

*Toda a gente que passa por aqui é alguém,
mesmo que não seja ninguém no mundo lá de fora.*

*Everybody passing through here is somebody,
if not in the outside world.*

PATTI SMITH











CARTA À ÁSIA, COMO NUM ESPELHO

RUI CATALÃO

Olá, Ásia!

Desconheço a tua relação com a memória, a importância que lhe dás, quais são as tuas recordações mais antigas, mas vou lembrar-te o episódio em que nos tornámos amigos. Eu vivia então na Roménia. Nesse ano voltei três vezes a Portugal para trabalhar com os teus pais, numa peça que teve tantos títulos que chegámos a preencher uma parede do CAPa, em Faro, com nomes possíveis. Acabou por ficar *Untitled, Still Life*. Chamo-lhe «a peça do sofá».

A primeira fase do trabalho aconteceu no Verão. Lisboa estava deserta. Podíamos fazer piqueniques no meio da estrada sem medo de ser atropelados. Os ensaios eram num barracão que ficava nas traseiras do Atelier RE.AL, na Rua do Poço dos Negros. Era tão perto da vossa casa que os teus pais vinham a pé. Tu estiveste bastante presente nesse mês. A Mónica Samões às vezes aparecia e fazia de *babysitter*, os teus pais iam-se revezando a cuidar de ti e o Cláudio da Silva também gostava muito de brincar contigo. Eu não. Estavas naquela idade a que os Ingleses chamam *toddler*, que é quando as crianças já sabem andar e começam a expressar-se. Comportam-se como bebés e querem fazer tudo à sua maneira, o que as torna bastante reivindicativas e difíceis de aturar. Quando não havia ninguém para te dar atenção e precisávamos de avançar com o trabalho, ficavas sentada na bancada, com um leitor portátil de vídeos (os *tablets* apareceram pouco depois), eternamente a ver o *Pinóquio*.

Embora os rostos da Ana e do João me sejam familiares desde os anos 90, de ver os espectáculos do OLHO e de frequentar a antiga fábrica da Lemauto e do espaço do Ginjal, em Almada (no caso do teu pai, lembro-me de o ver ainda num espectáculo do Francisco Camacho), só fiquei a conhecê-los quando a Ana integrou o elenco de *Existência* (uma peça do João Fiadeiro) e o teu pai acompanhou o processo. Julgo até que apareceu em Paris quando estreámos a peça no Centro Pompidou. Recordo um comentário hilariante do Miguel Moreira, durante as audições do *Existência* na Fábrica da Pólvora. Numa viagem de carro, o Miguel queixou-se de participar numa peça da Ana e do João e de só estarem interessados em experimentar perucas e fazer testes de maquilhagem.

Durante muitos anos alimentei o equívoco de que o Miguel estava a falar de *I Love You*, que vi meses depois no CAL, na Rua de Santa Engrácia, julgando tratar-se da primeira peça que os teus pais fizeram juntos. Não sabia que, no ano anterior, o João tinha sido

convidado pelo Miguel Abreu a participar no Petit Bazar Erotik, um festival criado por uma companhia belga, o TOF Théâtre, e que também chegou a Lisboa, no CCB.

Numa altura em que a companhia OLHO estava em dissolução, o teu pai tinha encenado uma peça para o seu elenco: *Seria preciso uma grande chuvada para apagar as pegadas*. Os teus pais já viviam juntos, e o João, que sempre teve por hábito fazer as suas peças em dupla com as namoradas (Teresa Prima, Carlota Lagido), acabou por fazer com a tua mãe a peça que lhe tinha sido encomendada para apresentar no Petit Bazar Erotik.

Esse espectáculo, *Mistermissmister*, só vim a conhecê-lo cinco anos depois, no Mercado da Ribeira, mesmo ao lado da casa onde viviam e onde passaste a infância. Por coincidência, num evento sob o mote das Mil e Uma Noites organizado pelo João Garcia Miguel, que tinha sido o encenador do OLHO, onde os teus pais se conheceram.

