



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

A questão de género em *Electra*, de Olga Roriz

Rui José Rolo Esteves Pires (M1311)

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Professora Doutora Cristina Costa Vieira

Covilhã, outubro de 2014

*À minha Mãe.
Pelo exemplo, coragem e determinação.*

“- Que encantadora diversão para a juventude, senhor Darcy! Vendo bem, não há nada como a dança. Considero-a um dos melhores requintes das sociedades mais distintas.

- Seguramente, senhor, e também tem a vantagem de estar na moda entre as sociedades menos distintas do mundo; todos os selvagens dançam.”

(Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*)

“El arte no debe tener fronteras. Y mucho menos la mentalidade del artista.”

“Un artista sea del género que sea, no puede de modo alguno sustraerse al ritmo de los tempos. Y, sobre todo, al ritmo de su tiempo.”

(Delfín Colomé, *Pensar la Danza*)

“En un manual para confesores se realizó incluso el acróstico de mulier: m es el mal de los males; u, que se asociaba con v, vanidad de las vanidades; l, lujuria de las lujurias; i, ira de la ira; e, Ernias de las Ernias, es decir, la fúria; y r, ruina de los reinos.”

(Romeo de Maio, *Mujer y Renacimiento*)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho dissertativo só foi possível graças ao apoio de vários amigos a quem quero expressar a minha sincera gratidão.

À Professora Doutora Cristina Costa Vieira, mais do que orientadora deste trabalho, a inspiração e o timoneiro desta minha aventura. A sua experiência e conhecimentos, desde a primeira hora, foram determinantes nesta empreitada. Agradeço-lhe o rigor, a visão e o seu entusiasmo, o tempo que me disponibilizou e o infindável apoio, motivação e preocupação demonstrados ao longo destes meses. Sem a sua luz jamais teria sido possível a realização deste trabalho.

À coreógrafa e bailarina Olga Roriz, pela sua disponibilidade e simpatia, que me proporcionou uma longa e esclarecedora conversa sobre a sua vida e obra. É um prazer inigualável escutar as suas palavras e descobrir o seu percurso artístico e pessoal.

Ao grande realizador e amigo Rui Simões, pela importantíssima entrevista que me concedeu acerca do trabalho que desenvolveu com Olga Roriz. Muito obrigado pela filmografia oferecida, pela disponibilidade e ajuda preciosa, com o seu testemunho pessoal e profissional.

Não posso também deixar de mencionar o apoio e a força entusiasmante que fui recebendo ao longo desta investigação por parte do meu irmão, Delfim Pires; pelo amor, carinho, amizade e orgulho que tem em mim, muito obrigado. Por fim, mas nem por isso, com menos importância, aos meus amigos, companheiros de jornada, Antonieta Alves, Carmo Teixeira, Gonçalo Morais, Graça Faustino, María Díaz, Rita Carrilho, Rui Espinho e Sérgio Novo, pelo incentivo e ajuda na procura de materiais, revisão e tradução. O meu sincero agradecimento.

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado pretendemos demonstrar a importância do espetáculo *Electra* (2010), de Olga Roriz, num contexto de apropriações contemporâneas de mitos clássicos, ou seja, de tradição milenar. É não só interessante mas relevante ver como uma coreógrafa conhecida pela vanguarda e força dos seus trabalhos ao nível da dança contemporânea trabalha aqui esta figura da mitologia grega. Assim, descrevemos o conceito de dança contemporânea por oposição à dança clássica; discorremos acerca da personagem e da sua relação complexa com o ser humano; vimos o papel que a mulher e o género feminino têm desempenhado ao longo dos tempos, tanto na sociedade como nas artes; indagamos sobre a importância do mito clássico para a psicanálise, tendo em conta a relação de *Electra* com o complexo conhecido mundialmente; analisámos os avatares deste mito clássico nos nossos dias; descobrimos nesta coreografia de Olga Roriz um mundo de significações a partir dos papéis sociais e axiológicos que lhe foram atribuídos pela artista e das diferentes opções coreográficas para a adaptação desta personagem clássica a um espetáculo contemporâneo; e, por fim, aferimos das idiosincrasias da *Electra* roriziana.

PALAVRAS-CHAVE

Olga Roriz, Dança Contemporânea, Género Feminino, *Electra*, Personagem, Mitologia Clássica.

ABSTRACT

This master's degree essay intends to demonstrate the relevance of the "Electra" theatre presentation (2010), from Olga Roriz, in a context of the modern rewriting and appropriation of classical myths and their millennial tradition. It is both interesting and relevant to see how a choreographer known by the strength and avant-garde approach of her work within the contemporary dance sees this Greek mythological character. On the light of this assumption, this essay crosses the concept of contemporary dance opposed to classical dance, going through the character of Electra and its complex relation with humanity. Another approach questions the role of women and the issue of gender throughout time, both in society and in the arts as well as the importance of the classical myth to psychoanalysis comparing Electra with the complex bearing her name. Of great importance is also the analysis of this myth's avatars nowadays thus finding in the choreography of Olga Roriz a world of meanings deriving from social and axiological roles imputed by the artist and the different choreographic options in order to adapt the classical Electra to a contemporary performance. Lastly, the essay assesses the idiosyncrasy of Roriz's Electra.

KEYWORDS

Olga Roriz, Contemporary Dance, Feminine Gender, Electra, Character, Classical Mythology.

ÍNDICE

EPÍGRAFE	iii
AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
ÍNDICE	vii
LISTA DE FIGURAS	ix
LISTA DE TABELAS	ix
INTRODUÇÃO	1
1. Justificação da escolha do tema	1
2. Objetivos	9
3. Metodologia	100
4. Definição dos termos chave	12
4.1. Dança contemporânea	12
4.2. Personagem	20
4.3. Género feminino e personagem feminina	24
CAPÍTULO 1 - A MULHER NA VIDA E OBRA DE OLGA RORIZ	36
1.1. As mulheres do contexto familiar	36
1.2. As mulheres no percurso académico e profissional	38
1.3. Opiniões de Olga Roriz sobre a mulher	40
CAPÍTULO 2 - O MITO DE ELECTRA	42
2.1. Explicitação do mito clássico	42
2.2. Importância do mito clássico para a psicanálise	51
2.3. Avatares do mito de Electra em obras artísticas contemporâneas	56
CAPÍTULO 3 - OPÇÕES COREOGRÁFICAS DE OLGA RORIZ EM <i>ELECTRA</i>	63
3.1. Solo	63
3.2. Cenografia	65
3.3. Figurinos, acessórios e adereços	69
3.4. Luminotécnica e sonoplastia	72
CAPÍTULO 4 - RELAÇÃO PERSONAGEM MITOLÓGICA / MULHER EM OLGA RORIZ	75
4.1. Relação antropomórfica e leituras sociocríticas da personagem	75
4.2. Papéis atribuídos à Electra roriziana	78
4.2.1. Papéis sexuais	78
4.2.2. Papéis sociais	80
4.2.3. Papéis axiológicos	83
CAPÍTULO 5 - IDIOSINCRASIAS DA <i>ELECTRA RORIZIANA</i>	92
CONCLUSÃO	97
BIBLIOGRAFIA	99

1. Sobre género	99
2. Sobre mito (de Electra).....	100
3. Sobre Olga Roriz	102
4. Geral	104
ANEXOS	110
Anexo A - Entrevista a Olga Roriz (julho de 2014).....	111
Anexo B - Entrevista a Olga Roriz (novembro de 2007)	119
Anexo C - Entrevista a Rui Simões sobre Olga Roriz (novembro de 2007)	124
Anexo D - Companhia Olga Roriz.....	130
Anexo E - Artigos de imprensa sobre Electra de Olga Roriz.....	132
Anexo E.1	132
Anexo E.2.....	134
Anexo E.3.....	136
Anexo E.4.....	138
Anexo E.5.....	139
Anexo E.6.....	140
Anexo E.7	142
Anexo F - Fotografias do espetáculo <i>Electra</i> , de Olga Roriz	143

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Escultura de <i>Electra</i> por Oxana Narozniak	58
Figura 2 - <i>Elektra Assassina</i> , Escultura de Luciano Irrthum	58
Figura 3 - <i>Electra</i> de Píndaro Castelo Branco, ost, 60 x 73 cm, 1978	59
Figura 4 - <i>Electra</i> de Hélder P. Duarte.....	59
Figura 5 - <i>Electra</i> de Cláudia Tuli	60
Figura 6 - Interação com "Electra Chair" (foto de Rodrigo de Souza).....	143
Figura 7 - Momento do espetáculo <i>Electra</i> (foto de Sara Santos)	143
Figura 8 - <i>Confronto com o Rinoceronte</i> (foto de Rodrigo de Souza).....	144
Figura 9 - Momento do espetáculo <i>Electra</i> - (foto de Rodrigo de Souza)	144
Figura 10 - <i>Electra desnuda-se</i> (foto de Rodrigo de Souza)	145
Figura 11 - <i>Valsa sobre talheres</i> (foto de Sara Santos).....	145

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - <i>Dramatis Personae</i>	49
---	----

INTRODUÇÃO

1. Justificação da escolha do tema

A dança é uma manifestação cultural e civilizacional tão antiga quanto o homem. Das danças da chuva aos rituais pagãos, o homem desde cedo aprendeu a usar o seu corpo para exprimir desejos, vontades, ambições e ou exortar os seus medos e fantasmas. A evolução do homem e o seu desenvolvimento físico e intelectual fez evoluir a dança. O homem rotulou-a: dança tradicional, popular, clássica, contemporânea, nova dança contemporânea e um rol infindável de nomes, estilos e géneros, uns mais duradouros, outros mais voláteis, que aparecem e desaparecem ao ritmo de modas mais ou menos impostas pelos *media*.

Tal como a dança, também os temas e a inspiração para as coreografias foram evoluindo ao longo dos tempos. Assim como as técnicas, os bailarinos e os coreógrafos. Uns que reproduzem milimetricamente temas, formas e conteúdos, e outros que rompem com o passado, dando vida a novas formas de vivenciar e experienciar a dança. É neste sentido que escolhemos como objeto de estudo a obra da bailarina e coreógrafa portuguesa Olga Roriz (Viana do Castelo, 1955)¹, uma das figuras incontornáveis da dança contemporânea nacional, que nos fascina desde 2003, ano em que contactámos pela primeira vez com o trabalho desta artista aquando de uma representação teatral do *TeatrUBI, Grupo de Teatro da Universidade da Beira Interior, A ferida no pescoço*, e em que nós, como intérpretes, fomos confrontados com experiências de palco em que as fronteiras entre o teatro e a dança estavam esboroadas: a artista andaluza Susana Vidal foi o meio que nos permitiu chegar a Olga Roriz. Pertencendo nós ao mundo do espetáculo enquanto diretor na *ASTA, Associação de Teatro e Outras Artes*, e ator dessa mesma companhia, esse esboroamento de fronteiras abriu-nos novos horizontes, fazendo com que esse primeiro encontro com o trabalho da bailarina tenha despertado o nosso interesse pelo seu percurso artístico. Constatámos, aliás, que a questão do esboroamento das fronteiras entre os géneros se impõe a partir da modernidade, definida por Charles Baudelaire em artigo homónimo, publicado originalmente em Paris no jornal *Figaro* em 1859², sendo o poeta francês pioneiro neste âmbito ao publicar *Petits Poèmes en Prose* (1869): ou seja, esta coletânea dilui as fronteiras entre a poesia e a prosa, géneros até então perfeitamente distintos, produzindo pequenos textos com disposição gráfica de prosa, mas com ritmo e investimento retórico aproximados à poesia, como se pode ver nos textos “A

¹ Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, prefácio de Gil Mendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 11-12.

² Cf. Charles Baudelaire, “A Modernidade”, in *O pintor da vida moderna* [1863], posfácio de Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 3ª ed., 2004, p. 21-28. Vide sobretudo p. 21: “Ele [o poeta moderno] procura aquela qualquer coisa que nos permitiremos chamar a *modernidade*, pois não existe melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (...) A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, ametade da arte, cuja outra metade é o interno e o imutável.” Assim, Baudelaire vai valorizar temas da sua contemporaneidade, como a cidade, a moda, a velocidade, as paradas militares, o bulício das ruas parisienses, em fim, temas então desprezados como indignos de serem tratados em poesia.

mulher selvagem e a elegante” e “Embriagai-vos.”³ E isto obrigará a redefinir a própria noção de poesia não como rima mas como ritmo. A partir daqui, outros casos se replicam, como a coletânea de poemas em prosa *Gouaches* (1892), do simbolista português João Barreiros⁴. Fenómenos similares de diluição de fronteiras entre gêneros já haviam ocorrido durante o romantismo, no que concerne ao surgimento de um novo tipo de texto dramático que Victor Hugo apelidou drama romântico: a tragédia, antes apenas escrita em verso, de acordo com os preceitos da *Poética* aristotélica, e mantida durante séculos (vejam-se, por exemplo, as tragédias de Corneille) passa a ser escrita em prosa, o que a aproxima do formato tipográfico dos textos narrativos, assim se criando o drama, praticado pela primeira vez em *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, em cujo prefácio o autor francês grava a seguinte frase: “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas.”⁵ Almeida Garrett segue as pisadas de Victor Hugo, criando o primeiro drama romântico português, *Frei Luís de Sousa*, estreado em 1843 e publicado no ano seguinte. Na carta “Ao Conservatório Real” (memória lida em 6 de maio de 1843), Garrett tece algumas considerações pertinentes para a nossa dissertação:

As figuras, os grupos, as situações da nossa história (...) parecem mais talhados para se moldarem e vazarem na solenidade severa e quase estatuária da tragédia antiga, do que para se pintarem nos quadros, mais animados talvez, porém menos profundamente impressivos, do drama (...).

Na história de Frei Luís de Sousa (...) há toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípedes, enérgica e natural como as de Sófocles, tem, de mais do que essoutras, aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão (...).

A desesperada resignação de Prometeu cravado de cravos no Cáucaso, rodeado de curiosidades e compaixões, e com o abutre a espicaçar-lhe no fígado, não é mais sublime. Os remorsos de Édipo não são para comparar aos esquisitos tormentos de coração e espírito que aqui padece o cavalheiro pundonoroso, o amante delicado, o pai estremecido, o cristão sincero e temente do seu Deus. Os terrores de Jocasta fazem arrepiar as carnes, mas são mias asquerosos do que sublimes (...)

