Cada acto, parte, ECO, reflecte assim efeitos de comportamentos enraizados em nós como: a poluição gerada pelas diversas produções e extrações; a proliferação de plásticos nos oceanos e respectivas consequências; a sexta maior extinção de espécies (vegetais e animais); a exploração intensiva dos recursos terrestres para diversos fins; a diminuição da variedade alimentar humana e o tratamento desigual de seres humanos entre si.

O projecto ECO é assim uma expressão de preocupações ecológicas (e por extensão, sociais e políticas). Trata-se de um monólogo constituído por cinco ECOs em que são abordadas cinco preocupações: a proliferação de plásticos nos oceanos; a sexta extinção de espécies e consequente diminuição de biodiversidade (desencadeada pelos seres humanos); a alimentação humana; a produção de vestuário em massa; a dependência de energia eléctrica, cuja produção e armazenamento tem ainda grande impacto na exploração de recursos terrestres e na poluição.

⁶⁴ “The rise of climate scepticism is increasingly being recognized, not as a scientific debate about evidence and explanation, but rather a normative debate deeply skewed by beliefs and values and occasionally by cynical self-interest [109].” (Steffen et al. 2011: 861)

⁶⁵ Esta é caracterizada por, na presença de incoerências internas entre convicções e evidências que as contradizem, ocorrer um desconforto psicológico, traduzindo-se numa dissonância incómoda. Assim, há uma motivação para reduzi-la, tentando alcançar consonância, evitando para isso informações que orientem para o sentido oposto. Exemplo explicativo: “Limitemo-nos a examinar agora de que modo a dissonância poderá ser reduzida, usando como exemplo ilustrativo o fumante habitual que tomou conhecimento de que o cigarro é mau para a sua saúde. (...) Esse conhecimento é certamente dissonante com a cognição de que continua a fumar. (...) 1) Ela poderá simplesmente mudar a sua cognição sobre o seu comportamento modificando as suas acções; isto é, poderá deixar de fumar. Se já não fuma mais então a sua cognição do que faz é consonante com o seu conhecimento de que o fumo é nocivo à saúde. 2) Ela poderá mudar os seus “conhecimentos” sobre os efeitos do fumo. (...) A pessoa talvez acabe por acreditar, simplesmente, que o fumo não tem quaisquer efeitos deletérios ou por adquirir tantos “conhecimentos” sobre os bons efeitos do fumo que os aspectos nocivos tornar-se-ão desprezíveis. Se conseguir mudar o seu conhecimento de uma ou outra dessas maneiras, terá reduzido, ou mesmo eliminado, a dissonância entre o que faz e o que sabe.” (Festinger 1962: 15)

A opção de composição escolhida é de actos distintos. Inicialmente a ideia era de que fossem dias, sendo que em cada dia a nossa atenção era presa por uma problemática específica, tal como nos acontece quando vemos um documentário, lemos um jornal ou vemos notícias na TV. Todos os dias somos atingidos por notícias catastróficas, de tal modo que o seu peso simbólico é esbatido.

Mas se esses processos ocorrem todos os dias então podemos dizer que estão instalados, que se enraizaram nas nossas acções e concepções do mundo. Tanto comentamos consternados o desmoronamento de uma fábrica de vestuário no Bangladesh como o Rana Plaza, onde morreram mais de 1000 trabalhadores⁶⁶ pelas precárias condições de trabalho que sustentam o *fast-fashion*, como a meio da conversa finalizamos uma compra *online* na Mango de uma t-shirt que diz *Écologique*. Ou optámos por não comer carne, mas depois baseamos a nossa alimentação em soja transgénica e compramos desmedidamente produtos processados importados. Vivemos em permanente paradoxo.

No espaço cénico, três triângulos brancos, quais velas, ocupam o fundo. No restante espaço encontramos apenas um fardo de roupa envolvido em lona de plástico e papéis. São estes os elementos que ocuparão o espaço durante a peça.

Constituem objectivos deste projecto: falar nos plásticos para falar na interferência das vidas próprias do mar; falar da expansão do espaço urbano para falar na perda de biodiversidade animal; falar de plantas comestíveis selvagens para falar na diminuição da variedade alimentar e da dependência do que ditam os mercados alimentares; falar na roupa que usamos para falar nos custos do consumo; falar nas soluções eléctricas para falar nos seus custos e na nossa existência sem energia.

Deste modo, cada ECO apresenta várias camadas de leitura, pelo que é relevante uma análise mais detalhada de cada um deles.

ECO 1

A peça abre com o ECO1 (numeração de ordem cronológica), assentando na projecção de um texto. O texto cria uma dinâmica cénica, sendo animado, à imagem da poesia visual, enquanto uma figura imóvel se mantém no palco. Juntam-se sons que nos remetem para memórias do mar.

⁶⁶ As pessoas que perderam a vida no desastre ganhavam cerca de 2 dólares por dia, quando nesse ano a indústria da moda mostrava o seu momento mais lucrativo até 2015.(Morgan *et al.*, 2015)

Comer insectos. A opção mais ecológica é comer insectos. Moralmente não sei se me parece bem. Também são animais. É que me faz impressão criarmos animais só para os comermos. Uma vida cujo fim é alimentar outra vida, de importância superior. É tão prosaico... Todos os seres deviam ter vidas poéticas. Como um peixe. Que continua a nadar no mesmo sentido a que as correntes obrigam, perseguindo uma necessidade que o suplanta.

O público é assim convidado a ler sobre a jornada da sardinha, para encontrar depois diversas formas de vida do mar. Pelo caminho, tal como os investigadores que procuravam encontrar uma baleia azul, depara-se com uma ilha de plástico, a Grande Ilha de Lixo do Pacífico, criada pelos giros oceânicos.

Nos últimos 10 anos produzimos mais plástico que durante o século passado (Leeson, 2016), sendo que metade deles são descartáveis. Como exemplo, usamos quase 2 milhões de sacos de plástico por minuto, sendo a sua utilização em média de 12 minutos. Assim, em média, por ano, no mundo cada pessoa deita fora 136kg de plástico com apenas um uso. E falamos apenas do descartável. Se pensarmos que todo o plástico produzido até hoje ainda se encontra de alguma forma no planeta, a visão é aterradora.

No entanto, podemos dizer que uma parte destes plásticos contém memórias afectivas da nossa existência, como seres individuais ou como comunidade. O ECO1 é disso um retrato possível.

Já é possível encontrar exemplares raros de plásticos extintos. Embalagens de iogurte yoplait de 76. Como é bom recordar os jogos olímpicos de Montreal. Tupperwares dos anos 80. O primeiro arco de Hula Hoop. Tazoos. Um esqueleto de Furby e tamagochis sem botões. Um Joystick do spectrum e um Nokia 3310 lado a lado. Legos espalhados como num quarto. Um carrinho vermelho com portas de abrir também lá está. Tantas relíquias de várias infâncias...