Os teus pais viviam então num bairro de vida nocturna. O que me interessou logo no trabalho deles foi a vertente antropológica do que faziam. Os olhares insinuantes, entre o segredo e a provocação, para mim eram colhidos nas prostitutas do Cais do Sodré. Havia nessas primeiras actuações uma sublimação da poesia de rua, na forma como expunham, com uma ambiguidade nunca revelada, o tráfico sexual e o mercado do desejo.

Outro aspecto curioso era a inversão de género. Embora eles e os outros participantes desses primeiros espectáculos estivessem nus, os rostos eram maquilhados pelo Jorge Bragada, de maneira que os homens tivessem uma aparência feminina, e as mulheres, um aspecto masculino.

Há um episódio que explica esta opção: a performer canadiana Diane Torr deu um dos seus famosos *workshops* de *drag king* nas instalações do Teatro A Capital e no espaço Ginjal. Tenho uma memória vívida da semana em que ela esteve em Lisboa. Lembro-me de ir no metro e de ver entrar na carruagem um rapaz, muito pequenito, vestido ao estilo dos gunas e com barba. O seu corpo fechava-se em concha, mas tinha uns olhos muito grandes e brilhantes, que me deram um calafrio. Tinha o ar desses rapazes que, de tão franzinos e andróginos, abusam na pose de macho delinquente e escondem uma navalha no bolso, que não hesitam em usar quando se sentem provocados, sabe-se lá por quê.

Mais tarde reencontrei-o no Bairro Alto, e os nossos olhares cruzaram-se para logo se esquivarem. A sua presença era tão inquietante que fiquei sem perceber se a personagem me assustava pela aparência física ou por desconfiar de ser um pequeno criminoso. Entrei depois no Teatro A Capital, para assistir à apresentação de *drag king*. Só então descobri que o rapazinho de olhar assustador era a Ana. Ela estava a participar no *workshop* da Diane Torr e explicou ao público que teve pânico de ser descoberta quando saiu à rua disfarçada de homem. Achei piada ela não se ter apercebido de que o medo que sentia causava ainda mais medo a quem passava por ela.

Há um aspecto no trabalho dos teus pais que apareceu logo nos seus primeiros espectáculos e que nunca mais desapareceu. É a inexistência de aparato dramático. Há neles

uma atmosfera constante. Imutável. Composta de olhares sibilinos e gestos imperceptíveis. Dependendo do estado de espírito e dos valores do espectador, essa atmosfera, na duração, pode inspirar tranquilidade, tédio ou uma inquietação que tanto pode oferecer-se à introspecção reflexiva como a uma reactividade paranóica. O que pretendem? Estão a provocar-me? Vão preparar alguma? Querem apanhar-me distraído?

Na ausência de convenções teatrais, de mudanças cénicas, de enredo, o trabalho deles foi conotado com a dança e com a performance, o que se deveu mais à família de artistas com quem tinham trabalhado do que propriamente a uma linguagem por eles usada. Eu chamava-lhes instalações cénicas. O palco era como uma tela, apenas animada de olhares, respirações. A acção reduzida ao estar, num confronto de olhares com o público.

Uma pulsão erótica, muito intensa nesses primeiros anos, resvalava para fora da cena. Instalava-se no ambiente do auditório. Nunca, em momento algum, se entreolhavam. O seu olhar era frontal, voltado para o público. Num espectáculo único que deram no Clube Estefânia, em que se fizeram tatuar nas costas com as palavras «*no body*» e «*never mind*», o público ocupava duas frentes em lados opostos, com eles os dois ao meio. Mesmo assim, os seus olhares nunca se cruzavam. A tua mãe olhava na direcção de uma plateia, e o teu pai na direcção oposta. Era uma contracena com o público.

Anos mais tarde, quando estávamos no CCB a trabalhar na peça *Estalo Novo*, com a Companhia Maior, sugeri que os actores ficassem virados uns para os outros, num frente-a-frente, e o teu pai reagiu logo ali, dizendo que não. Como ele tinha por hábito aceitar todas as propostas e experimentar as ideias que surgissem no grupo de trabalho, achei estranha essa recusa dita com tanta veemência. Pus-me a pensar em todos os trabalhos que já tinha visto deles e cheguei à conclusão de que em nenhum havia um só momento onde houvesse intérpretes num frente-a-frente. Os olhares estão sempre voltados para o exterior, para o lugar do público, tal como nos retratos em que o modelo se oferece ao observador.