Esta é uma verdadeira tragédia - se as pode haver, e como só as imagino que as possa haver sobre factos e pessoas relativamente recentes. (...)

Demais, posto que eu não creia no verso como língua dramática possível para assuntos tão modernos, também não sou tão desabusado, contudo, que me atreva a dar uma composição em prosa o título solene que as musas gregas deixaram consagrado à mais sublime e difícil de todas as composições poéticas.

O que escrevi em prosa, pudera escrevê-lo em verso; - e o nosso verso solto está provado que é dócil e ingénio bastante para dar os efeitos de arte sem quebrar na natureza.⁶

Como se vê, o nosso grande dramaturgo ao revolucionar o teatro em Portugal, ousando utilizar temas trágicos em prosa, mostra ao mesmo tempo que a tragédia é, na sua opinião, o género mais sublime da dramaturgia e que tais temas podem ser atualizados a qualquer momento. Olga Roriz, ao fim e ao cabo, faz o mesmo relativamente ao mito grego

³ Cf. *Idem, O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, trad., prefácio e apêndice de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio D'Água, 2007, p. 36-38 e 97, respetivamente.

⁴ Cf. Paulo Alexandre Pereira, “*Gouaches: Picturalismo e Poema em Prosa*” in *Forma Breve. Revista de Literatura*, nº 2, *O Poema em Prosa*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004, p. 27-44.

⁵ Cf. Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, trad. e notas do prefácio de *Cromwell* por Célia Berrettinni, São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 2002, p. 64, *apud* Andrey Pereira de Oliveira, “Victor Hugo e o Manifesto do Drama Romântico” in *Revista Acadêmico*, nº 46 - Março de 2005, ano IV in <http://www.espacoacademico.com.br> (consultado em 18/06/2014).

⁶ Cf. Almeida Garrett, “Ao Conservatório Real”, in Almeida Garrett, *Frei Luis de Sousa*, Porto, Lello e Irmão, 1963, vol. 2, p. 1081-1083.

de Electra, comprovando o que Octávio Paz disse a propósito dos contemporâneos em *Los Hijos del Limo: somos filhos dos românticos*⁷. Utilizando as palavras do narrador do romance *Desnudez Uivante* (1982), de José Marmelo e Silva, a propósito da personagem Coronel Lancastre, um amante das letras: “ (...) venerava a Tragédia grega, pois que a sua problemática, de ressonância eterna, ainda hoje instiga a novas proposições culturais.”⁸

Mais recentemente, veja-se o caso da diluição de fronteiras entre o romance e o ensaio filosófico nos romances-problema de Vergílio Ferreira ou ainda entre a escrita jornalística e literária nas crónicas de um António Lobo Antunes ou de um Ricardo Araújo Pereira.

Realizamos pesquisas sobre a autora de *Lágrima* (1983) e *Três Canções de Nina Hagen* (1984)⁹, espetáculos que confirmam definitivamente Olga Roriz como uma coreógrafa moderna e invulgar na hora de criar emoções, sensações e sentimentos:

Lágrima introduziu o espectáculo da violência sexual no interior de uma companhia tradicionalmente lírica e com um reportório leve no que diz respeito ao tratamento de temas amorosos. Com a música da rocker Nina Hagen, *Lágrima* foi uma profanação no palco do Ballet Gulbenkian. Impressiona o impacto desta coreografia de 1982. (...) Em jogo estava fundamentalmente uma mulher. A bailarina Elisa Ferreira teve aqui o primeiro grande papel da sua carreira. A coreografia era fortíssima, muito teatral, muito ligada à música e à voz espantosa de Nina Hagen. Em 1984 - ano em que, por curiosidade, Nina Hagen deu um concerto em Lisboa - surge *Três canções de Nina Hagen*, para Pontes Leça uma dramatização da situação de uma mulher marginalizada pela vida e pela sociedade, uma mulher extremamente forte e lutadora contra todos os obstáculos.¹⁰

Verificamos que a nossa artista é uma das mais reputadas coreógrafas portuguesas vivas, com um vasto reportório, múltiplos espetáculos a nível nacional e internacional: atuou em teatros portugueses desde o São Carlos e o Teatro Camões em Lisboa até ao Teatro Nacional São João no Porto, efetuou várias digressões pelo continente e ilhas e mostrou ainda o seu trabalho em cidades dos mais diversos países: Madrid, Rennes, Monte Carlo, Londres, Osaka, Curitiba, Tel Aviv ou Praga. E fez ainda digressões pela Alemanha, Estados Unidos da América, Cabo Verde e Itália. Neste último país apresentou-se no prestigiadíssimo Teatro Alla Scala de Milão¹¹. Acompanhámos a sua carreira lendo artigos que iam saindo em jornais e revistas de referência, como o *Jornal de Letras*, *Expresso*, *Público* e *Blitz*¹², visionando gravações de espetáculos e assistindo a outros ao vivo no decurso destes últimos anos, a

⁷ Cf. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia* [1974], Barcelona, Seix Barral, 4ª ed., 1993.

⁸ Cf. José Marmelo e Silva, *Desnudez Uivante*, in Maria de Fátima Marinho (org. de), *Obra Completa de José Marmelo e Silva, Não Aceitei a Ortodoxia*, Porto, Campo das Letras, 2002, cap. XVII, p. 726.

⁹ Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p. 25.

¹⁰ Cf. *Ibidem*.

¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 255-270.

¹² Cf. Jorge Listopad, “Jardim de Inverno”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, fevereiro de 1990; Cristina Peres, “Jardim de Inverno”, *Expresso*, fevereiro de 1990; António Melo, “Jardim de Inverno”, *Público*, março de 1990; Mónica Guerreiro, “Os Olhos de Gulay Cabbar”, *Blitz*, julho de 2000; Maria José Fazenda, “Código MD82”, *Público*, julho de 2001; Mónica Guerreiro, “Código MD8”, *Blitz*, julho de 2001; e Mónica Guerreiro, “Jump-up-and-kiss-me”, *Blitz*, abril de 2003 in http://www.olgaroriz.com/conteudos/historial_criticas.html (consultado em 10/11/2013).

exemplo de *Electra* (2010), *A Sagração da Primavera* (2010) e *A Cidade* (2012)¹³. Entretanto, adquirimos uma obra de referência sobre Olga Roriz, a única biografia desta criadora, realizada por Mónica Guerreiro (2007). Verificamos ao longo deste período que, afora tal trabalho biográfico e, até 2012, apenas existiam artigos dispersos em jornais e revistas sobre esta coreógrafa. Precisamente em março de 2012 surge uma dissertação de mestrado intitulada *A reescrita do drama Pedro e Inês em Olga Roriz*, de Joana Cordeiro Borges, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa¹⁴. Acresce a esta dificuldade de dispersão bibliográfica, excetuando os dois trabalhos supracitados, o facto de o trabalho artístico de Olga Roriz ser muito vasto e poder ser dividido em dois planos: o da bailarina e o da coreógrafa. Na primeira qualidade, a nossa artista estreou-se muito cedo, ainda criança, a um nível amador, em Viana do Castelo, a sua terra natal. É em 1975 que se profissionaliza no Ballet Gulbenkian, ainda enquanto bailarina, contava ela com vinte anos. Passa a coreógrafa desta mesma companhia em 1983¹⁵. É nesta última qualidade que nos interessa o trabalho artístico de Olga Roriz, na medida em que, enquanto coreógrafa, ela tem o poder de decisão sobre o tema, o número e o género de bailarinos de determinado espetáculo. Ou seja, entendemos por obra artística de Olga Roriz nesta dissertação o conjunto de coreografias da sua responsabilidade. O *corpus* a que nos estamos a referir seria assim muito vasto, da ordem das dezenas, desde a primeira coreografia da sua responsabilidade, *Que loucos que somos! Tu não és?* (1978), até à mais recente, *Tristão e Isolda* (2014), passando por *Isolda* (2009), *Os sete silêncios de Salomé* (2006) e *As Troianas* (1985), isto só para nos referirmos apenas às que se centram em personagens femininas. Tendo em conta este facto e os limites temporais e de paginação impostos pela realização de um trabalho dissertativo que queira aprofundar com qualidade científica um tema, consideramos ser necessário restringir o tema desta dissertação de mestrado ao papel de género em *Electra* (2010), de Olga Roriz. E esta restrição à análise de uma única coreografia aparece corroborada pelo exemplo do trabalho dissertativo de Joana Borges, centrado em *Pedro e Inês* (2003), o qual, ainda que pertinente para o nosso, numa perspectiva de complementaridade, não esgota de forma alguma a análise a realizar do objeto de estudo que temos em mãos, na medida em que *Electra* é outra obra de Olga Roriz. Sendo assim, mantém-se pertinente pesquisar a questão de género na *Electra roriziana*. De facto, Rui Simões, cineasta que acompanhou a carreira da nossa coreógrafa durante vinte anos, é muito claro quanto à importância do papel da mulher no trabalho artístico de Olga Roriz em entrevista que nos foi gentilmente cedida:

A Mulher ali é, primeiro, o conhecimento dela própria e depois porque ela gosta do corpo da Mulher, gosta do corpo da bailarina, da elasticidade, da agilidade, da

¹³ Estreia a 28 de Janeiro de 2010 no Teatro Camões (Lisboa), a 29 de Maio de 2010 no Centro Cultural de Belém, e a 12 de Outubro de 2012 no Teatro Camões, respetivamente.

¹⁴ Cf. Joana Borges, *A Reescrita do Drama Pedro e Inês em Olga Roriz - Intencionalidade e função do gesto simbólico na construção coreográfico-narrativa*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Área de Especialização em Comunicação em Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, março de 2012.

¹⁵ Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p. 25.

inteligência, inclusivamente, da Mulher, das suas formas de se exprimir. A Mulher está sempre presente.¹⁶

Não é de estranhar o relevo que Olga Roriz concede à mulher nos seus espetáculos tendo em conta o género a que ela própria pertence e a sensibilidade que ela tem face ao papel da mulher na sociedade ocidental, e na portuguesa muito em particular, como veremos mais adiante. Não nos esqueçamos de que, tendo ela nascido em 1955, a coreógrafa experienciou grandes mudanças relativamente ao papel social, político e cultural da mulher portuguesa no pós-25 de Abril. Por outro lado, o seu percurso familiar ditou que vivesse mais perto da mãe e se tivesse afastado do pai e da sua terra natal desde tenra idade, para que, em Lisboa, a filha prodigiosa nesta arte de palco pudesse prosseguir a aprendizagem do ballet a um nível mais profissional¹⁷. A mulher é, pois, o centro da sua família: a mãe e ela própria, que se está a tornar mulher.

Há realidades tão diversas dentro do universo feminino como a amizade, o amor, feliz ou sofrido, o ódio e a vingança, o poder, a violência doméstica ou o tráfico de mulheres. Estas temáticas levaram-nos, enquanto diretor na ASTA, a realizar peças de teatro contemporâneo como *marca'dor* (2009), sobre o sofrimento amoroso, com base em textos de Florbela Espanca; *empresta-me o teu coração* (2010), com textos da autoria de “javali voador”, retratando a perda, desilusão e a traição amorosa; *son[h]o dor-mente* (2012), com texto adaptado a partir do *Teatro* da brasileira Emma Santos; *mata-dor* (2012), sobre a violência doméstica, baseada em textos de Anaïs Nin; *ama~dor* (2013), acerca do tráfico de mulheres e prostituição destas últimas, novamente com textos de Florbela Espanca; e *diagnóstico: desgosto patológico* (2014), sobre o sofrimento nas relações amorosas, a partir da obra *4:48 Psicose* da dramaturga britânica Sarah Kane. Os nossos interesses conduziram-nos de novo à obra de Olga Roriz, onde a mulher e a violência se entrecruzam, mais especificamente na figura de uma mulher sofrida e emblemática vinda da Antiguidade Clássica, Electra:

A violência é um tema complicado e na obra da Olga a violência vem sempre ao de cima, muitas peças são muito violentas. Da violência não se consegue falar. Na Arte, quando muito, consegue-se mostrar e depois as interpretações são muito complexas, muito difíceis de fazer, porque nunca sabemos onde acaba a violência dor e começa a violência prazer. Ela utiliza a violência porque, dramaticamente, é a melhor forma de ela atrair um espectador, de expor um corpo e de expor, também, uma personalidade. A violência é um limite, é um extremo, assim como os saltos altos, são desequilíbrios, equilíbrios, fetiches... e isso tudo interessa-lhe. Assim como lhe interessa a nudez, como extremo.¹⁸

O aprofundamento de um tema como o da questão de género em *Electra*, de Olga Roriz, impõe-se também tendo em conta a vasta obra desta criadora, ao longo de trinta e oito anos de carreira. Ou seja, operámos um corte epistemológico inevitável quando se quer pesquisar a fundo uma temática. Esta escolha dá-se, por um lado, pelo nosso interesse por esta temática, que poderemos considerar mais negra, como a desilusão, o sofrimento e o

¹⁶ Cf. Rui Simões, entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo C, p. 127.

¹⁷ Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p. 17.

¹⁸ Cf. Rui Simões, entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo C, p. 127-128.

desgosto amoroso, o interesse pelas tragédias da Antiguidade Clássica, e, por último, o gosto por questões de género e pelo papel da mulher na sociedade ou melhor, os papéis que lhe são atribuídos.