Há uma curiosidade mórbida em saber que plásticos são, quais ainda não se degradaram totalmente, se o rótulo foi resistente o suficiente, se nos lembramos da imagem daquela marca naquele período, e por aí fora. Por momentos perdemos a empatia com o problema em questão. No nosso planeta há plástico até onde a luz não chega. A 1600 metros de profundidade há plástico. Há plástico até nos fossos mais profundos, a 2,5 quilómetros de profundidade (ibid.).

Todos os anos cerca de 8 milhões de toneladas de plástico são deitadas para os oceanos. Como se não bastasse, cerca de 50% de todos os detritos do mundo afunda-se no mar. No entanto, ao contrário do que se acreditou ao longo do tempo (ou daquilo que nos fizeram crer), não há plástico efectivamente biodegradável, já que o plástico não se degrada, divide-se cada vez mais, espalhando-se em micro plásticos.

Os oceanos têm fluxos, os referidos giros oceânicos, provocados pela rotação da terra, uma mistura de ventos dominantes e correntes marítimas, o que faz com que o lixo que existe nos rios e nas costas convirja para o centro do giro e, inevitavelmente, para o fundo do mar. Existem cinco giros oceânicos. Os menos estudados são os do Pacífico Sul e do Índico, sendo que os

cientistas estimam haver mais de 5 biliões de pedaços de plástico no mar, tendo dado origem a uma espécie de “*smog* de plástico”, resultado do sol, ondas e sal, ou seja, um nevoeiro de microplásticos. O problema agrava-se ainda mais porque os químicos vindos da indústria e da agricultura se unem a eles, sendo este fenómeno ainda intensificado pelo facto de actualmente haver lugares onde há mais plástico do que plâncton.

As vidas dos animais cruzam-se com as vidas destes plásticos, que parecem existir em paridade.

Uns que se exibem como conchas coloridas. Azul e vermelho. Muito exóticas. Outros que dançam como algas transparentes. Há também aqueles que albergam caranguejos, os que os veem como búzios. E há bastões para cavalos marinhos. Gargantilhas rendilhadas para focas. Piercings hardcore para tartarugas anciãs. Um. Dois. Três. Vinte, setenta, cento e cinquenta. Todo o género de coisas acessórias.

Estas imagens fazem já parte do nosso conhecimento, pelo que com a exclusão desse recurso neste eco pretendo sugestionar a memória do público para algo que lhe é tão presente. As palavras parecem bastar para ver, tal é o nosso conhecimento da questão.

Sabemos igualmente que o mar é palco de outras alterações antropogénicas como a acidificação dos oceanos. Mas este espaço é também a maior fonte de proteína do mundo, sendo que mais de 2,5 milhões de pessoas dependem dessa fonte. Muitas vezes as práticas pesqueiras arrasam ecossistemas marinhos. Mas mesmo quando respeitamos os ciclos de vida, sabemos que muito do dito plástico acaba no estômago desses animais. O plástico no estômago liberta um gás que os impede de mergulhar, resultando num duplo malefício. Além disso, o BPA (bisfenol A) presente no plástico liberta químicos com actividade estrogénica. Aliás, mesmo 90% de outros plásticos sem PBA têm este efeito. Por estas razões, a comunidade científica tem pedido aos governos que reclassifiquem o plástico como “substância perigosa”, para ser abrangido pelas leis já existentes para esses produtos. Enquanto isso não acontece, continuamos a assistir a histórias trágicas, em que a morte nem para alimento serve. É apenas um efeito colateral.

No seu percurso faz dar à costa uma baleia grávida. Depois de vários dias de banquete à maneira de uma avestruz, num esforço para manter a sua cria, descansa à beira mar.

(...)

Quarenta e dois kg de refeição. Um choque gástrico depois.

Agora o Sol que apodrece quarenta e dois mil kg de mãe. Novecentos kg de feto.

E o cheiro.

O cheiro, que já não é de maresia.

ECO 2

Se o primeiro ECO é dedicado à palavra, o segundo é conduzido pelo som. Segue-se assim uma instalação sonora a par de movimento corporal. No ECO 2 é o som que conta a transformação dos habitats da Terra e a progressiva perda de biodiversidade, a sexta extinção, levada a cabo pela expansão dos seres humanos e pelo crescimento do espaço urbano. É o som que se propaga

ao corpo, parecendo tomá-lo com confusão e clausura, preso aos destroços que ficam. Esse corpo quer libertar-se.

É interessante verificar que a ideia de extinção só surgiu como conceito na França revolucionária. Esta mudança aconteceu em parte graças a um animal, “a criatura hoje em dia chamada de mastodonte-americano, ou *Mammut americanum*, e um homem - o naturalista Jean-Léopold Nicolas-Frédéric Cuvier” (Kolbert, 2014, p.38). Cuvier percebeu que aquele animal não se comparava a nenhum outro existente, tal como acontecia com outros três animais. Entretanto, “Cuvier declarou que, se havia quatro espécies extintas, devia haver outras. A proporção era ousada, considerando as evidências disponíveis. Com base em alguns ossos espalhados, Cuvier concebera um modo totalmente novo de se observar a vida. As espécies extinguíam-se. Não se tratava de um fenómeno isolado, mas, sim, amplamente difundido.” (p.43) O fim dos mastodontes enquadra-se na extinção da megafauna e coincide com “a propagação dos seres humanos modernos e, cada vez mais, é entendida como resultado dela” (p.61).

Embora esta extinção crie uma natural empatia, pela própria ideia que a extinção de uma espécie representa, isoladamente essas três extinções não poriam imediatamente em causa a acção humana. No entanto, a humanidade, ao longo dos anos, desenvolveu acções que levaram a alterações profundas no sistema terrestre. Uma dessas alterações foi precisamente a extinção de espécies em curso, a sexta maior, uma extinção em massa que continua a decorrer actualmente no nosso planeta. A revolução industrial tem sido considerada como marco inicial para este processo de alterações antropogénicas, conhecido como antropoceno (Steffen *et al.*, 2011).

Há vozes que defendem que se continuarmos este percurso de desenvolvimento, haverá uma certa purga da humanidade pelo planeta Terra. Mas e se assim não for? A humanidade pode ter muitas respostas para preservar a vida humana no planeta, baseadas em soluções tecnológicas, tais como a geoengenharia, exemplificada no *carbon captured storage* (CCS), que permitirá reter o carbono emitido para a atmosfera, permitindo a manutenção de uma economia de carbono, enquanto for economicamente viável, e a contenção do aumento da temperatura média global, sem antever as reais consequências de armazenar carbono no solo (Steffen 2004). A questão impõe-se: e se a sobrevivência da humanidade passar por habitar outro planeta, ou qualquer espaço disponível no universo? Não nos importará a sobrevivência deste? A ideia de uma simples resposta positiva parece comportar uma vivência humana parasitária em relação ao mundo que habitamos. E atentando apenas vagamente ao conceito de valor intrínseco, em que um “estado de coisas é intrinsecamente mau se é necessariamente mau – se é mau em todos

os mundos possíveis em que ocorra” (Rønnow-Rasmussen e Zimmerman 2005: 173), isso leva-nos a uma resposta negativa, concluindo que uma vivência com essas características não será intrinsecamente má, mas não deixa de nos causar uma sensação de desconforto moral. Isto porque os parasitas têm uma vivência de simbiose com o seu animal, sendo que, no entanto, quando actuam como praga, isto é, em grande escala, conduzem à morte do referido animal ou planta.