Este dispositivo do olhar voltado para o público, em aparência tão elementar, tão minimal, alimentou a totalidade do seu trabalho em mais de vinte anos. É um sentido plástico que eventualmente tem origem nos estudos de artes plásticas que ambos fizeram na escola Ar.Co. Mesmo que intuitivamente – e eu conheço poucos artistas que tenham sido tão coerentes e sistemáticos, com uma linguagem tão concisa –, resulta de uma síntese que fizeram do trabalho de palco, em que a cena é reduzida a uma imagem com a aparência de um ícone. Só que os ícones, como já deves saber, são reproduções de figuras sagradas. Que se oferecem à reverência dos crentes.

Eu e os teus pais fazemos parte de uma geração que cresceu a ver o mundo do espectáculo como um entretém, assunto ligeiro, ou como acto de propaganda política. Esta dicotomia supunha duas formas que se contradiziam de estar no mundo: que devemos aceitar as coisas como elas são, ou que temos o dever de construir um mundo melhor.

A LETTER TO ÁSIA, MIRROR-LIKE

RUI CATALÃO

Ásia! Hey there!

I don't know your rapport with memory, how important you deem it, or how far back your oldest memories go, but I will now tell you how we became friends. I was living in Romania, and that year I visited Portugal three times – I and your parents were working together on a performance that went through so many titles we filled an entire wall of the Algarve Performing Arts Centre with all the different options. This was in Faro. Finally we settled on *Untitled, Still Life* – but I call it the 'couch play'.

We began in the summer. Lisbon was deserted. We could picnic in the middle of the road with no fear of being run over by a car. We were rehearsing in a shed behind Atelier RE.AL at Rua do Poço dos Negros – so close to your place your parents could walk to rehearsal. We were there for a month and you were there a lot with us. Mónica Samões would show up sometimes and babysit, your parents took turns watching you, and Cláudio da Silva loved playing with you. Not me. You were what they call a toddler – you could walk and you were taking baby steps with words. Toddlers act like babies, they want everything their way, and so they're very demanding and hard to put up with. Whenever we had to move along and no one was available to spoil you some more you sat to the side with a portable DVD player (tablets came soon after) and you always watched *Pinocchio*.

Ana and João were familiar faces since the nineties – I saw the OLHO productions, the old Lemauto plant and Ginjal in Almada were usual spots for me, also I remember seeing your dad in a show directed by Francisco Camacho – but I only really met them when Ana did *Existence* with João Fiadeiro. Your father was there a lot throughout rehearsals, and if my memory serves me right he went to Paris for the premiere at Centre Pompidou. I recall an hilarious complaint from Miguel Moreira around the time we were holding auditions for *Existence* at Fábrica da Pólvora – I gave him a lift, and at some point he mentioned a performance he'd done with Ana and João, and that the two of them cared only about wigs and make-up tests.

For a number of years I wrongly believed he was talking about *I Love You* – that I saw a few months later at CAL in Rua de Santa Engrácia. I was convinced that was your folks' first performance as a duo, but no – during the previous year Miguel Abreu had

invited João to create a short play for Petit Bazar Erotik, an anthology soiree from Belgian company TOF Théâtre, performed in Lisbon at Centro Cultural de Belém (CCB).

When OLHO was already disbanding your father directed the company in *It would take the heaviest rain to erase our tracks*. By then your parents were living together, and true to his habit of creating in partnership with whomever his girlfriend was at the time (he did so with Teresa Prima and Carlota Lagido) João split the authorship of his short play for Petit Bazar Erotik with your mom.

That was *Mistermissmister*, that I would see five years later at Mercado da Ribeira right next to your childhood home. The event – themed after the Arabian Nights – was curated by João Garcia Miguel, former director of the now-extinct OLHO Company, where your parents had met.