Ressalvamos na escolha do tema a importância que a Antiguidade Clássica tem na construção das sociedades contemporâneas, onde todos vamos continuamente beber influências, seja para a política, para a escrita, para o direito, para a filosofia, para a arquitetura ou para as outras artes, como é o caso da praticada por Olga Roriz, onde por diversas ocasiões se serve de temas clássicos nos seus espetáculos, o que pode parecer um paradoxo, já que a coreógrafa cria dramaturgias contemporâneas a partir de textos milenares. Parece que o clássico está de volta, como provam ensaios diversos. A título ilustrativo, podemos citar *The classical tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1957), de Gilbert Mighet, ou *Fluir Perene. A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos* (2004), de José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias, onde se abordam autores como Manuel Alegre, João Aguiar, Hélia Correia, Eugénio de Andrade, Vasco Graça Moura, Pedro Tamen, Mário de Carvalho, Albano Martins, Fernando Campos, entre outros¹⁹. Refiram-se, a partir da pós-modernidade, inúmeros trabalhos de diferentes áreas artísticas que tomam temas clássicos, renovando, contudo, a sua abordagem. Assim, e a mero título ilustrativo, ao nível da literatura contemporânea, e para nos restringirmos à portuguesa, referimos os romances históricos *Memórias de Agripina* (1993), de Seomara da Veiga Ferreira e *A Loja das Duas Esquinas* (2009) e *A Rocha Branca* (2011), ambos de Fernando Campos, abordando respetivamente o mito de Édipo e a poetisa grega Safo. Ao nível internacional, os romances históricos contemporâneos ligados à Antiguidade Clássica são inúmeros²⁰, e alguns deles tornaram-se mesmo *best-sellers*, como foi o caso da trilogia dedicada a Alexandre Magno, da autoria de Valerio Massimo Manfredi (1943), que, como arqueólogo, soube dar credibilidade à sua obra. Conforme indica a badana editorial de um outro seu romance histórico dedicado à época helénica, os direitos daquela trilogia foram “vendidos para 38 países e (...) deu origem a um filme da Universal Pictures.”²¹ Quanto a obras poéticas ligadas a temáticas helénicas, mencionamos, entre muitas outras que poderiam ser referidas, *Dual* (1972) e *O Búzio de Cós e Outros Poemas* (1997), de Sophia de Mello Breyner Andresen, ou *A Terceira Miséria* (2012), de Hélia Correia, obra esta dedicada à Grécia clássica e atual, cuja capa ostenta o Partenon de Atenas, e galardoada com o Prémio 2013 Póvoa de Varzim Correntes de Escritas²². Quanto à tradução de grandes autores gregos, não podemos deixar de referir o trabalho de Frederico Lourenço, que traduziu os grandes

¹⁹ Cf. José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.

²⁰ Cf. Carlos García Gual, *La Antigüedad Novelada. Las Novelas Históricas Sobre el Mundo Griego y Romano*, Barcelona, Anagrama, 1995, e Enrique Montero Cartelle e M^a Cruz Herrero Ingelmo, *De Virgilio a Umberto Eco. La Novela Histórica Latina Contemporánea*, prólogo de Dário Villanueva, Madrid/Huelva, Ediciones del Morto/Universidad de Huelva, 1994.

²¹ Cf. Valerio Massimo Manfredi, *O Exército Perdido*, Porto, Porto Editora [2008], badana editorial.

²² Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obras Poéticas*, vol. 2, Lisboa, Caminho, 1994; idem, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 1997; e Hélia Correia, *A Terceira Miséria*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

poetas gregos, de Álcman a Teócrito, passando por Safo, e as epopeias homéricas *Iliada* e *Odisseia*²³. Ao nível da música, evocamos as obras *Orpheus* (1948), de Igor Stravinsky, *Mulheres de Atenas* (1976), de Chico Buarque, e *Electra*, nome de uma banda de rock israelita, fundada em 2004 em Tel Aviv. No campo do cinema, há inúmeros casos recentes de grandes produções que revisitam o passado helénico, como *Helena de Troia* (1956), de Robert Wise e de John Kent Harrison, *Troia* (2004), de Wolfgang Petersen, *300* (2007), de Zack Snyder, e *Ágora* (2009), de Alejandro Amenábár, distinguido com vários Prémios Goya (Melhor Fotografia, Melhor Guião Original, Melhor Direção Artística, Melhores Efeitos Especiais, Melhor Maquiagem e Cabelo, Melhor Direção de Produção e de Melhor Figurino). Na Banda Desenhada, vejam-se *Alix o Grego* (1948), de Jacques Martin, e *Elektra Natchios* (1981) e *Os 300 de Esparta* (1998), de Frank Miller. No campo dramático, destacamos as peças de Hélia Correia, que reescrevem figuras femininas dos mitos gregos, sob os títulos *Perdição - Exercício sobre Antígona* (1991), *O Rancor - Exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura - Exercício com Medeia* (1997)²⁴. São inúmeras as companhias que têm utilizado temas clássicos para a construção dos seus espetáculos, como A Escola da Noite, com *As Troianas* (1997), de Eurípedes, e *Prometeu* (2006), de Hesíodo; o Teatro da Cornucópia, que levou à cena *Filoctetes* (2006), de Sófocles, e *A Cidade* (2010), de Aristófanes. Destacamos ainda a companhia espanhola Ábrego Teatro de Santander, que em 2006 estreou *El Corazon de Antígona* a partir da tragédia de Sófocles. Este monólogo, adaptado e dirigido por Pati Domenech, com interpretação de María Vidal, já foi apresentado em várias partes do globo, tendo sido distinguido com os Prémios Mejor Autor Dramático 2006 no Festival Iberoamericano de Mar del Plata na Argentina, Prémio da Crítica 2007 no Europeans Womens Theatre, na Finlândia, e foi ainda finalista dos Prémios Max 2007 como Espetáculo Revelação, em Espanha. María Vidal, como intérprete desta peça, foi também distinguida pelo seu desempenho com o Prémio Outstanding Solo Performance 2009, outorgado pela Hispanic Organization of Latin Actor of New York e com o Prémio da Crítica de Nova Iorque 2009 como Melhor Atriz. A propósito deste espetáculo, Pati Domenech foi nomeado como Melhor Diretor no mesmo certame. Obviamente, é uma referência mundial o *Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida*, que chega este ano à sexagésima edição, com a particularidade de coincidir com o “bimilenário de la muerte del fundador de Mérida, el emperador Octavio Augusto.”²⁵ Ainda no campo do teatro, importa destacar o projecto *Crossing Stages* que junta várias universidades e companhias de teatro europeias num projeto de releitura e reinterpretção dos mitos clássicos e consequente passagem para o palco²⁶. No que concerne à dança, e reportando-nos exclusivamente a Olga Roriz, destacamos do seu repertório As

²³ Cf. Frederico Lourenço (trad. e org.), *Poesia Grega. De Álcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia, 2006; *Idem, Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003; e *idem, Iliada*, Lisboa, Cotovia, 2005.

²⁴ Cf. Luísa de Nazaré Ferreira, “A Recepção dos Temas Clássicos na Obra de Hélia Correia” in José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene - A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, p.55-73, e Hélia Correia, *A Terceira Miséria*, badana editorial.

²⁵ Cf. <http://www.festivaldemerida.es> (consultado em 19/06/2014). O bimilenário da morte do imperador Octávio César Augusto foi aproveitado para homenagear a helenista Maria Helena da Rocha Pereira, emérita professora de grego da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

²⁶ Cf. <http://www.crossingstages.eu> (consultado em 19/06/2014).

Troianas (1985), baseada na tragédia de Eurípedes, *Electra* (2010), a partir de Sófocles, e *Orfeu e Eurídice* (2014), a partir do mito grego²⁷. É como se tivéssemos deixado de ter vergonha da nossa própria herança helénica, como nos diz Cristina Costa Vieira:

Os mitos clássicos são paradigmas para a contemporaneidade, estão cada vez mais presentes, tendo sido já superada a rejeição vanguardista do clássico.²⁸

Não deixa também de ser curioso, que ao olharmos para a nossa herança civilizacional, encontremos tantas semelhanças com os tempos modernos. Confrontemos a este propósito as palavras de José Ribeiro Ferreira:

A cultura clássica criou valores intrínsecos de grande relevância que, transmitidos ao longo dos tempos, estão na base do viver e sentir do homem moderno: em especial deram forma à cultura ocidental e nela permanecem pujantes e vivos. Os temas e mitos da cultura antiga tornam-se parte importante da cultura e literatura modernas: ora, retomados e reescritos, enformam ou fornecem um eixo de significado a obras inteiras, ora aparecem em alusões fugidias ou mais extensas. O legado clássico continua hoje vivo e exprimiu, através da sua utilização constante pelos autores contemporâneos da qual se servem para dar corpo a valores e ideais do homem da actualidade.²⁹

Ao trabalharmos *Electra*, de Olga Roriz, não deixamos de nos surpreender com o que esta coreógrafa traz para as suas peças de dança contemporânea e com o papel que esta atribui ao género feminino. Parece que Olga Roriz elabora uma espécie de hermenêutica contemporânea dos mitos da Antiguidade Clássica para nos mostrar a mulher da sociedade contemporânea, à semelhança do que já acontecia no passado em que as figuras mitológicas femininas serviam de referente para nos dar conta, por exemplo, do papel da mulher na sociedade helénica, mas que continua, curiosamente, válido para a contemporaneidade. A este propósito, expõe Cristina Vieira:

Ninguém melhor do que Cassandra para símbolo mítico da voz feminina desprezada, da voz sem texto.³⁰

Não obstante, importa ainda referir questões de ordem mais pessoal para a escolha deste tema. Para lá do óbvio gosto pelos trabalhos coreográficos de Olga Roriz, os seus espetáculos não deixam ninguém indiferente, e chegam até a ferir as suscetibilidades de pessoas mais sensíveis, pela forma bruta como elabora os seus espetáculos e nos transmite as suas mensagens. Por outro lado, não nos deixa de surpreender esta apropriação dos mitos clássicos e a sua conversão para a contemporaneidade. Outro dado a chamar-nos a atenção foi a aparente discriminação das heranças helénica e latina por parte de alguns críticos e o seu desconhecimento pelo público menos letrado e que é o mais numeroso. Ou seja, o mito

²⁷ Cf. <http://www.olgaroriz.com> (consultado em 19/06/2014).

²⁸ Cf. Cristina Costa Vieira, “Apropriações da Antiguidade Clássica no Romance Histórico Português”, in *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 182, Janeiro/Abril 2013, p. 127.

²⁹ Cf. José Ribeiro Ferreira, “Prefácio” in José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene - A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, p. 7.

³⁰ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *O Universo Feminino na Esmeralda Partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002, p. 17.

de Electra é muito menos trabalhado e conhecido em relação ao seu congénere masculino, o de Édipo. Por outro lado, não pode deixar de nos surpreender a opção da coreógrafa em ser ela própria a protagonizar o solo *Electra*, tendo em conta a exigência física e mental que um trabalho desta envergadura pede à bailarina que o vai executar, como explica Olga Roriz a Ana Dias Ferreira:

Na minha idade [54 anos à data da estreia de *Electra*] já não é normal que eu dance uma hora. Sabemos que os bailarinos coreógrafos geralmente dançam até mais tarde, mas eu tenho a noção do tempo e o que é verdade é que o meu corpo sofre com isto.³¹

A verdade é que dez anos depois de ter dançado o seu último solo, Roriz volta a criar para si própria, desafiando a própria lei da natureza, volta a estar em palco a solo e a enfrentar o público para dar vida a uma mulher forte como a própria:

É óbvio que há uma dureza física. Há coisas que já não consigo fazer. Mas também há uma maior maturidade, sei exactamente aquilo que quero e posso fazer. Como bailarina-coreógrafa trabalho ergonomicamente, já não me proponho fazer aquilo que é impossível. Trabalho com o que tenho.³²

Posto isto, mais do que nunca parece-nos pertinente a análise que iremos empreender sobre a questão de género em *Electra*, de Olga Roriz, tendo em conta que esta obra se enquadra num conjunto, como já referimos, de outras coreografias centradas em temas ou figuras da Antiguidade grega e com as particularidades de encenação acima referidas.

2. Objetivos

Esta análise tem três objetivos mais genéricos: divulgar o trabalho performativo de uma das maiores criadoras portuguesas no campo da dança contemporânea, focando um tema menos abordado pela crítica; compreender o papel que o género feminino desempenha na obra artística em causa desta coreógrafa; e aprofundar os nossos conhecimentos sobre uma figura mitológica tão intrigante como é Electra, mas ainda assim subalternizada ao do seu correspondente masculino, Édipo. O relevo da *Electra* de Roriz aumenta também pelo facto de ser uma figura mundialmente conhecida. Por isso, esta dissertação de mestrado obriga, pelo objeto escolhido, a fazer um estudo de arte aturado do mito de Electra e do estado das obras artísticas que já utilizaram a personagem Electra e dos ensaios que abordaram esta mesma figura, centrando-nos, por uma questão de limites temporais e espaciais, mais na época contemporânea.

Como vimos no ponto anterior, o nosso *corpus* é constituído por um texto artístico em que há uma protagonista, a qual surge explicitamente nomeada no título do mesmo. O relevo

³¹ Cf. Ana Dias Ferreira, “Electra”, *Time Out*, Janeiro de 2010, in <http://www.cnb.pt/noticias/?id=33¬i=54>, (consultado em 10/10/2013). Acrescento nosso.

³² Cf. Maria João Caetano, “Um palco só para Olga Roriz”, *Diário de Notícias*, Janeiro de 2010, in http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1478900&secao=Teatro&page=-1, (consultado em 10/10/2013).

dessa personagem feminina é claro, sendo logicamente, protagonista. De facto, a titulação *Electra* na obra de Olga Roriz não nos dá indicações sobre o papel da personagem feminina do ponto de vista dramático e mitológico. Isto significa que há objetivos específicos a alcançar. Deste modo, pretendemos analisar em primeiro lugar as opções coreográficas de Olga Roriz, pois que isso determina a forma de o espetador construir uma visão de *Electra*. O porquê da escolha da própria coreógrafa para desempenhar o solo. Por exemplo, queremos verificar, entre outros aspetos, os figurinos, a sonoplastia ou a iluminação.

Depois queremos ver a possível interpretação antropomórfica e sociológica da personagem, isto é, Olga Roriz faz de *Electra* um reflexo de mulheres concretas? E, em caso afirmativo, quais são os papéis que a coreógrafa lhe atribui? Assim, o segundo objetivo específico da dissertação consiste em analisar os papéis sociais associados à *Electra* roriziana: ela é essencialmente trabalhada nesta coreografia como filha, mãe, mulher, trabalhadora, clandestina ou como uma qualquer refugiada, por exemplo? Quanto à questão sexual, ela é construída sobretudo como incestuosa, amante, prostituta, mulher casada, frígida, frustrada, realizada no amor e no sexo? Quanto aos papéis axiológicos, *Electra* é vítima, heroína, vilã ou anónima, isto é, de difícil interpretação ideológica³³? No final, a resposta a estes objetivos específicos permitirão ver como a questão de género, nas suas dimensões social, sexual e axiológica, é trabalhada neste espetáculo de Olga Roriz.