Assim, neste segundo ECO, assistimos a uma alegoria sonora da transformação do mundo, pelos sons que se instalam e que se substituem. Ao mesmo tempo, o corpo ali presente tenta libertar-se. Este momento é um reflexo destas diversas preocupações. A didascália assim o descreve.

Surgem sons pouco a pouco. Primeiro vento, sons de folhas. Pingos, chuva. Alguns sons de animais selvagens, espaçados. Sons de humanos. Sons de fogo. Cães, gatos. Lentamente começam a surgir sons de roldanas, máquinas, apitos de comboio, comboios nos carris. Juntam-se sons de cidade, telefone, motores, que evoluem com grande aceleração. Diferentes sons de notificações, mensagens, chamadas, muitas vozes, buzinas, sons de porcos, vacas, galinhas à mistura. Já não se ouve nada de natureza livre. Os sons ficam cada vez mais densos, num ruído indestrinçável. Até ficar quase inaudível.

Surge uma espécie de sirene visível e audível, acompanhada de uma mensagem sonora que se vai impondo ao ruído: Está a ter acesso a informação crítica.

No final, o corpo liberta-se. Nas velas pode ler-se a frase projectada “Em 2019 foram mortos 212 activistas pela terra e pelo ambiente”. Há quem morra por causas ecológicas.

ECO 3

É no ECO 3 que a palavra falada aparece. O empobrecimento da variedade na alimentação humana, a aculturação desta e as suas consequências ecológicas são expostas como tema de uma conferência. Dados, estatísticas, informação concreta tomam lugar. São projectadas imagens ilustrativas, bem como gráficos e diagramas.

A emoção acaba por ganhar espaço e intervir neste raciocínio, do mesmo modo que nos alimentos o amargo coexiste com o doce.

Partindo de uma notícia presente no MAPA (jornal de informação crítica) sobre Plantas Alimentícias Não Convencionas, deu-se o mote para a criação deste ECO. Assim, espelha-se a redução da diversidade na alimentação dos seres humanos e as suas consequências tanto para estes como para o próprio planeta Terra.

Está presente um diálogo cidade-campo. O campo, a natureza, como lugar conciliador, mas carregado de durezas. Este contraste é transposto pelo lado visual - tendo fotografias dos 30 alimentos que consumimos com maior regularidade (FAO, 2015) num cenário branco,

asséptico, afastado do seu estado natural, por contraste com as Plantas Alimentícias Não Convencionais (PANC) (Duarte, 2017), que aparecem no seu estado original, em imagens de natureza apetecíveis.

30 mil coisas e nós preferimos 30, aquelas que decidem que devemos comer. Aquelas que ditam a quem devemos reverência geopolítica ou económica. Que já não falamos só de Estados. Aquelas que ditam o que vamos comer, quanto vamos pagar e de que fármacos vamos precisar a seguir. Porque a segurança e autonomia alimentar estão aí, e são direitos humanos.

Este diálogo cidade-campo está igualmente presente no conteúdo, pelas consequências inerentes à escolha desses alimentos consumidos e produzidos em massa: a dependência de algumas empresas e países, e a escolha aparente que nos dão pela simples facilidade em comprar o que nos apresentam, pondo assim a saúde e a liberdade em risco, no que respeita aos seres humanos. Esse resultado maléfico fica também presente nas consequências para o próprio sistema terrestre, comprometendo ecossistemas inteiros, já que grande parte da destruição das florestas se deve à indústria de produção animal, de plantação de soja e cereais para processamento, e para a aquacultura. Estima-se que os sistemas alimentares, isto é, a agricultura, a produção animal, bem como o processamento dos alimentos, as cadeias de distribuição e o tratamento dos desperdícios alimentares tenham sido responsáveis por até 37% das emissões de gases de efeito de estufa produzidas pelos humanos (entre 2007 e 2016 (FAO, 2020)), contra 13% dos transportes (Andersen and Kuhn, 2014), e 38% da indústria da construção civil⁶⁷ (Neill, 2020). Afastando-nos brevemente da questão alimentar, verificamos que estas indústrias altamente poluentes estão intimamente ligadas à última, actividade preferencial do capitalismo neoliberal. Esta é a actividade indispensável à construção de edifícios, vias de comunicação e infraestruturas necessárias à circulação de bens, mercadorias e pessoas (estradas, aeroportos, portos, linhas férreas, pontes), e claro, igualmente responsável por potenciar o PIB, tão caro ao crescimento económico.

Regressando ao texto de ECO: “Mas não interessa aos mercados. E se não interessa aos mercados não interessa aos Estados. Que é preciso capitalizar, rentabilizar, puxar pelo PIB. E ninguém rentabiliza melhor que uma multinacional. Uma corporação transnacional.” O que se segue é uma descrição da distribuição dessa produção, entre animais, lacticínios, sementes e produtos processados, “aqueles que vêm em pacotinhos de todo o género. *Coca-cola, Milka,*

⁶⁷ É de ressaltar que os dados aqui evidenciados resultam de estudos distintos, o que dificulta muitas vezes o processo de comparação. Assim é importante sublinhar que alguns dos dados expostos derivam de cruzamentos com outras serviços ou indústrias, como é dedutível pela sua descrição, pelo que se aconselha a consulta de cada um dos estudos para uma percepção mais clara.

Lays. Conhecem. Dessas, 10 têm capacidade para abarcar 50% do dito mercado.” (CRESCA/OXFAM, 2013). Segue-se um resumo dos dados apresentados.

Essas 64 espécies ocupam mais de 40% do solo e são responsáveis por 18 % das emissões de gases de efeito de estufa. Mais de metade vêm da pecuária. Um planeta em produção intensiva de uma pequena parte das possibilidades de uma alimentação diversa. Fazendo a vontade a poucas dezenas de empresas.

Ora, mas não queremos comer coisas amargas.

É este medo dos amargos, da rigidez, do que é difícil de preparar, de mastigar, de digerir. Este medo que é maior e que se espelha na alimentação, mas que a supera. É o horror à dor, à emoção, ao ser susceptível, permeável a alguma emoção, que actualmente permeia também as nossas relações afectivas. A dor, a sujeição ao amor, esse amargo, mas que se mostra inevitável e trágico na forma como se impõe, porque regressamos inevitavelmente a ela. “Fique Aristóteles com a temperança, que no sentir eu quero é dança, dança, dança, dança.” Entre o prazer e a dor.