Your parents were then living at a well-known hot spot for nightlife. I connected right away with the anthropological quality of their work. Those sly looks halfway between a secret and a come-on came straight from the streetwalkers in Cais do Sodré. As a duo, your folks went through an initial phase where they exalted the poetry of the streets – they were showing us sex bought and sold, and desire as a commodity, yet it was cryptic, the secret was never revealed.

Another curious aspect was the flipping of gender. They were both naked, along with the other performers, but their faces were made up by Jorge Bragada so men looked feminine and women looked masculine.

The inspiration for that came from Canadian performer Diane Torr, who conducted one of her famous ‘Drag King’ workshops at Teatro A Capital and Ginjal. I vividly recall the week Torr was in Lisbon. This one time I was riding the subway, and this whisp of a bearded hoodlum came in. His stance was shell-like, yet he had big shiny eyes that gave me the shivers. He was one of those androgynous, delicate young men that overdo the delinquent macho shtick – they always carry a knife with them, and they use it with no second thought as soon as they feel challenged, go figure.

I saw him later in Bairro Alto. Our eyes met briefly, and immediately turned away. I found him disquieting, and yet I couldn’t tell exactly why – was it his demeanour, or my notion that he was a small criminal? I went in Teatro A Capital to see *drag king*, and there I found out that whisp of a young man with the scary eyes was Ana – she was doing Torr’s workshop. When her turn came she told the audience being out on the street made up as a guy had made her panic – she feared being exposed. I found it funny she didn’t realise her fear in turn instilled a bigger fear in those who crossed her path.

There’s a quality to your parents’ work that has been there since their first performances and never went away: there is no dramatic structure. You have this atmosphere that goes on unchanged, made of sibylline looks and gestures so small they might go unseen, and depending on their frame of mind and their values the viewer can either be soothed or bored, unless it disquiets them – which can manifest in a number of ways,

from self-examination to a paranoid outburst. What are they aiming at? Is this a challenge? Are they setting me up? Are they trying to catch me off-guard?

In the absence of conventional dramatics, scene changes, or a semblance of a plot, their work was put in a category somewhere close to dance and performance art, which surely had to do with the artistic family they gathered around them, and not so much what their work may owe to either art form. To me, their performances were scenic installations – the stage, a canvas filled with looks and breath; the action, pared down to presence, and to eyes confronting the audience, and in turn confronted.

In those earlier years there was this heat, this erotic charge emanating from the stage. The performers never looked at each other – they kept their eyes on the audience at all times. I remember this one-time performance they did at Clube Estefânia: the audience sat on opposite sides of the venue, while Ana and João were in the middle, their backs tattooed respectively with ‘no body’ and ‘never mind’. Their eyes never met – your mother looked straight ahead while your father faced the opposite side. Each one’s scene partner was their audience.

Years later when we were rehearsing *Estalo Novo* (‘new slap’ [flipping Estado Novo (‘New State’), the dictatorial Second Portuguese Republic that lasted from 1933 up to the Revolution in 1974]) with Companhia Maior at CCB, I suggested actors faced each other as if in confrontation, and your father said no at once. As he was one to usually take in suggestions and try ideas from the group during rehearsals, such an adamant refusal made me wonder. I began thinking back to all their performances that I had seen and realised I couldn’t remember a single instance where the performers were face to face. They always looked at the audience – to the outside, evoking those portraits where the model offers themselves to the observer.

Facing the audience – apparently such a basic, minimal scenic device, yet it fed their work for over twenty years. As an aesthetic choice, it may date back to both Ana and João’s days as fine arts students at Ar.Co. Even if only intuitively – and I don’t know of many artists who have shown such consistency while using such a concise language – it amounts to their distillation of a stage performance: a scene is stripped down to an image akin to an icon. The thing is, icons are pictures of divinities made for worship – you probably know that by now.

I and your parents come from a generation for whom theatre, film and music were either entertainment meant to be taken lightly or else a political matter – a dichotomy that translated as two opposing stances in life: you either accepted things as they were, or else it was up to you to make a better world. But during our adolescence we discovered alternative approaches, and we ended up coming to an idea of artmaking that accepted neither stance.

We said no to rules and the usual way, but we also said no to fighting rules and the usual way. We opted out of that axis. We were enthralled by the idea of independence.