Temos ainda um derradeiro escopo no nosso trabalho dissertativo: a identificação de idiosincrasias no tratamento de *Electra*. Ou seja, Olga Roriz tem uma marca d'água no seu espetáculo quanto à forma de trabalhar o género a propósito da figura clássica de *Electra*? Se sim, que características peculiares são essas? E aqui veremos de que forma a coreógrafa se aproximou ou distanciou de obras fundamentais para *Electra*, como a tragédia sofociana *Electra*, marco fundamental, vendo então se o espetáculo de Olga Roriz é um palimpsesto afastado desta obra³⁴. Pretendemos, deste modo, aprofundar o nosso conhecimento de uma personagem intrigante, sobretudo quando trabalhada por alguém tão especial como Olga Roriz. Podemos considerar uma meta final ver de que maneira a coreógrafa se adequa ou afasta em relação à figura clássica.

3. Metodologia

A metodologia que iremos utilizar implica dividir em duas fases a nossa pesquisa: uma de recolha de fontes primárias e secundárias, e outra de análise da obra *Electra* de Olga Roriz.

³³ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, p. 406-445. Este último termo é um neologismo construído a partir da terminologia de Cristina Costa Vieira “anomização”.

³⁴ Cf. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, apud *Ibidem* p. 507: “ (...) uma função nova sobrepõe-se e liga-se a uma estrutura antiga (...). Esta duplicidade de objectos, na ordem das relações textuais, pode se figurada pela velha imagem do palimpsesto, onde vemos, no mesmo pergaminho, um texto sobrepor-se a um outro que o primeiro não dissimula completamente, deixando ver o segundo à transparência.”

Na fase de recolha, iremos reunir, em suporte vídeo, o trabalho da coreógrafa selecionado. Este tipo de suporte permite aceder a um texto artístico desta natureza, que implica uma performance de palco não traduzível em livro, e, ao mesmo tempo, analisar, graças à possibilidade de fazer *rewind* ou *pause*, todos os pormenores de um espetáculo desta natureza. Recolheremos ainda as matérias jornalísticas onde seja referida a bailarina e ainda alguns testemunhos de personalidades que tenham desenvolvido trabalhos com Olga Roriz e ou da área da dança contemporânea em Portugal, para além, claro, da já referida biografia editada por Mónica Guerreiro e da dissertação de mestrado sobre *Pedro e Inês* realizada por Joana Lopes.

Efeturemos então a leitura da bibliografia passiva sobre Olga Roriz em primeiro lugar, de modo a que a revisão do *corpus* ganhe outra profundidade interpretativa aos nossos olhos. Mas antes desta análise, seguem-se outro tipo de leituras, estas de carácter mais teórico, igualmente importantes para analisarmos de forma estruturada e científica o tema proposto numa realidade que até então só conhecíamos superficialmente. Essas leituras incidirão sobre as temáticas da dança contemporânea, da questão de género e da personagem (feminina) e da figura mitológica de Electra, quatro eixos fundamentais para o tema por nós escolhido. Obras como *Pensar la Danza* (2007), de Delfín Colomé, *Movimento Total, o Corpo e a Dança* (2001), de José Gil, *Masculino. Feminino. A Construção Social da Diferença* (1994), de Lígia Amâncio, *A Construção da Personagem Romanesca* (2008), de Cristina Costa Vieira, ou *A Construção da Personagem* (1950), de Constantin Stanilavski, *O Segundo Sexo* (1975) de Simone de Beauvoir, entre outras, nortear-nos-ão nesta fase.

Munidos, deste modo, de uma estrutura conceptual e de uma visão contextual da vida e obra de Olga Roriz, faremos o revisionamento de *Electra*. Paralelamente, vamos tomando notas, elaborando pequenos textos, por forma a organizar as matérias recolhidas no espetáculo da coreógrafa em função dos objetivos atrás delimitados.

Por fim, apurar da existência ou não de idiossincrasias no labor coreográfico de Olga Roriz implica, em termos metodológicos, conhecer não apenas o trabalho de Olga Roriz, mas também de outras coreógrafas de nomeada, e de outros textos referenciais que envolvem a figura mitológica de Electra. Porventura a parte mais difícil deste trabalho, tendo em conta os limites humanos de tempo e de energia para uma empreitada deste calibre. Aliás, a segmentação da obra artística de Olga Roriz é necessária em termos metodológicos de modo a aprofundar cada um dos aspetos que o tema da questão de género abarca na obra desta artista, e que redundará na estrutura da dissertação, ou seja, opções coreográficas de *Electra*, de Olga Roriz, provando, se possível, as razões subjacentes à sua escolha, o tratamento artístico desta figura mitológica ao longo dos tempos; a explicitação do mito de Electra; a associação personagem/pessoa na *Electra*, de Olga Roriz; a análise do papel social da protagonista; sexual, axiológico; e, por fim, as idiossincrasias de Olga Roriz no tratamento desta figura. Em suma, esta última questão, dados os limites temporais e de espaço num trabalho dissertativo, obrigam-nos metodologicamente a comparar a *Electra* roriziana a outros textos, altamente credíveis e afamados e serviram de modelo para muitas adaptações

posteriores: em termos teóricos, a entrada “Electra” do *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*³⁵ do reputadíssimo classicista Pierre Grimal, e a tragédia *Electra* de Sófocles, obra-prima da literatura mundial. A fim de averiguarmos as idiosincrasias da *Electra* rorziana seremos, por conseguinte, compelidos a adotar a metodologia comparativista, numa perspectiva de influências exercidas pela tradição mitológica e de intertextualidades, conscientes ou não³⁶, que o espetáculo de Roriz estabelece com a tragédia sofocliana. Esta metodologia implica cotejar quer semelhanças quer diferenças entre os textos a comparar, e não apenas forçar a visão de similitudes, como aconselha Helena Buescu em *A Floresta Encantada*. Isto implica encarar semioticamente o espetáculo rorziano como um texto³⁷.

4. Definição dos termos chave

4.1. Dança contemporânea

Que se entende por este tipo de dança? De onde vem e porque se chama assim? Convém a este nível conceptual, ver o que a história, a literatura e as artes plásticas entendem por *contemporaneidade* para ver de que modo isso poderá ajudar nesta tarefa de definição de um conceito-chave para a nossa dissertação. Os historiadores convencionaram iniciar a Época Contemporânea, sucedânea à Idade Moderna, com a Revolução Francesa de 1789, que esborroou no mundo ocidental, num processo nem sempre lógico e simultâneo, as bases sociais, políticas e religiosas do Antigo Regime, ou seja, o fim da legitimidade da desigualdade social (carta dos direitos do Homem: todos os cidadãos são livres e iguais perante a lei); o fim do absolutismo monárquico; o início da laicização do Estado, isto é, a separação trono-altar. Ao fim e ao cabo, a Revolução Francesa vem socioculturalmente substituir uma classe privilegiada - a aristocracia, baseada em direitos de sangue e sustentada no poder terratenente - por outra, a burguesia, já em clara ascensão económico-social desde o início da Revolução Industrial Inglesa do século XVIII. O poder vem agora do dinheiro, não só daquele que a indústria e o comércio geram, mas também do poder de um novo sistema financeiro baseado na banca e na bolsa. Todas estas mudanças terão consequências ao nível literário e artístico, concretamente o advento do Romantismo, que rejeita os preceitos clássicos, anseia pela originalidade e proclama a liberdade do génio criativo e declara um novo interesse pela Idade Média, época que seria o berço das nações e onde os poetas poderiam ouvir a verdadeira voz do povo³⁸.

³⁵ Cf. Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 3ª ed., 1999.

³⁶ Cf. Francis Claudon e Karen Haddad - Wotlinh, *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparativista*, Mem Martins, Inquérito, 1994, p. 25.

³⁷ Cf. Helena Carvalhal Buescu, “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relções e Fronteiras”, in Helena Carvalhal Buescu *et alii*, *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 85-86.

³⁸ Cf. Ofélia Paiva Monteiro, “O Período Literário Romântico - Unidade e Diversidade”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir. de), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, Lisboa, Alfa, 2005, p. 20-29.

Ao nível literário, Jorge de Sena em *Dialécticas Teóricas da Literatura* (1972) é muito claro referindo a “relatividade cronológica” do termo “contemporaneidade”, não devendo “significar apenas (...) os partidários da modernização dos padrões. «Clássico» não se opõe a «moderno», em vista disto; nem «clássico» (e em todas as aceções de «clássico» poderíamos encontrar autores cujo forte não foi o conformismo de qualquer espécie) é assimilável a conformista, por oposição a «modernista»; nem «moderno» ou «modernista» coincide com «contemporâneo». Este último termo, estritamente pertence ao domínio da relatividade cronológica, não tem correspondência estético-literária.”³⁹ Quer isto significar que qualquer época pode ser considerada contemporânea para quem a vive, tal como o deítico “agora” e o adjetivo “atual” podem remeter para qualquer momento ou era. Sucede que, por questões pragmáticas de periodização literária, quando se ensina Literatura Contemporânea, os professores referem-se à literatura mais recente, sentida como próxima da mundividência dos leitores coevos. Para Miguel Real, o romance histórico contemporâneo começa no período pós-II Guerra Mundial, pelas conceções a nível global que esse acontecimento provocou no modo de viver e sentir da humanidade, nomeadamente a irracionalidade do Holocausto e a possibilidade de autodestruição do homem com a bomba atómica:

Do ponto de vista cultural, não é igualmente possível entender aquela ordem e aquela rutura sem o franco entendimento da evolução da sociedade portuguesa desde o final da Segunda Guerra Mundial até hoje.⁴⁰

Em harmonia com um tempo cosmopolita e tecnocrata global, o estilo realista (transfiguração da realidade social para o campo narrativo) é actualmente dominante nos romances portugueses, inclusive nos romances históricos. O horizonte deste novo realismo, não já obediente ao império rígido da sucessividade e da continuidade cronológicas, tem-se imposto de um modo quase absoluto, seja na descrição, seja na narração, seja na própria estrutura formal do romance.⁴¹

Já Ana Paula Arnaut, confrontando diferentes teses, identifica o romance português contemporâneo com o romance pós-moderno, localizando esse momento uma década mais tarde, o fim dos anos 60 do século XX, que pôs em causa a forma mimética e ideológica marxista de retratar o real, ou seja, o fim do neorrealismo, destacando a narrativa *O Delfim* (1968) de José Cardoso Pires:

Assiste-se com esta obra, a uma multimoda re-invenção de tradições estéticas, desse modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova linha de continuidade não só dos delírios conceptuais e formais do Modernismo, vanguardas evidentemente incluídas, mas também das coordenadas ideológicas do movimento neo-realista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes.⁴²

Ao nível artístico-plástico, a contemporaneidade também parece ser paralela à superação dos modernismos literários (em Portugal, o Segundo Modernismo Literário termina

³⁹ Cf. Jorge de Sena, *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p.37.

⁴⁰ Cf. Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Lisboa, Caminho, 2012, p. 11-12.

⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 66.

⁴² Cf. Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 79.

em 1940, com o fim da revista *presença*). Há quem associe a arte contemporânea, por conseguinte, à superação do impressionismo, do expressionismo e do surrealismo, que de qualquer modo mantinham uma ligação mimética com o real, associando essa liberdade com o advento da arte abstrata⁴³.

E a dança contemporânea, é-o porque é atual, surgindo em oposição a diferentes estilos de dança anteriores, ou só é dança contemporânea a que é moderna, ou seja, a que rompe as regras da coreografia tradicional? Uma coisa é certa: a dança da atualidade cativa multidões por todo o mundo, enchendo teatros e auditórios para assistir às mais diversas coreografias que, clássicas ou modernas, procuram a beleza: Diz-nos o pensador Delfín Colomé: “La danza, además de ser inexcusablemente bella, tenga un sentido. Sobre todo, el sentido de la libertad, que es base de toda creación artística.” A dança contemporânea poderia assim compreender dois subgéneros, a clássica e a moderna. Atentemos a estas definições do que poderá ser a dança:

La danza es como el agua, porque fluye y se escurre sempre entre los dedos del teórico que pretende asirla.⁴⁴

Al principio fue la Danza, y la Danza era el Ritmo, y todo fue creado por el Ritmo, y sin el Ritmo nada existiría.⁴⁵

La danza es una lengua viva que habla del hombre al hombre.⁴⁶

La danza es una espécie de retórica silenciosa.⁴⁷

La danza es un poema liberado del aparejo de la escritura⁴⁸.

La danza en sí misma há generado un sistema comunicativo que permite expresar ideas, sentimientos, sensaciones. Un sistema totalmente autónomo que puede entenderse como un verdadeiro lenguaje, com su morfologia, sintaxis, prosódia y ortografia.⁴⁹

⁴³ O entendimento da arte como ato criativo situado para além da mera perceção visual do mundo sensível constitui o ponto de partida principal do abstracionismo. Nascida na segunda década do século XX, a arte abstrata tem origem nas diversas reacções ao Impressionismo e desenvolve-se entre 1913 e 1933. A primeira obra totalmente abstrata foi pintada por Kandinsky, uma das figuras históricas do abstracionismo, em 1913. Paralelamente à atividade pictórica, Kandinsky converteu-se no teorizador dos fundamentos do abstracionismo lírico, cujas linhas fundamentais são a liberdade da cor e do traço, enquadradas num entendimento filosófico e orgânico da pintura. Nas telas e aguarelas deste pintor alemão, as massas cromáticas, às quais o artista atribui um significado simbólico, enunciam uma plasticidade sem forma e uma nova sensibilidade. Cada obra é fruto de uma pesquisa controlada e metódica, de uma experiência espontânea vivida pelo autor, à qual não é estranha a exploração incessante das suas emoções e sensações perante o real. Em França, o fauvismo e os primórdios do cubismo influenciam outros autores que enveredam pelo caminho da não figuração, como Delaunay, Kupka e Picabia. Noutros países são experimentadas outras vias da abstração, de cariz mais geométrico: o Raionismo, o Suprematismo e o construtivismo na Rússia, e o Neoplasticismo da Holanda. Os fundamentos deste último movimento, igualmente conhecido por De Stijl, são definidos essencialmente por Piet Mondrian, cuja obra se define através de uma gramática geométrica clara e objetiva, na qual a harmonia é obtida através de um equilíbrio entre a forma e a cor. in [http://www.infopedia.pt/\\$abstracionismo](http://www.infopedia.pt/$abstracionismo) (consultado em 22/11/2013).

⁴⁴ Cf. Delfín Colomé, *Pensar la Danza*, Madrid, Tuner, 2007, p. 20.

⁴⁵ Cf. Serge Lifar, *apud Ibidem*, p. 104.

⁴⁶ Cf. Mary Wigman, *apud Ibidem*, p. 105

⁴⁷ Cf. Thoinot Arbeau, *apud Ibidem*.