Há ainda uma presença deste contraste entre apolíneo e dionisíaco na própria estrutura textual. Se no início prevalecem os números, os factos, a exactidão, no final há uma cedência à poesia, ao sentir, na passagem poética que termina o texto. Esta presença da poesia marca a viragem para a restante peça, em que o discurso cede pouco a pouco nos ECOs seguintes.

ECO 4

Se o terceiro quadro traz a palavra, o quarto traz-nos uma linguagem eminentemente performática. Há uma caricaturização da nossa relação com a roupa, que acumulamos no mundo ocidental, e da necessidade de renovar interminavelmente esse ciclo. A necessidade de consumir sempre mais. Essa prática, assente na produção massiva de roupa, resulta num conflito ecológico, que é tanto social e político (criando duas realidades de coexistência de limites aos direitos humanos, que se fazem valer dos enquadramentos geopolíticos existentes), como ambiental. Se a interpretação espelha o lado apetecível do consumo de roupa, os vídeos projectados mostram os seus custos, num diálogo real-virtual, perto-longe.

Este ECO parte de uma história sobre a compra de uma t-shirt numa loja de *fast fashion*. A história que está a ser contada deriva num inventário da roupa que a figura em cena tem.

Entrei numa loja de roupa. E pus-me a pensar na roupa que tenho. A contar o que tenho nas gavetas, nos armários. Ah, e naqueles sacos, que se encolhem todos... De vácuo. 21 pares de calças. Pelo menos mais uns 20 tops. *Tank tops*. *Crop tops*. *Turtleneck*. 5 de atar no pescoço, 2 cai-cai, 3 sem costas, e uns tantos de alcinhas.

Comunicamos quem somos também através da roupa, a pele que escolhemos. Vemos esse mesmo retrato na enumeração das peças de roupa: “as de gola muito volumosa, aconchegantes, castanhas com padrões suecos, para os dias Hygge. E a verde e vermelha que grita Natal. Mais as camisolas de malha de verão, de linha. Uma de macramé. Foi a minha mãe quem a fez.

Demorou uma semana inteira das férias, coitada.” Ao mesmo tempo que é notório um desencontro entre a diversas noções de tempo e qualidade, entre nós e os outros.

No entanto as nossas escolhas trazem custos sociais e ambientais, naquela que é uma indústria que tem como mão-de-obra no seu ciclo (da produção dos materiais à venda do produto final) uma em cada seis pessoas à escala mundial, sendo a mais dependente de mão- de-obra do mundo (Morgan *et al.*, 2015). Este retrato é ao mesmo tempo projectado no palco, contrastando com as roupas que saem do fardo de roupa nos seus pés.

Com a intensificação da produção agrícola de algodão, grande parte passou a ser transgénico, sendo a terra considerada uma fábrica e tendo sido posto de lado o respeito pelos seus ciclos, como ocorre nas explorações intensivas. Estas questões são ainda agravadas pelo uso de produtos agroquímicos, como o *Roundup*, em larga escala, químicos que causam um aumento de incidências de cancro, doenças mentais e defeitos de nascença. Também a poluição gerada pelos curtumes tem um impacto significativo. Em Kampur, capital de exportação de pele da Índia, a venda de pele a baixos preços é assente na poluição de águas potáveis com crómio. A moda é aliás a segunda indústria mais poluente do mundo, apenas abaixo da indústria do petróleo. “Mas metade das fibras são feitas de algodão. E só 1% da produção é que é orgânica. Faço o quê? Se é algodão é porque é transgénico. Se é poliéster é porque é artificial e liberta plásticos para os oceanos. Mesmo que seja de plásticos retirados dos oceanos. É a máquina a centrifugar e microplásticos a sair. Lá vão eles de novo! Vestimos o quê? “

Parece, no entanto, que não temos alternativa.

E quando todas essas roupas não vão parar a aterros (“porque a cada segundo um camião de roupas é queimado ou enviado para aterros”) e são doadas, muitas acabam em fardos de roupa denominados *pepes*, roupas que são despejadas em países do terceiro mundo. Roupas doadas para organizações de caridade, mas que, uma vez não vendidas, são enviadas para fora, fomentando também o desaparecimento de indústrias têxteis de alguns países. É esse fardo de roupa que é representado como parte do cenário/adereço. Todas as nossas roupas, que tanto pensamos representar-nos fielmente parecem acabar num fardo embrulhado em plástico na melhor das hipóteses.

Mas esta *personna* não é alheia à contradição vigente. No fim ainda busca salvação. ”Pus-me a contar. E pensei... que deve certamente haver outra maneira de uma pessoa se salvar, senão estou perdida. 3,99€. Roubei. “

O ECO 5 fecha o espectáculo. A luz que ilumina é apenas a da imagem projectada das redes de iluminação da superfície terrestre e a de um telemóvel que ilumina o rosto.

Compõem assim o espaço de uma ode à energia eléctrica. É esta a protagonista qual máquina na *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, cartografando assim a história moderna de dependência dessa mesma energia em ecos reproduzidos por colunas de som, enquanto o som real, ali presente, mal se consegue escutar.

À dolorosa luz dos pequenos leds electroluminescentes do ecrã.

Tenho febre e dígito.

Dígito rangendo os dentes, fera para a beleza disto.

Para a beleza disto totalmente desconhecida de Pessoa.

Durante a Revolução Industrial, a humanidade encontrou na capacidade de gerar energia o fim da limitação ao crescimento da produção. A descoberta e exploração de petróleo revolucionou o consumo de energia, permitiu o surgimento da luz eléctrica e foi essencial para potenciar o crescimento económico e chegarmos à sociedade que conhecemos hoje, com desenvolvimentos tecnológicos sem os quais a vida nos parece impossível. Se tivéssemos continuado a assentar o consumo energético no uso do carvão, acredito que dificilmente o mesmo teria acontecido.

Quando debatemos alterações globais não nos questionamos apenas sobre determinados efeitos, incluindo a quantidade de CO₂ presente na atmosfera, mas sim sobre a excessiva interferência no próprio sistema terrestre, sendo esses efeitos que pretendemos eliminar apenas manifestações disso mesmo.

Hoje estamos perante uma situação similar. Descobrimos e desenvolvemos a possibilidade de obter energia de fonte renovável e de uma forma mais eficiente no que toca ao uso dos recursos do planeta. Mas é preciso não esquecer que as chamadas energias limpas continuam a depender de recursos não renováveis para armazenamento como o lítio e o cobalto, que perpetuam relações de dominação em alguns países e de países ditos desenvolvidos para com países em desenvolvimento. Os próprios componentes electrónicos de aparelhos aos quais nos tornámos subordinados dependem desses minérios. Sem dúvida que este ainda não é o caminho, já que não podemos almejar um equilíbrio entre nós e a terra sem antes encontrarmos um equilíbrio social. Mas essa transformação pode mudar o curso do nosso desenvolvimento. Já descobrimos formas limpas de gerar energia em grande escala. Falta ainda melhorar a eficiência e revolucionar o modo de armazenar essa energia.⁶⁸

⁶⁸ A tecnologia *molten-salt storage*, baseada numa mistura de sódio, potássio e cálcio, pode já mostrar-se como uma alternativa de armazenamento de energia segura e eficiente.

O ECO5 retrata este percurso da energia eléctrica, a nossa dependência dela. Esta dependência que surgiu desde o início da sua criação, intensificada com o desenvolvimento da tecnologia. O processo que começou com a roda, e permitiu o desenvolvimento de soluções mecânicas, foi substituído pelas soluções tecnológicas digitais, que nos obrigam a uma dependência constante de produção de energia.

Energia,
Como te quero.
Na minha televisão, no meu micro-ondas,
No meu esticador de cabelo.
Aspira, cozinha, congela.

A energia eléctrica é cada vez mais requisitada, independentemente da sua origem. Posso comprar um carro eléctrico e não me preocupar se a energia eléctrica que o carrega tem origem no carvão, por exemplo, ou sem procurar perceber qual o impacto ambiental da bateria que o sustenta.

Há ainda uma questão maior ligada ao consumo de energia, que está ligada ao consumo de forma geral, a necessidade de um crescimento exponencial infinito. Alcançámos maior eficiência energética, mas consumimos cada vez mais energia.

32Gb não chegam, dá-me mais.
TeraByte, PetaByte, ExaByte, YottaByte
Quero-te como vieres.
Alimenta-me, que não sou sem ti.
Petróleo, gasóleo, carvão,
gás, energia nuclear,
biodiesel, óleo de palma sem fim.
Eis-te quase em mim.

No final, perde-se o som das colunas, depois há um apagão no mundo, até que resta apenas a luz do telemóvel que protege a mulher da escuridão. Até que se apaga.

b) Pensamento e poesia: a busca pela verdade

Zambrano resume neste título carregado de dualidade outra das vertentes deste texto dramático, pelo que decidi adoptá-lo.

Por um lado, temos o aspecto mais intelectualizado, estruturado, racional, ou de pensamento lógico, que se espelha na utilização de dados concretos, estatísticos. São esses mesmos dados que suportam o conteúdo aparentemente circunscrito. Por outro lado, a outra metade, a poesia, a intuição, as emoções, sensações, vêm-se votadas a uma fluidez que esbate os limites da razão.

Se o seu carácter poético é livre, o seu espaço de pensamento é restrito e sério. Na sua concepção foram utilizadas diversas fontes. Partiu-se maioritariamente de artigos de jornais, portugueses

e estrangeiros, *mainstream* e críticos. Após esta análise, verificaram-se todos os dados estatísticos nas suas fontes originais. Tendo em conta o carácter da criação artística e o seu equilíbrio entre dados concretos e sensações, decidi que todos os dados estatísticos seriam fiéis, verificáveis pela extensa bibliografia. Embora não faça parte do projecto no seu estado presente, é expectável que venha a ser disponibilizado como dossier de consulta, de modo a reiterar a transparência do processo de investigação que deu origem à criação, bem como possibilitar ou facilitar a consulta de dados que podem ser de interesse comum e, por vezes, de tão enredado acesso.

Esta característica do projecto estabelece uma ligação com o teatro documental (documentário ou docudrama). Embora reconheça a presença de algumas especificidades, não seria possível aprofundar esta nuance do presente texto tendo em conta a opção pelo destaque dado à temática da obra. É de notar que esta vontade de procura da verdade do real - seja ele científico, da razão, ou sensível - faz parte de algumas derivações ou movimentos artísticos, como ocorreu na Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*), movimento literário dos anos 20 do século XX.

A diferença mais palpável entre os novos [movimento literário denominado Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*)] e os antecessores capitaneados por Otto Brahm é que agora a busca da objectividade se deixa paramentar com as inovações técnicas do palco, mormente introduzidas por Piscator. Portanto, mais uma vez, o fundamental não está propriamente na arte, e sim na coisa, nela mesma, na mostra da sua verdade; a palavra “coisa” deve ser entendida aqui em sentido amplo: coisa é também a vida, a existência humana, já que inclusive as dimensões subjetivas são visualizadas através dos critérios da objectividade. A rigor, nem há sujeito, tudo é estritamente objeto – coisa. (...) De preferência, tudo deve ser pautado por acontecimentos reais, de impacto social, que devem ser mostrados em si mesmos. Entende-se, desse modo, que o teatro se aproxime mais uma vez da reportagem, do estilo jornalístico, embora os dados devam ser bem comprovados: a reportagem exige o complemento da documentação. Que Brecht chegasse a adotar em sua terminologia por assim dizer oficial a expressão “nova objectividade”, fala por si; os fatos, os acontecimentos impõem-se como a base instauradora; as diferenças vão aparecer no modo como Brecht aborda e interpreta tal pressuposição.” (Bornheim, 1992, p.135)

Vemos deste modo como a persecução da verdade pelos acontecimentos reais se desenvolveu também como uma preocupação do teatro, sendo notória nas contribuições de Piscator - que defende outro tipo de texto dramaturgico, o documentário, “acreditando que todo o trabalho teatral deve pautar-se pela reivindicação da actualidade” (ibid. p.127) - e de Brecht – onde a substância subjectiva é “transferida para a visão crítica da realidade”. (ibid. 160)

c) Inovação tecnológica: virtualidade e intermedialidade

ECO é também um projecto marcado pela intermedialidade. Estas adaptações foram possíveis graças àquilo que sempre acompanha a evolução da estética teatral – ou pelo menos o que permite a realização prática de uma concepção: a evolução tecnológica. Como refere Ed Cooper, de uma das empresas criativas de vanguarda de tecnologia para o teatro, “os avanços

tecnológicos com servidores de *media* e projecções permitiram uma plataforma mais acessível para designers e equipas de produção, de modo a incorporarem vídeo nas produções como um novo meio, ao invés de usarem o vídeo pelo vídeo” (Love, 2017, tradução minha)⁶⁹.

Essa necessidade surgiu da intermedialidade que caracteriza esta e outras obras, graças “ao potencial transgressivo das artes cénicas que instigam a produção de processos experimentais e obras hibridizadas” (Chambel, 2016, p.9).

É por isso essencial abordarmos dois conceitos presentes: o da já referida intermedialidade e o da virtualidade. O conceito de intermedialidade deriva, segundo Filipa Chambel (p.25), dos estudos sobre a intertextualidade, referindo-se este às “trocas entre os meios de comunicação, principalmente no que diz respeito às suas propriedades específicas e ao seu impacto sobre a representação teatral” (p.18). Neste caso, adaptando ao contexto cénico, referimo-nos ao vídeo e à sua virtualidade.