⁴⁸ Cf. Stéphane Mallarmé, *apud Ibidem*.

⁴⁹ Cf. Delfín Colomé, *Pensar la Danza*, p. 104-105.

O fim último da dança é ser, pois, um conjunto de movimentos e de signos criados pela batuta do coreógrafo que encontram vida no corpo dos bailarinos, os quais, por sua vez, os executam, ou, pelo menos, tentam, na expectativa de os fazer chegar ao público, que é o fim último de um espetáculo coreográfico. No entanto, esta transmissão emissor/recetor, onde o emissor é composto pelo coreógrafo e pelo bailarino e o recetor corresponde ao público, tem como objetivo ser capaz de transmitir um conjunto significativo de mensagens, impregnadas de significação e prontas a serem decodificadas pelo espetador/recetor. Não obstante, esta não é uma tarefa simplista, conseguir passar uma mensagem através de um conjunto de gestos coreografados ao som da música para um recetor que, regra geral, está pouco habituado a mensagens não verbalizadas, o que pode dificultar o processo comunicativo. E também não nos podemos esquecer de que a dança também é do domínio dos sentimentos e das emoções. José Gil em *Movimento Total - o corpo e a dança* diz-nos que por vezes “não compreendemos a dança, porque ela não é feita para ser compreendida.”
Explicita o ensaísta:

O corpo dança a gramática do sentido porque é o lugar onde os signos se tornam sentido, e reciprocamente. (...) O gesto de apontar com o dedo é um signo: indica-se assim um pássaro, ali. É um signo indicativo. Numa dança, este mesmo gesto entra num continuum de movimento que o transporta a partir dos movimentos múltiplos que o engendraram: movimentos da visão, do pensamento, da emoção particular de ver um pássaro, de o quisermos mostrar a outrem, etc. Todos estes movimentos se fundem e se inserem no movimento dançado, de tal modo que o “gesto dançado de indicar” contém nele os movimentos da emoção, do pensamento, da visão, etc.⁵⁰

É difícil definir dança contemporânea, dada a existência de um rol infindável de conceitos, e para todos os gostos. As definições mais propaladas de dança contemporânea excluem a questão cronológica (não é sinónimo de atual) e viram-se para um traço estético, ou melhor, um objetivo: o de romper com o passado, tirar as pontas dos pés das bailarinas e libertar o corpo aprisionado por uma dança que, para muitos, já não tinha significado - a dança clássica. A discussão e a transformação da dança clássica em contemporânea começou há muito e parece ser consensual que foi Isadora Duncan a pioneira deste processo⁵¹. Mais tarde, com Marta Graham primeiro e Merce Cunningham depois, esta revolução conheceu novos desenvolvimentos⁵². Seguiram-se outros criadores, e a senda inovadora ganha destaque novamente com a profunda transformação que Pina Bausch impôs à dança, com o seu Tanztheater Wuppertal, na Alemanha⁵³.

Se nos nossos dias a convivência entre estilos é (tendencialmente) pacífica, momentos houve em que as discussões entre coreógrafos da dança clássica e da contemporânea eram bastante acesas. Ficou célebre um colóquio realizado nos anos 30 do século XX em Nova Iorque. Estavam em debate o coreógrafo (clássico) russo Mijaíl Fokin e Martha Graham. Tendo o russo dito que esta deveria “falar menos e dançar mais”, Graham retorquiu com um “nunca

⁵⁰ Cf. José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001, p. 119-120.

⁵¹ Cf. Delfín Colomé, *Pensar la Danza*, p. 98.

⁵² Cf. *Ibidem*, p. 48.

⁵³ Cf. Elisa Vaccarino, *Bausch, Um Mundo, uma Linguagem, Múltiplas Questões* in *Pina Bausch - Faleme de Amor*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fenda, 2006, p. 13.

nos entenderemos.”⁵⁴ Delfín Colomé comenta desta forma o embate aí explicitado entre ballet clássico e moderno:

Se consagraba así, incluso com cierta violència, una ruptura que era cada vez más evidente entre dos concepciones de la danza. Una, la del ballet clásico que, a finales del siglo XIX, se había convertido en una “lengua muerta”. Bella, como el latín; pero muerta, porque sólo contaba historias de gnomos, willis y cisnes blancos y negros convenientemente hechizados. Otra, la de la danza moderna. Una danza pegada a la realidad, que planteaba cuestiones de interés para el ciudadano de su tiempo.⁵⁵

E optamos, pois, por fazer coincidir a expressão “dança contemporânea” com “dança moderna” ou “pós-moderna”, ou seja, aquela que visa romper com a dança clássica, mesmo que tal não signifique a rejeição de temas da Antiguidade, como mitos greco-romanos ou figuras da História e das estórias fantásticas ou maravilhosas. A dança, seja ela contemporânea ou clássica, tribal ou popular, e independentemente de rótulos mais ou menos impostos pelos tempos e pelas vontades da crítica, mais ou menos especializada, o seu fim último pretende e consegue, na maioria das vezes, passar emoções e transmitir sentimentos, recorrendo ao gesto e ao movimento. Mas para acentuar a diferença que faz no caso da dança contemporânea, parece haver um desregramento ou enorme contenção emocional. É como se fosse uma sucessão de gestos dançados ou gestos emocionais a transbordar emoção e sentimento⁵⁶. Ninguém melhor que Pina Bausch percebeu esta capacidade da dança contemporânea para transmitir “sentimentos que não podemos classificar.”⁵⁷ Veja-se o que diz José Gil a este respeito:

Gestos emocionais, capazes de exprimirem imediatamente emoções: quantos espectadores das suas peças não foram bruscamente tomados por uma emoção violenta, explodindo em soluços, atirando com raiva objetos para o palco, rindo numa espécie de vertigem? São os seus gestos que desencadeiam este género de reacções, porque se compõem dos mesmos movimentos (abstractos) que compõem a emoção.⁵⁸

A dança contemporânea revelou desde sempre um carácter transdisciplinar e inovador na hora de criar, sempre soube escutar o seu tempo e ver o que podia assimilar e chamar até si dentro dos vários domínios artísticos: “Escutar a sua própria época” é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos subtis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento - e devir, e criar.” A dança contemporânea para muitos não é simplesmente dança: é muito mais, já que, mais do que beber das outras artes, se apropriou delas. Foi ao estúdio e ao *atelier* e trouxe a pintura e a escultura para o palco, serviu-se das novas tecnologias, roubou a palavra ao teatro, transformou e revolucionou o guarda-roupa, trazendo para o palco a roupa de todos os dias, ou, simplesmente, acentuou a diferença de figurino ao eliminar por completo a indumentária dos bailarinos, colocando-os tal como vieram ao mundo em palco. E em todos estes aspetos a

⁵⁴ Cf. Delfín Colomé, *Pensar la Danza*, p. 143.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 143.

⁵⁶ Expressão criada por Pina Bausch.

⁵⁷ Cf. Raimund Hoghe, *Pina Bausch, Histoire du Théâtre Dansé*, Paris, L’Arche, 1987, p. 40.

⁵⁸ Cf. José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, p. 112.

dança contemporânea se distingue da dança clássica. Quanto à música, essa, sempre lá esteve, desde os primórdios. A dança sempre se serviu da música, e aí, uma vez mais, a revolução teve eco: das belas sinfonias e alegros, os contemporâneos, pode dizer-se, destruíram as harmonias e aniquilaram a beleza destas sonoridades quase “sagradas”. Num corta e cose constante, criaram novas melodias, novos sons, que para alguns não passavam de cacofonias, ou simplesmente introduziram o ruído, estilos e géneros impensáveis e nunca antes usados.

Hoje, na verdade, há espetáculos chamados de dança onde há de tudo menos dança. Fala-se, grita-se, destroem-se objetos e ou cenários, rebola-se, dão-se saltos e piruetas completamente desordenados e “desprovidos” de sentido, como acontece em *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica* (1981), de Paula Massano, com Elisa Worm⁵⁹; *Self(ish)-Portrait* (1995), de João Fiadeiro⁶⁰; *Olympia* (1995), de Vera Mantero, e *Nossa Senhora da Flores, Com a Verdade me Enganas* (1994), de Francisco Camacho⁶¹. Mas no campo da dança, como sempre, e uma vez mais, ela continua desafiadora, laboratorial, na busca de novas formas, novos conceitos, novos signos, uns mais bem conseguidos do que outros. Ou como nos diz José Gil, as “transformações no teatro e na dança refletem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afetaram todas as artes.”⁶²

Podemos confirmar o dito supra no trabalho de Olga Roriz, que desenha espetáculos que vão muito para além da dança tradicional. Nas suas coreografias, há momentos de teatro, há música e canto; as artes visuais e plásticas marcam presença na cenografia, nos adereços e acessórios usados. Podemos dizer que há cinema e/ou vídeo e multimédia, mas como não podia deixar de ser, também lá está o gesto, o movimento e, por isso mesmo, a dança. A obra artística de Olga Roriz enquadra-se, conseqüentemente, no âmbito da dança contemporânea. A mesma que, nas palavras de José Gil, é a “arte do movimento que tem o poder de criar qualquer outro tipo de movimento - condição, também, nas outras artes da produção de formas. Nesse sentido a dança talvez seja a arte de todos os movimentos, e portanto a arte de todas as artes (dança-se escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.)”⁶³

Além desta parafernália de signos, também encontramos na obra de Olga Roriz a sociedade e a realidade de todos os dias, que consegue ser tão ou mais real que a própria sociedade. A dança contemporânea caracteriza-se, de facto, em termos temáticos, por não desdenhar de assuntos coevos. Hoje, a dança contemporânea ocupa-se do real, mas o que é o real? Confrontemos este pressuposto de José Gil:

⁵⁹ Cf. Maria José Fazenda, “Entre o Pictórico e a Expressão de Ideias - A Interferência das Artes Plásticas e da Literatura nas Danças de Paula Massano”, in (dir. de) Maria José Fazenda, *Movimentos Presentes - Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997, p. 23-28.

⁶⁰ Cf. Ezequiel Santos, “Arquipélagos - Uma Viagem pelo Trabalho de João Fiadeiro e André Lepecki”, *Ibidem*, p. 41-46.

⁶¹ Cf. André Lepecki, “Nas Margens do Presente - A Dança Dialogante de Vera Mantero e Francisco Camacho”, *Ibidem*, p. 47-58.

⁶² Cf. José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, p. 186.

⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 211.

Brevemente, direi que surge em ocasiões excepcionais, por altura de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência, como acontece no decorrer das terapias psíquicas; ou em momentos revolucionários, quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda bruscamente; ou, por vezes, quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então. Nessas ocasiões, temos a impressão de que um véu recobria a nossa vida anterior: era a realidade, que distinguiremos do real (...) O real é pois, por um lado, o que vem sempre a contra-tempo da realidade, o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade; e do presente que define de uma maneira nova. Abre os olhares para um outro ponto que se ocultava sob a realidade.⁶⁴

Mas isso não significa que a dança contemporânea, tal como sucedeu com os (Pós) Modernismos Literários e pictóricos, desdenha de motivos da Antiguidade Clássica ou de outras épocas históricas. É por isso que temos um espetáculo contemporâneo como *Electra*, de Olga Roriz, que remete de imediato para um célebre mito grego.

Mais do que opositora da dança clássica, a dança contemporânea é um novo género de dança. Cada um destes géneros depende apenas de si para continuar a sua existência. Enganem-se aqueles que anunciaram o fim da dança clássica com o advento da contemporânea. Uma e outra pertencem ao domínio do absoluto, bastam-se a si próprias como obras de arte que são. Como diz José Gil:

[A dança clássica tem] esse poder paradoxal de construir o atual como tempo singular e, ao fazê-lo, de o projetar fora do tempo empírico, na eternidade. A arte grega, Shakespeare, Mozart, continuam a ser sempre atuais. Atravessam a história mudando e guardando a sua força transhistórica. São eternos porque singulares: a sua singularidade torna-os invulneráveis à erosão do tempo que age por comparação, identificação, repetição, homogeneização. O singular é incomparável e nunca se repete no tempo que se escoia. (...) Captando-o, o artista extrai esse momento do tempo empírico e faz dele um pedaço de eternidade. O actual é o eterno.⁶⁵

Estamos em crer que, gostos à parte, estes dois subgéneros da dança vão prosseguir na sua senda metodológica, a clássica, com as suas histórias de encantar; e a contemporânea, seguindo um caminho fraturante de “escutar a sua própria época”⁶⁶ Não obstante, ainda hoje há quem defenda que a dança é uma das artes que continua a ter que provar a sua importância no quadrante artístico. Há quem defenda que a dança é o parente pobre das artes, e as justificações ou motivos são os mais variados: falta de uma educação artística desde tenra idade, a começar nos bancos da escola ou ainda antes destes, acabando por surgir tarde na vida de uma criança ou jovem; fraca escolaridade ou literacia que permita aos espetadores decifrar e ou entender e perceber o que se representa numa coreografia, onde a ausência de palavra falada tem primazia sobre a verbalização; e até questões sociais, raciais, religiosas e políticas. Confrontemos Delfín Colomé em *Pensar la Danza* a respeito desta problemática:

Incluso hoy, no resulta nada fácil para el hombre occidental aceptar que una creación artística de orden superior pueda tener como instrumento y objeto único el cuerpo humano. No sólo son siglos de civilización judeo-cristiana y de tradición dualista; es la esencia misma de la concepción del arte -como processo mental que se opera sobre los

⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 192-210.

⁶⁵ Cf. *Ibidem*, p. 210-211. Acrescento nosso.

⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 211.

sentidos- que nos es consubstancial y que facilitó mucho la tarea de quienes recelaban profundamente del carácter orgiástico y degradante de cualquier tipo de danza. Así, una tarea suplementaria y pesadísima de todos aquellos que -de Noverre a Isadora Duncan- han querido dignificar el arte de bailar, ha consistido en demostrar la capacidad de la danza de manifestar a través del cuerpo pulsiones del alma, algo que ningún músico, poeta o pintor ha tenido que perder el tiempo en hacer. (...) La danza está en un estadio a muchos efectos analfabeto, y ninguna de las artes no-materiales prosperó ni pudo elaborarse su teoría hasta que no perfeccionó su peculiar forma de escritura.⁶⁷

Partindo destas premissas, confrontemos ainda o que nos diz Laurence Louppe em *Poética da Dança Contemporânea* a propósito da dança e da poética:

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objecto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objecto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. Contudo, a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz. (...) Definiu-se a poética como o estudo das motivações que favorecem uma reacção emotiva a um sistema de significação ou de expressão. (...) Uma arte como a dança, que, à semelhança da poesia na língua, tende a desenvolver a actividade dos factores condutores de emotividade no gesto, está ligada, ainda mais do que a poética do verbal, a todas as raízes mais profundas do sujeito que possam colorir um enunciado gestual. A dança, que podemos considerar a poesia do corpo, intensifica e exemplifica essa relação.⁶⁸

Os obstáculos levantados pela dança contemporânea, do ponto de vista do espectador, são explicitados ainda com mais clareza nas páginas adiante por este mesmo autor: ou seja, a privilegiada relação da dança com a emotividade sugerida pelo gesto pode dificultar a sua compreensão. Tal como qualquer outra obra de arte contemporânea, também a dança apresenta-se-nos, por vezes, indecifrável no conjunto dos seus movimentos a que chamamos coreografia. É partindo deste pressuposto que Sally Gardner traz à luz do dia aquilo que apelida “uma hermenêutica da dança”, que difere do conceito tradicional de hermenêutica (interpretação, tradução e descodificação de textos antigos e de difícil acesso, quase enigmáticos e ilegíveis à maioria das pessoas). Esta seria, assim, segundo a ensaísta “uma hermenêutica no sentido que a corrente pós-heideggeriana lhe conferiu, assente na primazia do sujeito interpretante em relação à elaboração de um sentido e, por isso, suscetível de construir um processo de diálogo, e não a aplicação a um objeto de um método de interpretação.”⁶⁹ E visto que esta assimilação de uma obra de arte como a dança contemporânea não é fácil para todos os públicos, seguir pelo caminho da hermenêutica pode constituir uma forma de esbater barreiras entre quem faz e quem assiste. Laurence Louppe refere ainda que “a abordagem estética ou poética da dança é complexa. É também relativamente rara”⁷⁰, e conclui afirmando o seguinte:

⁶⁷ Cf. Delfín Colomé, *Pensar la Danza*, p. 19-20.

⁶⁸ Cf. Laurence Louppe, *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p. 27-28-29.

⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p. 32.

⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 33.

(...) o tipo de percepção que o espectáculo coreográfico propõe é, em simultâneo, múltiplo e íntimo: múltiplo, porque, além do olhar, e provavelmente muito mais do que ele, são as sensações cinestésicas que nos põem em contacto com uma obra, com as suas vias de criação, com os seus objectivos e com o seu sentido; e íntimo, porque, sempre que estão em causa camadas sensíveis de tactilidade, a relação da análise com os canais da percepção convocada se identifica sobretudo com o que temos em nós de mais secreto, mais próximo ao mesmo tempo do sensorial e do emocional do que do que é directamente traduzível em termos racionalizantes habituais.⁷¹

Neste sentido, facilmente poderemos aceitar o quão difícil poderá ser elaborar uma interpretação ou análise de um espectáculo de dança contemporânea a que tenhamos assistido. Seguramente que há coreografias mais simples e outras mais complexas onde a assimilação dos signos coreográficos poderá ser mais difícil, mas também é certo que não nos podemos esquecer de que estamos perante um campo de estudo em que a história ainda está em curso, falamos duma “dança contemporânea em constante devir.”⁷²

Em conclusão, clássica ou contemporânea, pensamos que o importante mesmo é que a dança se afirme cada vez mais como uma disciplina artística de espaço próprio, com objeto e método definidos, ainda que com subgéneros que, por vezes se sobrepõem e que, outras vezes, são vasos comunicantes. A pujança desta nova forma de expressão que é a dança contemporânea verificar-se-á na capacidade de cativar público, e novos bailarinos e coreógrafos. E o facto é que, além de Olga Roriz, só em Portugal, podemos referir nomes de outros coreógrafos mais ligados à dança contemporânea, como Madalena Vitorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt ou Filipa Francisco⁷³. Importa ainda fazer menção ao extinto Ballet Gulbenkian que foi de extrema importância para o desenvolvimento e afirmação da dança contemporânea nacional.

4.2. Personagem

O dicionário *Priberam* define deste modo o termo personagem: Pessoa fictícia de uma obra literária; papel desempenhado por um ator; pessoa considerada na sua aparência, no seu comportamento; representação de um ser humano numa obra de arte⁷⁴.

Mas esta abordagem não pode escamotear a dificuldade sempre confessada pelos especialistas na matéria quanto a uma cabal e definitiva definição de personagem. A primeira dificuldade advém da diversidade de modos e de géneros em que ela aparece, desde o narrativo, como o romance, a novela, o conto, a epopeia, até aos dramáticos (tragédia, comédia, drama, entre outros) e às artes de palco, como o teatro, a dança, a ópera e formas mais marginalizadas pelos estudos académicos, como a Banda Desenhada, além do cinema. A segunda dificuldade reside nos diferentes modelos que a personagem pode ter em cada um destes géneros.

⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 36.

⁷² Cf. *Ibidem*, p. 42.

⁷³ Cf. Maria José Fazenda, *Movimentos Presentes - Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997.

⁷⁴ Cf. *Priberam Dicionário* in <http://www.priberam.pt> (consultado em 13/11/2013).

A personagem (...) nem sempre é encarada como uma categoria conceptual, analisável nos seus elementos constituintes, mas antes como uma categoria ética, avessa a uma definição cabal, embora efectivamente sentida.⁷⁵

O que poderá haver de comum em todas estas formas de personagem? Qualquer personagem é um “ser vivo sem entranhas”⁷⁶ criado para surtir um efeito mimético ou problematizador da realidade junto de um recetor. Por exemplo, a personagem romanesca tem características diferentes da personagem de palco, como aquelas que Cristina Costa Vieira a seguir aponta:

Será considerada personagem todo o signo que reunir os seguintes critérios: uma designação de base minimamente constante, de molde a poder ser identificada; a sujeição dessa entidade a uma descrição caracterizadora e distintiva em relação a outros signos; a atribuição de funções específicas, definidoras da sua identidade; a atribuição de auto-consciência, de que a linguagem é o sinal mais evidente, o que permite abranger personagens fantásticas ou completamente insólitas (...), a participação activa na construção de sentido do romance; e, como é lógico, a sua inclusão num texto romanesco.⁷⁷

Para nós, todavia, é sobretudo importante saber o que é a personagem de palco, género no qual, se inscrevem as personagens artísticas de Olga Roriz como Electra.

Criar uma personagem é como dar vida a um “ser sem entranhas”⁷⁸, seja este um homem, uma mulher, uma criança, um idoso, um andrógono. É como se a tríade dramaturgo/encenador/ator estivesse dotada de um poder quase demiúrgico, mas sem a dimensão antropológica da realidade. Não obstante, não é tarefa fácil ou simplista a criação de uma personagem. É um processo lento e moroso, que implica um rol infundável de técnicas, meios e muito trabalho, esforço e dedicação. Há personagens que podem levar anos a ser criadas e há personagens que são fruto do trabalho de uma vida. Tal como a pessoa, a personagem reveste-se de inúmeras camadas e, quanto mais redonda se quiser, isto é, quanto mais complexa e inconstante se pretender, maior o número de camadas a considerar ou pensar. Assim, a personagem, de acordo com as disposições indicativas do texto, é também imperfeita, incompleta e passível de se ir construindo a pouco e pouco. Como a pessoa, a *persona* é passível de ser interpretada de várias formas consoante o propósito a idade, a circunstância e as competências culturais de quem lê e/ou interpreta, bem como do fim para que o faz. Poderemos então considerar que o interesse do dramaturgo, ou do encenador ou do ator, ou do leitor na personagem poderá ser diverso e dar origem a leituras diversas onde ressalte a importância desta ou daquela característica em detrimento de outras. A variação do contexto implica, assim, diferenças na abordagem. Por exemplo, a personagem romanesca tem características que a personagem de palco não partilha, como aquela que Cristina Vieira a seguir aponta. Veja-se a este propósito o que nos diz a ensaísta em *A Construção da Personagem Romanesca*:

⁷⁵ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 21.

⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 39.

⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 23.

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 39.

Embora o significante textual da personagem romanesca esteja encerrado nos limites materiais da mensagem (do papel e do livro), o seu significado não está simplesmente dado nas folhas de papel do romance, nem é imutável e universal, como pretendiam os imanentistas; pelo contrário, é construído pelo leitor, sob a influência do contexto.⁷⁹

Como se vê, a personagem de palco não apresenta nem um suporte textual, sendo antes materializada pelo ator, e a relação não é construída com um leitor mas com um espectador. Todavia, as personagens geradas pelos encenadores ou coreógrafos também perduram no tempo, tal como as romancesas, ou seja, mantem-se para além da duração e da realidade representada no espetáculo. Ela perdura na memória do espectador e aí permanece viva. Permanece viva até à morte do último espectador que assistiu à coreografia. Diz Cristina Costa Vieira que o “significado das personagens não é dado simplesmente pelo autor, mas é construído ao longo do romance pela tríade autor/mensagem/leitor”⁸⁰, independentemente dos seus géneros. Mas também nas artes performativas a personagem cresce e se desenvolve com a ajuda do espectador: este atribui-lhe as mais variadas classificações que, ou vão muito mais além do que o coreógrafo imaginou para a sua personagem, ou ficam aquém do que o criador projetou. A construção da personagem não pode, de modo algum, separar-se das experiências de vida e estéticas percebidas pelo criador. O espectador dá à personagem um maior dinamismo e vitalidade, podendo até encontrar nela características e especificidades que passaram ao lado do coreógrafo na hora de criar o espetáculo, ou pode ainda atribuir novas e contraditórias significações à personagem. Classificações estas originadas também pelo conhecimento e modos de vida experienciados por cada um dos espectadores que assiste à coreografia. Confronte-se a este propósito o papel desempenhado pelo leitor na construção da personagem romanesca:

O autor leva o leitor a aceitar, rejeitar ou identificar-se com a personagem, e esse efeito é favorecido pelo fato de que «l'inconscient est langage», segundo a fórmula de Lacan, e é traduzível em linguagem, por meio de figuras como o hipérbato, a elipse, a condensação, a denegação, a metáfora e a metonímia. Não podemos ignorar a carga emotiva que certas personagens transmitem ao leitor e ao crítico literário, porque esse também é um dado do fenómeno romanesco.⁸¹

Da mesma forma que Cristina Vieira afirma que «o autor não ignora o público previsto para a sua obra», também no campo das artes do espetáculo, encenadores e coreógrafos não são alheios ao seu público na hora de criar as personagens. Também eles conduzem a uma leitura das suas personagens numa determinada direção interpretativa, a linha que eles imaginaram no ato da criação e que será tanto mais ou menos conseguida quanto mais ou menos empatia e identificação esta conseguir com o público. Assim, o autor poderá indicar caminhos de interpretação da personagem, mas não domina por completo as condições de receção da mesma pelo público recetor. Como diz Cristina Costa Vieira:

⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 31.

⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 34.

⁸¹ Cf. *Ibidem*, p. 32.

A noção de «horizonte de expectativa» da escola da recepção alemã consciencializou os críticos para a possibilidade de várias interpretações da mesma obra literária, no plano diacrónico, devido à alteração temporal das condições de recepção da mesma.⁸²

Existe, portanto, um processo dinâmico de descodificação do significado que é partilhado pelos intervenientes no processo literário.

Na obra de Olga Roriz, a mulher é muito mais do que uma mulher. Esta não se representa a si mesma, representa um género. Recorrendo novamente a Cristina Costa Vieira, veja-se o que a investigadora diz a propósito do nexos simbólico ou simbolização na construção da personagem romanesca e que é igualmente válido para a personagem de palco:

Este processo tem um peso variável na construção da personagem romanesca. O nexos simbólico que estabelece uma ligação mais profunda entre o símbolo e a personagem é aquele em que esta se transforma em símbolo.⁸³

Servindo-nos novamente do ensaio *A Construção da Personagem Romanesca*, debrucemo-nos agora sobre outro exemplo bem elucidativo das semelhanças entre a construção da personagem de romance e a das artes de palco:

O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde (1886), de Stevenson, a dupla nomeação inscrita no título esconde não duas mas a mesma personagem, referente com dupla personalidade. O leitor é mantido durante boa parte da narrativa na ignorância do facto, até que o equívoco se desfaz: neste caso, a nomeação não conseguiu *per se* fixar um referente, pelo contrário, foi usada para ludibriar esse processo.⁸⁴

Do mesmo modo, nas artes performativas, o encenador e o coreógrafo conduzem-nos muitas vezes por caminhos errados e nós, enquanto público, somos levados a atribuir características erradas a uma personagem. O encenador e o coreógrafo conduzem assim o espetador a um jogo de enganos, e só no desfecho da ação a personagem revela a sua verdadeira natureza. E são os vários atributos da personagem que nos vão permitir desvendar o mistério. O texto dramático de partida pode revestir-se de uma dimensão verbal que induz - propositadamente - ao equívoco. Se a caracterização a partir da dimensão verbal é fulcral e essencial, não podemos afirmar, contudo, que a personagem se fique por ela. Nas artes de palco, outros fatores entram em linha de conta no que toca ao acrescento de dimensões à personagem. Esta, quanto mais rica se nos apresenta, quer ao nível da caracterização física, da linguagem e de toda a envolvência em cena que nos é transmitida pela máquina teatral, tanto mais envolvidos e enredados nos sentimos dentro deste universo mágico capaz de nos transportar pelos mais diversos mundos. Cristina Costa Vieira, com base em Constantin Stanislavski, é muito clara quanto ao enriquecimento e até transformação da personagem dramática na sua transposição para o espaço cénico, dado fulcral para a nossa análise de Electra Olga Roriz:

⁸² Cf. *Ibidem*, p. 33.

⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 174.

⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 49.