Embora exista uma multiplicidade de perspectivas e definições sobre o conceito, optamos aqui por explorar a intermedialidade do ponto de vista dos meios à disposição, ou não, do espaço cénico e da transmissão de visão que permite a sua absorção. É uma ideia indissociável da herança do pensamento wagneriano sobre a *Gesamtkunstwerk* ou a obra de arte total, o drama, resultado da união das artes, da arquitectura, da música, da mímica e da pintura, oferecendo “ao homem a imagem do mundo” (Borie, 1996, p.343).

Embora essa vontade de arte total não se constitua como objectivo desta obra, há uma vontade de absorver outros meios, como a projecção multimédia. “Num movimento que alguns críticos chamam “tecnodrama” e “mixed reality”, os espectáculos ao longo do globo têm abraçado a mais recente tecnologia digital”⁷⁰, diz-nos Dougal Shaw (2012, tradução minha). De facto, à medida que o *hardware* e o *software* se tornam mais baratos e acessíveis, há cada vez mais companhias a recorrer a estas tecnologias, não sendo já necessário pensar em projecção multimédia apenas com orçamentos robustos como os dos espectáculos de Robert Lepage, figura indissociável do recurso a estes novos meios. Inicialmente “a performance e o vídeo (produzidos localmente e divulgados internacionalmente) abriram janelas apelativas e sofisticadas para ambientes politicamente conturbados e devastados pela guerra, reflectindo a elevada consciência social dos artistas que cresciam no meio de uma pressão tão avassaladora.”

⁶⁹ Versão original: “technology advancements with media servers and projection have allowed a more accessible platform for designers and production teams to incorporate video into productions as a new medium, rather than using video for the sake of video”

⁷⁰ Versão original: “In a movement that some critics are calling “technodrama” and “mixed reality”, shows across the globe have been embracing the latest digital technology”

(Goldberg, 2011, p.295). Steve Dixon caracteriza três períodos que marcam a história da performance multimédia: “Futurismo na década de 1910, *mixed-media* performance nos anos 1960 e experiências na ligação entre performance e computadores durante os anos 1990” (2007, p.87). Segundo o autor, nos anos noventa “os computadores eram algo novo e a arte digital já se vinha a desenvolver desde 1960, as tecnologias ficaram muito mais acessíveis para os artistas e levou a que a actividade da performance digital fosse disseminada. Isto esteve particularmente ligado àquilo que foi cunhado como “revolução digital”, seguindo a introdução de *hardware* mais barato e *software* “*user-friendly*”; câmaras digitais; o computador pessoal; e o estabelecimento da *World Wide Web*.” (ibid.)⁷¹ Actualmente a projecção multimédia tem essa particularidade de não depender de muita matéria prima, já que assim que se tem o material tecnológico necessário e o *know-how* de *software* é apenas necessário considerar o lado humano. Este custo, embora possa ser calculado, uma vez tendo o conhecimento necessário ou numa versão de parceria, pode não ser efectivamente despendido.

Esta característica é igualmente verificada pelo *software user-friendly*. Foi precisamente um exemplo desse tipo de *software* que permitiu a concepção e criação do presente projecto, o *Isadora*, da *Troikatronix*. Pelas suas particularidades é interessante contextualizá-lo. Em 1989 Mark Coniglio desenvolveu um *hardware*, um sistema de sensores de movimento para bailarinos, sendo que pouco depois surgiu o primeiro *software*, *Interactor* (criado em conjunto com Mort Subotnick), mais tarde substituído pelo dito *Isadora*. Aproveitemos as palavras de Steve Dixon para o explicar.

O *software* permite um leque de manipulações media como executar video a diferentes velocidades e de trás para a frente, e distorções visuais com *o warping*, *o keying* e a rotação. (...) Eles identificaram os desafios de conceber performances que utilizem media activada por sensores sem comprometer o papel tradicional do coreógrafo e do bailarino. (...) O software de Coniglio, *Isadora*, é popular e muito usado, um *interface* entre o performer e o computador naquilo que é conhecido em alguns círculos como comunidade “*digidança*”, e foi usado em instalações. É rápido de aprender e fácil de conhecer, e é *user-friendly*, o seu interface intuitivo permite que os coreógrafos não-tecnológicos o percebam e o usem criativamente num curto espaço de tempo. É também um programa genérico e economicamente acessível que foi desenvolvido em colaboração com um grande número de pessoas beta que o testaram dentro da comunidade da *digidança* (p.197-199; tradução minha)⁷².

⁷¹ Versão original: “Futurism during the 1910s, mixed-media performance in the 1960s, and experiments linking performance and the computer during the 1990s” / “the computer was by no means new and digital arts had been developing since the 1960s, computer technologies became much more accessible to artists and led to widespread digital performance activity. This was particularly linked to what is popularly termed the “digital revolution” following the introduction of more affordable hardware and “user-friendly” software; digital cameras; the home PC; and the establishment of the World Wide Web.

⁷² Versão original: “The software enables a range of media manipulations such as playing video at different speeds and in reverse, and visual distortions such as warping, keying, and spinning. (...) They identify the challenge to conceive performances that utilize sensor activated media effectively but do not compromise the traditional role of the choreographer and dancer. Coniglio’s *Isadora* software is a popular and well-used interface between the performer and the computer in what is known in some circles as the “digidance” community, and has also been employed by installation artists. (...) It is quick to learn, and its user-friendly, intuitive interface allows the non-technologically inclined choreographer to understand and creatively use it in a

Estas características tornam o Isadora um importante programa a ser explorado por vários performers, para lá do campo restrito da dança, já que as possibilidades que comporta são infinitas, dependendo das conjugações que se crie, permitindo uma exploração criativa de utilização de diversos *media*.

No texto acrescentado à edição de 2011, escrevia Goldberg, “os textos e as imagens circulam pelo globo à velocidade da luz, chegando a bilhões de pessoas através de monitores de computador e de aplicações cada vez mais refinados. Nesta rede fluida, a performance artística - multidisciplinar, com várias camadas e impulsionada pelos *media* – adequa-se idealmente à comunicação *online* com públicos do presente e do futuro.” (p. 313) – referindo-se aqui também à imagem como meio de difusão através de plataformas *online* como o *Vimeo* ou o *Youtube*, *blogues* e *websites*.

Embora a contenção de custos, sem dúvida de importância considerável em produções independentes, possa responder a algumas decisões tomadas, não molda necessariamente a estética de um criador para compor através da imagem virtual. Porque a “virtualidade sugere um estado indeterminado entre o potencial performativo e a sua realização criando uma ponte nos debates contemporâneos acerca da ontologia da performance e do efeito da tecnologia digital e da telemática na experiência material e fenomenológica do teatro” (Chambel, 2016, p.58). Essa tendência de transformação material e fenomenológica do teatro, pela integração de outro meio, parece, no entanto, ser uma tendência de atracção para a projecção, como reflexo de um ecrã, dos inúmeros ecrãs que se perpetuam no nosso dia-a-dia.