(...) a caracterização através da indumentária; a expressão corporal; a movimentação plástica e ritmada do corpo do ator; a contenção e controle da atuação; a dicção correta e o afinamento do canto; a entoação e a acentuação expressivas; a colocação acertada das pausas nos diálogos e nos monólogos; e a perspectiva global de toda a peça. Não nos esqueçamos, tão pouco, dos processos ligados à luminotécnica e à sonoplastia, que influenciam a percepção do espectador relativamente à personagem teatral ou cinematográfica, dando-lhe outras dimensões que não apenas a verbal.⁸⁵

Para criar uma personagem e podermos transmitir toda a sua essência ao público não nos resta de facto, outra alternativa do que “[...] usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo.”⁸⁶

Deste modo, a personagem feminina em Olga Roriz será aqui analisada como uma construção que parte em primeiro lugar da coreógrafa e que nos foi acessível através de visionamentos quer presenciais quer videográficos, mas também resultado da nossa interpretação dessa construção dada em palco pela coreógrafa tendo em conta a nossa experiência de vida enquanto pessoa e profissional ligado ao *métier*. Pondo obviamente de lado as interpretações dos milhares de espectadores dos espetáculos de Olga Roriz aos quais humanamente não podemos ter acesso.

4.3. Género feminino e personagem feminina

A temática de género tem suscitado controvérsia ao longo dos tempos, necessitando de ser vista à luz da época e da circunstância em que algumas afirmações foram proferidas, mesmo aquelas provenientes de alguns dos maiores pensadores da História, como estas que aqui apresentamos de forma ilustrativa:

Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher.⁸⁷

A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades. Devemos considerar o carácter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural.⁸⁸

A mulher é um animal que não é nem firme nem estável.⁸⁹

A mulher é um homem falhado, um ser ocasional.⁹⁰

Estes são, pois, alguns exemplos caricatos de sábios da Antiguidade Clássica e da idade Média que proferiram opiniões misóginas sobre o género feminino. Nos tempos medievais a mentalidade dividiu-se entre a idolatria de Maria e a vilanização de Eva, como refere Simone de Beauvoir no seu ensaio *O Segundo Sexo*: “ (...) ante a Eva pecadora, a Igreja

⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 239.

⁸⁶ Cf. Constantin Stanislavski, *Construção da Personagem*, trad. Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001, p. 27.

⁸⁷ Cf. Pitágoras, *apud* Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, trad. de Sérgio Milliet, Lisboa, Bertrand 4ª ed., 1975, p. 8.

⁸⁸ Cf. Aristóteles, *apud Ibidem*, p. 12.

⁸⁹ Cf. Santo Agostinho, *apud Ibidem*, p. 20.

⁹⁰ Cf. São Tomás de Aquino, *apud Ibidem*, p. 12.

foi levada a exaltar a Mãe do Redentor. O culto tornou-se tão importante que se pôde dizer que, no século XIII, Deus se fizera mulher; uma mística da mulher desenvolveu-se, portanto, no plano religioso.”⁹¹ Mais próximo da perspectiva atual desta questão está Poulain de la Barre (1647-1723), quando diz o seguinte: “Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, ao mesmo tempo, juiz e parte.”⁹² Esta prudente afirmação de Poulain de la Barre que, adverte para o facto de o género feminino ter sido sempre visto até à sua época por um olhar masculino. Já tanto se disse sobre esta temática que mesmo alguns dos defensores dos direitos das mulheres e da igualdade entre géneros evitam tocar no assunto. Como diz Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, o “tema é irritante, principalmente para as mulheres. E não é novo.”⁹³

Visto que não é propósito deste trabalho analisar a evolução diacrónica da condição feminina, procedemos somente a um breve resumo dessa mesma condição, pela pertinência que isso tem para o nosso trabalho dissertativo.

Encetemos esta viagem à volta das questões de género, e particularmente pelas referências negativas ao género feminino pela *Odisseia* de Homero. Veja-se o que diz Telémaco a sua mãe Penélope: “Agora volta para os teus aposentos e presta atenção / aos teus labores, ao tear, e à roca; e ordena às tuas servas / que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens / que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.”⁹⁴ Nesta passagem, vemos bem a forma como o filho trata a mãe, relegando-a para um plano inferior, sem esta retorquir ou se impor perante o filho. Vejamos agora, ainda na mesma obra, a linguagem de Helena que discursa perante uma multidão, dirigindo-se ao marido Melenau sobre Telémaco:

Afirmo que nunca vi pessoa tão parecida com outra,
Quer homem, quer mulher (olho dominada pelo espanto!),
Como este jovem como filho do magnânimo Ulisses,
Telémaco, que ainda recém-nascido deixou em casa
Aquele homem, quando por causa da cadela que eu sou
Voz Aqueles fostes para Troia, com a guerra andas no espírito.⁹⁵

Não pode deixar de nos surpreender este discurso de Helena de Troia. Não nos podemos esquecer que estamos a falar da rainha de Esparta e que foi por esta ter sido raptada que se deu a guerra - essa a justificação dada - entre gregos e troianos. Podemos ver que o papel de inferioridade do género feminino já vem de longe e tem atravessado todas as civilizações, classes sociais e credos.

Como vimos, já antes das Escrituras se encontrava definido o papel da mulher. As teses bíblicas só a vieram colocar num plano ainda mais secundário. De facto, no livro do *Génesis*, é Eva e não Adão quem se deixa seduzir pela serpente, fazendo cair o homem no pecado original, ditando a expulsão do Éden e para todo o sempre o sofrimento humano (o

⁹¹ Cf. Simone de Beauvoir, *Ibidem*, p. 142

⁹² Cf. Poulain de la Barre, *apud Ibidem*, p. 8.

⁹³ Cf. Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, p. 9.

⁹⁴ Cf. Homero, *Odisseia*, Capítulo I, vv. 356-359.

⁹⁵ Cf. *Ibidem*, Capítulo IV, vv. 141-146.

árido trabalho para o homem e o parto com dor para a mulher): “Respondeu Adão: «Foi a mulher que tu me deste para estar comigo que me deu da árvore e comi».”⁹⁶ E assim, sem mais, caiu sobre a mulher a culpa e o castigo de Deus: “À mulher disse: “Multiplicarei sobremodo os teus trabalhos e os teus partos; em dor darás à luz os filhos.”⁹⁷ A sociedade judaica do Antigo Testamento será sempre uma sociedade patriarcal, e esse aspeto perpetua-se na Idade Média cristã.

Assim, escondida na sombra do homem pai, primeiro, e do homem marido, depois, foi a mulher vivendo, atravessando séculos e séculos de subserviência, de presa fácil nas mãos do homem. Escrava, empregada doméstica, parideira e mãe zelosa do seu lar, a mulher, esse «bicho raro», tem ou parecia ter, desde sempre, bem definido o seu papel neste «mundo de homens.» Ou seja, a mulher tinha o seu guião escrito desde o início dos tempos; porque haveria de ser de outra forma? “De onde vem essa submissão da mulher?”, pergunta Simone de Beauvoir, ela própria um expoente máximo da defesa acérrima da igualdade entre homens e mulheres e que sempre lutou contra a divisão do mundo em binómios com a diferenciação de géneros defendida pelos estruturalistas das décadas de 60/70 do século XX. Continua a conhecida feminista:

A mulher sempre foi, senão a escrava do homem, pelo menos a sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje, embora a sua condição esteja a evoluir, a mulher arca com um pesado handicap. Em quase nenhum país, o seu estatuto legal é idêntico ao do homem e muitas vezes este último prejudica-a consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes a sua expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito que as suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam na indústria, na política, etc., maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles o sabem, elas dificilmente duvidam.⁹⁸

O primeiro sinal histórico de alguma mudança ao nível dos direitos das mulheres, mais do que de abertura, ocorreu aquando da Revolução Industrial do século XVIII e o reconhecimento de capacidades para ocupar um lugar no mundo do trabalho, e ainda os movimentos sufragistas do século XIX em Inglaterra, e, por fim, a conquista de uma igualdade política que nunca tinha, de facto, existido, além de episódios mais ou menos libertários que roçam por vezes o caricato, como a queima de soutiens em público. A pulso de ferro, é certo, a mulher foi ganhando um novo papel na sociedade e conquistando maior destaque com a Segunda Grande Guerra: por um lado, com pais e maridos na linha de combate, haveria que fazer entrar dinheiro em casa, e, por outro, as fábricas antes destinadas ao homem, viram-se obrigadas a contratar mulheres por falta de mão-de-obra masculina. No entanto, “a ideologia

⁹⁶ Cf. *Génesis*, 3, 12.

⁹⁷ Cf. *Génesis*, 3, 16.

⁹⁸ Cf. Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* p. 17-18.

burguesa situava decididamente as mulheres virtuosas em casa”, como refere Anne Heigonnet⁹⁹.

Estavam dados, todavia, os primeiros passos para uma verdadeira emancipação da mulher. Pela “primeira vez” a mulher era dona e senhora da sua vida e não precisava do homem para a dirigir e comandar, até porque ele estava a milhares de quilómetros de distância numa Europa em guerra, de onde poderia nunca mais voltar. O fim dos confrontos bélicos da II Guerra Mundial ditou o regresso a casa de muitos combatentes, e o conseqüente choque de realidades fez retroceder a mulher ocidental ao conservadorismo doméstico e tradicionalista dos anos 50, sobretudo na América. Começam a soar as vozes incómodas contra esta «nova» mulher, de que toda a obra de Virginia Woolf é ilustrativa. A verdade é que já não se podia voltar atrás. A mulher tinha experienciado a liberdade, e uma nova era começava por todo o mundo ocidental. A emancipação feminina ganha outra dimensão nos anos 60 do século XX quando se divulga o uso da pílula: é a liberdade sexual da mulher, na medida em que o sexo se dissocia, de acordo com a vontade da mulher, da reprodução. Apesar da luta ainda não ter terminado, ela permanece até aos dias de hoje, mesmo nos países democráticos, onde a lei e a realidade não são coincidentes.

Chegados aqui, não podemos ter questão mais difícil do que o conceito de mulher, da mesma maneira que não podemos definir ou dizer o que é, de forma cabal e definitiva, um homem. E essa questão conduz-nos de novo à obra de Simone de Beauvoir *O Segundo Sexo*. De facto, a autora embrenha-se num rol infindável de considerações semióticas algo complexas:

Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres. Todo o ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta segregada pelos ovários? Ou estará cristalizada no fundo de um céu platónico? Bastará um saio de folhos para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarna-lo zelosamente, o modelo nunca foi registado. Descreveram-na de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados do vocabulário das videntes. (...) Se hoje já não há feminilidade, é porque nunca houve. Significará isso que a palavra “mulher” não tenha conteúdo algum? É o que afirmam vigorosamente os partidários da filosofia das luzes, do racionalismo, do nominalismo: as mulheres, entre os seres humanos, seriam apenas os designados arbitrariamente pela palavra “mulher”. Os Norte-Americanos, em particular, pensam que a mulher, como mulher, já não existe; se uma atrasada ainda se imagina mulher, as amigas aconselham-na a consultar um psicanalista para se livrar dessa obsessão. (...) Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo “eterno feminino”, e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos e formular a pergunta: que é uma mulher?¹⁰⁰

Eis, portanto, a questão: mais do que *sexo feminino*, convém ver o significado de *género feminino*, na medida em que a ensaísta sugere ser o primeiro termo, *sexo*, uma questão puramente biológica, enquanto o vocábulo *género* remete para uma construção cultural imposta e, por conseguinte, mutável no tempo. É isso que explica a aparentemente paradoxal frase bauvoiriana “on n’est pas femme, on le devient”. Estas questões conduzem-

⁹⁹ Cf. Anne Higonnet, “Mulheres e Imagens. Representações”, in Geneviève Fresse e Michelle Perrot (dir.) *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, trad. de Cláudia Gonçalves e Egípto Gonçalves, Porto, Afrontamento, 1994, p. 327.

¹⁰⁰ Cf. Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, p. 9-11.

nos ao ensaio *Le Temps et l'Autre*, de E. Levinas, no qual o filósofo descreve a mulher como o “Outro”¹⁰¹, perspectiva igualmente adotada por Simone de Beauvoir:

Não haveria uma situação em que a alteridade definiria um ser de maneira positiva, como essência? Qual é a alteridade que não entra pura e simplesmente na oposição das duas espécies do mesmo género? Penso que o contrário é absolutamente contrário, cuja contrariedade não é em nada afetada pela relação que se pode estabelecer entre si e o correlativo, a contrariedade que permite ao termo permanecer absolutamente outro, é o feminino. O sexo não é uma diferença específica qualquer... A diferença dos sexos não é sequer uma contradição... Não é também a dualidade de dois termos complementares, porque esses dois termos complementares supõem um todo preexistente... A alteridade realiza-se no feminino. Termo do mesmo quilate mas de sentido oposto à consciência.¹⁰²

Seja lá isso o que for, esta consideração do pensador não é mais do que uma visão subjetiva em relação ao género feminino que em nada muda ou acrescenta em relação a outras afirmações ou estudos mais ou menos científicos proferidos ao longo dos tempos a este propósito. E. Levinas cria assim uma divisão simplista da realidade, aproveitando uma vez mais para renegar a mulher para um segundo plano, para uma segunda categoria, o “Outro”, comparativamente à definição do que o homem é. Sendo este a cara, terá ela que ser a coroa, o lado contrário que se define não pelo que é mas pela oposição ao rosto dominante¹⁰³. No entanto, e em oposição, Simone de Beauvoir diz “Ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro.”¹⁰⁴

O desconstrutivismo ajudou a problematizar e a destruir binarismos simplistas de ver o mundo, como a oposição homem/ mulher, homem /natureza, entre outros pares dicotómicos anteriormente muito usados nos estudos literários e artísticos por parte dos estruturalistas. Esses simplismos espelham-se no dia-a-dia, como a famosa divisão das casas de banho em homens e mulheres, que Catherine Belsay reproduz em ensaio famoso¹⁰⁵. Isto porque o desconstrutivismo e os estudos de género, com a destruição de tabus sexuais posteriores aos anos 60 do século XX, fizeram notar fenómenos como a homossexualidade, a transexualidade, o travestismo, o hermafroditismo, que complicam o binarismo simplista homem *versus* mulher. Hoje temos novas realidades, e operações cirúrgicas permitem mudanças de sexo. Monica Rector em *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa* salienta também os dualismos simplistas homem *versus* mulher:

Esta representação do mundo feminino tem sido esboçada segundo um ponto de vista masculino (...) cuja base se encontra na oposição masculino/feminino, cada pólo apresentando características culturalmente marcadas (...) à mulher resultou, pois, o lugar do silêncio, porque a voz era a do homem. Os homens falavam pelas mulheres e eram nomeadas mulheres, numa espécie de ventrilogia.¹⁰⁶

¹⁰¹ Cf. E. Levinas, *apud Ibidem*, p. 13.

¹⁰² Cf. Simone de Beauvoir, *Ibidem*.