Inclusão de ecrãs ou projecções digitais introduz ainda outro sinal codificado ao espaço cénico, que estimula e complica a tarefa de descodificação do espectador. O enquadramento adicional de *media* sugere um diálogo semiótico entre a imagem do ecrã e a acção em palco, da qual a audiência é capaz de tentar (mas não certamente) tirar um sentido: isto quer dizer, descodificar cerebralmente. A relação semiótica e a tensão entre a imagética do ecrã, a que podemos chamar A e os performers ao vivo, B, é comumente interpretado como formulando uma relação dialógica (A versus/ em relação a B), ou como estabelecendo uma combinação aditiva que engendra algo totalmente novo, chamado C ($A + B = C$). Ao mesmo tempo, (e embora não altere estas duas “equações” de recepção de públicos), muitos artistas justapõem performance ao vivo e projecção vídeo para excitar respostas viscerais, subjectivas, ou subconscientes do público, com respostas conscientes: para apelar aos sentidos do sistema nervoso (na forma como o teatro de Artaud foi concebido), ao invés de apelar ao intelecto racional (Dixon, 2007, p.335-336; tradução minha)⁷³.

very short time. It is also a generic and affordable program that has been developed in collaboration with a large number of beta testers within the digidance community.”

⁷³ Versão original: The inclusion of media screens or digital projections introduces yet another coded sign system to the stage space, which further stimulates and complicates the decoding activity of the spectator. The additional media frame suggests a semiotic dialogue between screen image and stage action, which audience members are likely (but not certain) to attempt to try to make sense of: that is to say, to decode cerebrally. The semiotic relationship and tension between the screen imagery, which we could call A, and the live performers, B, is most commonly interpreted as either formulating a dialogic relationship (A versus/in relation to B), or as establishing an additive combination which engenders something entirely new, namely C, ($A + B = C$). At the same time (and although this does not ultimately alter these two “equations” of audience reception), many theater artists juxtapose live performance and projected media more to excite visceral, subjective, or subconscious audience

ECO traz assim também uma possibilidade de dialogar tanto com as possibilidades tecnológicas que moldam a estética teatral como sobre o espaço para a virtualidade e a intermedialidade no espaço cénico.

responses than objective and conscious ones: to appeal to the senses and the nervous system (in the way that Artaud's theater was conceived) rather than to the rational intellect.”

CONCLUSÃO: ECO – UMA EXPERIÊNCIA À LUZ DO ECOTEATRO

Embora não se tenha formalizado um cânone de ecoteatro, penso ser possível destringir algumas características geralmente aceites no enquadramento deste projecto.

Um deles é uma temática ecológica, que afaste a metaforização da ecologia, que persiga a tentativa de ser literal, evidenciada por Una Chadhuri: “o teatro ecológico, acredito, irá pedir uma viragem em direcção ao literal, uma resistência programática contra o uso da natureza como metáfora” (1994, p.29)⁷⁴. No entanto o debate em torno do ecoteatro é enviesado pelo receio de ser conotado como activista, panfletário, político no geral. Será que este receio de catalogação nos impedirá de avançar? Negá-lo parece ser uma negação da premissa que Chaudhuri defende, de oposição à metaforização.

Neste sentido, ECO é um projecto que responde à premissa proposta, já que se mune de informação directa, tentando expor o real e partilhá-lo, ao invés de o metaforizar.

ECO reflecte sobre a destruição e a inacção, isto é, sobre os dados que nos levam a reconhecer uma interferência antropogénica no sistema terrestre, mas que ao mesmo tempo é votada a uma manutenção do mesmo paradigma, muitas vezes com novos nomes.

“Consumo verde” – sob a ótica psicossocial através do entrelaçamento dos paradigmas de Capitalismo Mundial Integrado e Modernidade Líquida, orientados por Félix Guattari e Zygmunt Bauman. A partir do objetivo central, busca-se compreender o que parece ser a “liquefação” do conceito de sustentabilidade, que, na era do capitalismo fluido e imaterial, vem sendo ressignificado pelo mercado e regulado pelo consumo (Pontes and Frederico, 2015).

Aparentemente, continuamos a ser consumidores, mesmo que de preocupações ecológicas. O presente projecto reflecte este conjunto de dilemas que compõem as questões ecológicas, abrangendo assim as sociais e políticas.

Comtempla também uma personagem activista, apontada por Downing Cless, sem que, no entanto, esta seja alheia à sua quota parte de responsabilidade existente, mas que está inevitavelmente inserida no sistema económico vigente. É para além disso um reflexo do papel activista do próprio teatro, defendido por Theresa May, já que defende um lugar de crença no poder do teatro para influir nas visões de mundo que temos. Como a mesma aponta:

O pensamento e o activismo pela justiça ambiental não só inspiraram uma abundância de trabalhos regionais e comunitários, assinalando uma nova atenção entre os artistas de teatro para questões ambientais, mas também a nossa vontade enquanto críticos e investigadores para reconhecer e teorizar significados ecológicos de maneiras que eram antes invisíveis. Além disso, estas novas perspectivas apontaram na

⁷⁴ Versão original: “Theater ecology, I believe, will call for a turn towards the literal, a programmatic resistance to the use of nature as metaphor.”

direcção a um reconhecimento do teatro como tendo sempre feito parte das nossas reflexões e imagéticas do mundo natural. Numa visão crítica, o discurso da justiça ambiental revela que peças entendidas como sendo sobre justiça social também lidavam inerentemente com justiça ambiental” (2020; tradução minha)⁷⁵.

As concepções de mundo podem ser alteradas através da representação, algo em que o teatro pode de facto ter um papel activo. Neste percurso que é a defesa ecológica, temos algo maior a defender, nomeadamente as possibilidades de futuro, num sentido alargado. Afinal, tendo presente Kant sem, contudo, nos limitarmos à sua visão humanista, “uma época não se pode aliar e conjurar para colocar a seguinte num estado em que se torne impossível para esta ampliar os seus conhecimentos (particularmente os mais imediatos), purificar-se nos erros e avançar mais no caminho do esclarecimento [«Aufklärung»].” (Kant, p.108).

Este projecto segue também a necessidade evidenciada por May, de procurar assentar o conhecimento e pesquisa no campo da ecologia em fontes científicas, embora aqui essa característica seja quase inerente à especificidade do conteúdo documental, como evidenciada por Downing Cless.

Outra das questões referida pelo mesmo autor, é a de uma estrutura episódica, muitas vezes sem linearidade, algo também visível no presente projecto, repartido explicitamente em ECOs, embora o cenário seja transversal a todos.

Curiosamente, das cinco características elencadas por Downing Cless, não está presente uma: a referida aproximação ao teatro bruto, já que há uma importância cenográfica notória, embora que de carácter minimalista.

Ainda dentro das características referidas por Downing Cless, é pertinente realçar que não ocorre um contacto com a audiência de forma participativa, mas que há de facto uma integração da mesma pelo derrube da quarta parede, já que o público é sempre o interlocutor directo, algo que é também incluído nas verificações do autor.

Aproveito ainda para evidenciar aqui uma aparente tendência, para lá das observações elencadas por Downing Cless. Nos restantes textos analisados, é notória uma preferência em considerar o conteúdo documental e uma sensação de activismo (explícita ou implícita) como parte das características dominantes do ecoteatro. Junta-se também a opção pela não

⁷⁵ Versão original:” Environmental justice thinking and activism not only inspired a plethora of regional and community-based works, signaling a new attentiveness among theater artists to environmental issues, but also a willingness on the part of critics and scholars to recognize and theorize ecological meanings in ways that had been invisible before. Furthermore, these new perspectives pointed toward a growing recognition that theater has always and already been part of our collective conversation and imaginings about the natural world. Taken critical lens, environmental justice discourse reveals that plays thought to be about social justice also inherently deal with environmental justice.”

metaforização das problemáticas ecológicas, para além, evidentemente, de um tema do campo ecológico.

Do ponto de vista cénico, ECO mantém-se dentro de uma poupança de recursos, graças à utilização de projecções vídeo e uma vez que a sua concepção é minimalista no uso de componentes cenográficas, embora não o seja por qualquer relação com o teatro bruto, seguindo a visão de Downing Cless, mas sim por meras opções estéticas.

Estas características exploradas e referidas levam a que possa enquadrar *ECO – Efeito Colateral Óbvio* no campo do ecoteatro, acreditando que a defesa de um lugar da ecologia nos palcos contribui para expandir o campo de diálogo do teatro, bem como para uma transformação da consciência ecológica dos seus intervenientes⁷⁶.

⁷⁶ Estes intervenientes não se resumem à audiência, mas também aos actores, encenadores, dramaturgos, cenógrafos, técnicos e todos os que participam na produção teatral.

BIBLIOGRAFIA

- Andersen, K. and Kuhn, K. (2014) *Cowspiracy: The sustainability secret*.
- Borie, R. S. (1996) *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Edited by H. B. (tradução). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bornheim, G. (1992) *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Brook, P. (1968) *O Espaço vazio*. Edited by R. L. (tradução). Orfeu Negro.
- Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2017) *Eco e Narciso, leituras de um mito*. Cotovia.
- Chambel, F. (2016) *Intermedialidade cénica: As margens da experiência estética do teatro*. ESTC Edições.
- Corrêa, G. P. (2011) *Sensory landscapes in Harold Pinter: A study on ecocriticism and symbolist aesthetics*. Saarbrücken: LAP Academic Publishing.
- Corrêa, G. P. (2017) 'Towards an ecophilosophical reading of space and landscape in theatre, drama and performance', in *Debates da Filosofia da Ciência Contemporânea*, ed. Olga Pombo e Paulo Castro. Lisboa: Centro de Filosofia da Ciência da Universidade de Lisboa, pp. 343-362.
- Correia, Á. (2021) 'Um inimigo do povo, Comuna Teatro de Pesquisa: Entrevista a Álvaro Correia'.
- Dixon, S. (2007) *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. MIT.
- FAO (2020) 'The share of agriculture in total greenhouse gas emission. Global, regional and country trends 1990-2017, FAOSTAT Analytical Brief Series No 1.
- Gabriel Egan (2006) *Green Shakespeare: From ecopolitics to ecocriticism*. Routledge.
- Goldberg, R. (2011) *A Arte da performance: Do futurismo ao presente*. 2ª. Edited by J. L. Camargo and R. Lopes. Orfeu Negro.
- Grotowski, J. (1968) *Em busca de um teatro pobre*. Civilização Brasileira.
- Guattari, F. (2001) *As três ecologias, Animal Genetics*.
- Humboldt, A. von (1858) 'Alexander Von Humboldt- Cosmos a sketch of the physical description of the universe (Volume 1)'. New York: Harper & Brothers Publishers, pp. 1-375.
- Ibsen, H. (2001) *Um inimigo do povo*. L&PM pocket. doi: 9788525424792.
- Jardim, C. (2021) 'Jângal, Teatro Praga: Entrevista a Cláudia Jardim'.
- Jenkins, A. (2007) 'Alexander von Humboldt's Kosmos and the beginnings of ecocriticism', *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 14 (2), pp. 89-105.
- Love, C. (2017) *Why video is getting a bigger part in theatre, the stage*. Available at: <https://www.thestage.co.uk/features/2017/video-getting-bigger-parttheatre/>.
- May, T. J. (2005) 'Greening the theater : Taking ecocriticism from page to stage',

- Interdisciplinary Literary Studies: New Connections in Ecocriticism*, 7(1), pp. 84-103.
- Molinari, C. (2010) *História do Teatro*. Edições 70.
- Morgan, A. *et al.* (2015) *The true cost*.
- Neill, P. (2020) 'Construction industry accounts for 38 % of CO2 emissions', *Environment Journal*, (December 2020), pp. 1-5. Available at: <https://environmentjournal.online/articles/emissions-from-the-construction-industry-reach-highest-levels/>.
- Nunes, J. (2021) 'Geocide e Pathos, estrutura: Entrevista a José Nunes'.
- Pelham, B. W. (2009) *Awareness, opinions about global warming vary worldwide*. Available at: http://www.gallup.com/poll/117772/Awareness-Opinions-Global-Warming-Vary-Worldwide.aspx?g_source=global+warming+vary+worldwide&g_medium=search&g_campaign=tiles.
- Pontes, F. and Frederico, T. A. (2015) 'O Consumo da natureza : A identidade prêt-à-porter ecologicamente correta', *Cadernos Zugmunt Bauman*, 5(9), pp. 59-77.
- Sachs, J. D. (2015) *The age of sustainable development*. New York: Columbia University Press. doi: 10.1017/CBO9781107415324.004.
- Schenkkan, R. (1993) *The Kentucky cycle*. 2016th edn. New York: Grove Atlantic.
- Shaw, D. (2012) *Digital drama: The technology transforming theatre*, BBC. Available at: <https://www.bbc.com/news/technology17079364>.
- Steffen, W. *et al.* (2011) 'The anthropocene: Conceptual and historical perspectives', *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, pp. 842–867. doi: 10.1098/rsta.2010.0327.
- Vasques, E. (2007) *Piscator e o conceito de "teatro épico"*. Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Williams, R. (1988) *Keywords : a vocabulary of culture and society*.

ECO explora uma experiência à luz do ecoteatro. Pretende-se assim não só produzir uma performance teatral assente em preocupações de carácter ecológico como investigar de que modo a ecologia pode ser mais do que uma temática da produção teatral.

Através de uma breve historiografia da ecocrítica, da ecopolítica e do ecoteatro, são reunidas as diferentes perspectivas que norteiam uma possível caracterização de um projecto contemporâneo de ecoteatro.

Sofia Santana é actriz e criadora.

Conta com um percurso académico entre o Teatro, o Jornalismo e a Filosofia.

Ecologia e identidade são os temas centrais da sua exploração no âmbito do Teatro.