¹⁰³ Cf. E. Levinas, *apud Ibidem*.

¹⁰⁴ Cf. Simone de Beauvoir, *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁵ Cf. Catherine Belsay, *A Prática Crítica*, Lisboa, Edições 70, s/d, p. 48-49.

¹⁰⁶ Cf. Monica Rector, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999, p. 21-22.

Ainda neste estudo, a autora cita Rachel Gutiérrez, onde esta defensora dos direitos das mulheres refere que a “sociedade patriarcal nos acostumou às imagens de mulheres dicotômicas: a matrona e a prostituta; a esposa fiel e a adúltera; a santa e a pecadora.”¹⁰⁷

Se a mulher ao longo dos tempos teve «pouco impacto no mundo», o mesmo não se pode dizer na literatura. Na poesia, a sua presença é dominante, nem que seja como fonte de inspiração ou como recetora das suas mensagens, ou, como nos diz Virginia Woolf em *Um Quarto que Seja Seu*, “as mulheres formam parte essencial nas obras de todos os poetas, desde o início de todos os tempos.”¹⁰⁸ Também o é em obras marcantes de outros modos literários da sociedade ocidental. A mulher é figura central, heroína destemida e até “um ser da máxima importância; muito versátil; heroica e mesquinha; maravilhosa e sórdida; infinitamente bela e terrivelmente medonha, tão importante como um homem e segundo alguns ainda pior,”¹⁰⁹ capaz de fazer frente ao “sexo forte”, capaz até de o aniquilar e de o reduzir a cinzas. Ao abordar esta qualificação do feminino entramos necessariamente na obra dramática de Eurípides, onde encontramos figuras como Electra, Cassandra Atossa, Clitemnestra, Antígona, Freda e Medeia, o que não deixa de ser um paradoxo, pois na Atenas antiga a mulher estava sujeita a uma opressão quase idêntica à dos cidadãos mais baixos e até comparável ao valor dos escravos. Por exemplo, as mulheres não eram consideradas cidadãos na sociedade ateniense, situando-se ao mesmo nível dos escravos e dos estrangeiros (metecos), e por isso não exerciam o direito de voto na famosa democracia ateniense. Há também quem defenda que até em Shakespeare, Racine, Marlowe ou Johnson se pode verificar o domínio da personagem feminina, de acordo com os papéis que elas desempenham e do seu predomínio em algumas obras¹¹⁰.

Embora significativos, estes exemplos são uma minoria, pois na maioria dos escritos, feitos por homens, a mulher continua a desempenhar um papel secundário, respondendo às solicitações e caprichos do homem no desenrolar da trama. Ela é um acessório, ou um centro de mesa para compor as páginas romanescas destes escritores. Como nos diz Rosa Fernández-Levin em *El Autor y el Personaje Feminino en Dos Novelas del siglo XX*, “[a personagem feminina] al ser transferida a un nivel conceptual adquiere características de signo, cuya misión es la de representar un dilema específico de carácter histórico, social e ideológico.”¹¹¹ Parece, e acontece frequentemente, que os escritores se serviam das personagens femininas para falar de “assuntos de mulheres” ou “assuntos menores”, levando a pensar que alguns autores necessitavam de uma espécie de justificação ou desculpa para a existência de personagens femininas criadas pelos próprios: “Por lo tanto, la función del personaje femenino depende de un gestalt que lo legitima dotándolo de significado”¹¹², indica aquela

¹⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁸ Cf. Virginia Woolf, *Um Quarto que Seja Seu*, trad. de Maria Emília Ferros Moura, Lisboa, Vega, 1996, p. 59.

¹⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁰ Cf. *Ibidem*.

¹¹¹ Cf. Rosa Fernández-Levin, *El Autor y el Personaje Feminino en Dos Novelas del Siglo XX*, Madrid, Editorial Pliegos, 1997, p.12. Acrescento nosso.

¹¹² Cf. *Ibidem*, p. 14.

ensaísta. Assim, parece que temos a personagem mulher ao dispor para dizer mal, maltratar, fazer sobressair o homem, “cualquiera que sea la posición social de la mujer su destino es el mismo, sufrir.”¹¹³ Está assim encontrada a “muleta” ao serviço dos romancistas que encontram na mulher a personagem ideal para exprimir e ou refletir a sociedade patriarcal, como também refere Willy O. Muñoz em *El Personaje Feminino en la Narrativa de Escritoras Hispanoamericanas*:

Puesto que la experiencia de la mujer se redujo a sus actividades dentro de los confines del hogar, donde fue inscrita por el sistema falocrático, la temática de su discurso también tuvo que circunscribirse a la geografía doméstica. O sea que inicialmente la mujer escribe de temas tangenciales a los intereses del varón ya que no refleja los valores de la cultura androcéntrica. Desde su posición axial el hombre construye un discurso que en la praxis está diseñado para perpetuar su hegemonía. Dicho discurso, transmisor de un poderoso sistema falocrático, es internalizado tanto por hombres como por mujeres, los consumidores de dicho mensaje discursivo.¹¹⁴

Neste aspeto, a obra romanesca de Eça de Queirós é paradigmática, sendo muito misógina regra geral, já que está recheada de uma série de mulheres adúlteras ou incestuosas, prostitutas, burguesas ociosas e ingénuas ou criadas vingativas e chantagistas, como se pode ler n’*Os Maias*, n’*A Tragédia da Rua das Flores* e n’*O Primo Basílio*¹¹⁵. Mas a passagem supracitada alerta sobretudo para o facto de a mulher escritora e consumidora destes escritos criarem personagens femininas dentro dos mesmos padrões pré estabelecidos para o comportamento feminino, sem terem consciência do pensamento falocêntrico. Muñoz explica então como as mulheres escritoras começaram a escapar a este sistema:

Como primera medida, entonces, las escritoras han tenido que subvertir la política del lenguaje, socavar la autoridad falocéntrica, reestructurar el canon que entronizaba al hombre, para así codificar un mensaje diferente, uno que refleje armónicamente su realidad. Para lograr este propósito, las escritoras mismas tuvieron que vencer los pudores que el patriarcado les había inculcado, rescatar sus propios cuerpos antes de escribir.¹¹⁶

Evocamos, assim, o esforço das mulheres novecentistas que começam a escrever sobre a “verdadeira essência” da mulher, como Virginia Woolf ou Simone de Beauvoir, que ganham destaque e se tornam ícones ainda hoje respeitados e tidos em conta na defesa dos direitos das mulheres. Surgem assim ensaios e histórias que trazem outra visão do género feminino para as letras e para a cultura, como é o caso da Nova História, que dá tanto relevo ao estudo da vida quotidiana dos homens como das mulheres. Afirma ainda Willy Muñoz:

[estas] escritoras intentan rescatar la tradición de la mujer para afinar su identidad, para establecer las diferencias sociales que hicieron posible dicha alteridade. Para inscribir estas diferencias, ellas colorean el lenguaje con el fin de codificar su propia realidad en textos que se fundan en la autoridad de su propia experiencia, que transmiten la voz feminocéntrica que emerge desde las texturas interiores de sus

¹¹³ Cf. *Ibidem*, p. 76.

¹¹⁴ Cf. Willy O. Muñoz, *El Personaje Feminino en la Narrativa de Escritoras Hispanoamericanas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1992, p.14.

¹¹⁵ Cf. Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.; *Idem*, *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.; *Idem*, *O Primo Basílio, Episódio Doméstico*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

¹¹⁶ Cf. Willy O. Muñoz, *El Personaje Feminino en la Narrativa de Escritoras Hispanoamericanas*, p. 15.

propros corpos. De la misma manera, la ginocrítica está en proceso de crear un nuevo sistema teórico que refleje a la mujer sin delimitarla en prematuros parâmetros discursivos. Dicha teoría está destinada a renovar el canon interpretativo de modo que la mujer tenga un cuarto próprio en el edificio de la cultura. Por outra parte, la revisión de la tradición y la reversión de los patrones culturales androcéntricos contribuyen a que la mujer llegue a conocerse a sí misma, conocimiento que la faculta para codificar su verdadeira tradición, para inscribirse en la histotia.¹¹⁷

Estas escritoras novecentistas mostram então o outro lado da mulher ou afirmam a importância do seu género na história cultural, criando um novo estilo literário. Surge, deste modo, a literatura feminina ou melhor, feminista. Veja-se a título ilustrativo o caso do romance histórico *Orlando. Um Biografia* (1928), de Virginia Woolf, protagonizado por um homem da época isabelina e que inopinadamente verifica ter o dom da imortalidade e que em meados do século XVIII, em plena Turquia, se transforma em mulher de um dia para o outro, com todos os perigos e desvantagens que essa nova condição de género acarretava agora a Orlando¹¹⁸. Eis o contributo deste que pode ser considerado um novo género literário (questão todavia, polémica, nos estudos académicos), na opinião de Willy Muñoz:

(...) contribuye a la renovación del arte literário al enriquecerlo com una serie de tema feminocéntricos, los que desconstruyen la temática androcéntrica, desfamiliarizan los hábitos de lectura y cuestionan la ideologia del lenguaje y la teoria que la sustenta. En palabras de Gabriela Mora, estas escritoras “han traído a la luz, según los cánones literários del día, nuevas formas de examinar las viejas fundaciones culturales que vienen imponiendo por siglos una situación de desventaja para la mujer.¹¹⁹

Temos assim como uma revolução de paradigmas e consumos literários que trazem uma nova abertura de mentalidades e que visavam sobretudo uma nova ordem social, uma mudança nos comportamentos e opiniões sobre os estereótipos que recaíam sobre o género feminino. Tal como na sociedade, também no palco a mulher foi vítima da sua condição de género. Tempos houve em que as personagens femininas eram interpretadas por homens, pois às mulheres estava vetado o direito de representar. Assim sucedeu na Antiguidade Grega, em que às mulheres estava proibida quer a representação, quer a possibilidade de assistirem aos espetáculos teatrais, ou também nos tempos isabelinos, em que as mulheres não podiam representar, o que significa que o papel de *Julieta* foi originalmente representado por um homem na famosa peça shakespeariana *Romeu e Julieta*. Estas atividades cénicas ou não eram consideradas pelos homens dignas de ser desempenhadas por mulheres ou elas não as sabiam representar, por lhes estarem na maioria dos casos vedados os estudos literários. Na verdade, não há explicação lógica e racional para esta interdição às mulheres de acederem a esta profissão de atriz. Poderia até haver um rol infindável de argumentos, mas certamente não seria porque o “ tamanho da cabeça das mulheres era tido como um indicador seguro da

¹¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 18-19.

¹¹⁸ Cf. Virginia Woolf, *Orlando. Uma Biografia*, trad. de Ana Luísa Faria, Lisboa, Relódio D'Água, 1994, e Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesa. Processos Definidores*, p. 94-95.

¹¹⁹ Cf. Willy O. Muñoz, *El Personaje Feminino en la Narrativa de Escritoras Hispanoamericanas*, p. 19.

sua inferioridade intelectual.”¹²⁰ Fruto da época e dos tempos, a verdade é que os defensores de uma supremacia masculina e a conseqüente inferioridade feminina apregoavam o seguinte:

As diferenças biológicas eram, para eles, as que melhor podiam explicar a “evidente” inferioridade psicológica e social das mulheres, tanto mais que constituíam justificações e legitimações ideias de uma certa ordem social que, em si mesma, aparecia de tal modo natural que nem sequer merecia o estatuto de objeto de análise. (...) A crença numa inferioridade natural das mulheres orientava a procura das causas entre características dessa “espécie” que era a feminina.¹²¹

Nesta distribuição de papéis, onde o da mulher não é certamente o principal, analisemos o que nos diz Lígia Amâncio em *Masculino e Feminino. A Construção Social da Diferença*:

O equilíbrio da personalidade masculina resulta, precisamente, da diversidade de papeis, enquanto que o da personalidade feminina se restringe ao desempenho do papel familiar. Por outro lado, o papel ocupacional masculino é considerado o mais importante dos diversos papeis que caracterizam a vida adulta e a principal fonte de estatuto e rendimento para a família, mesmo quando as mulheres têm uma actividade profissional.¹²²

A leitura deste ensaio de Lígia Amâncio suscita uma série de questões de grande importância para a definição de género feminino e conseqüentemente para o nosso trabalho dissertativo, que se centra em Electra.

Parece, foi e é assim que a sociedade, desde que a agregação de seres humanos começou a ter regras de funcionamento e de criação de espaços e papéis a que chamamos sociedade, se comporta como um dramaturgo ou como um encenador. Teríamos, metaforicamente, uma sociedade-dramaturgo ou sociedade-encenador, que atribui determinados papéis à mulher e ao homem e espera que estes se comportem como atores. O homem-ator e a mulher-atriz seguem um determinado guião, ficando a sociedade dramaturgo-encenador em camarote a assistir à sua criação. Esta espécie de sociedade criativa e criadora de marionetes espera que os papéis possam ser desempenhados o melhor possível, seguindo fielmente o guião para que no final os prémios possam ser entregues com distinção. De um lado, temos o melhor homem-ator e, do outro, a melhor mulher-atriz, e qualquer semelhança - no que respeita à expectativa criada de antemão de que se *performem* e exponham características opostas mais que complementares - com a realidade não é pura coincidência.

Para Irene Vaquinhas, é no século XX que a mulher portuguesa se começa a emancipar, num longo e incompleto caminho, falando “um tempo [século XX] em que se tornará possível para a mulher assumir-se como sujeito, individuo de corpo inteiro, futura

¹²⁰ Cf. Lígia Amâncio, *Masculino e Feminino. A Construção Social da Diferença*, Porto, Afrontamento, 1998, p. 17.

¹²¹ Cf. *Ibidem*.

¹²² Cf. *Ibidem*, p. 21.

cidadã.”¹²³ De facto, é com o republicanismo, sistema político implantado em Portugal a 5 de outubro de 1910, que aparecem os primeiros ventos de mudança: estes apregoavam a conversão do papel social da mulher, favorecendo-a no acesso à educação e em outros campos da sociedade. A propósito da situação que se vivia no nosso país, mesmo aqueles que se diziam reformistas, quando se tratava da mulher, as reformas ficavam aquém do esperado. Confronte-se a este propósito as palavras de Ramalho Ortigão ao dizer que era mais prático dar nos colégios femininos uma educação prática que passa por “preparar um bom caldo” e “eliminar o mau cheiro dos tachos.”¹²⁴ Olhando ainda para Portugal, e ao contrário do que se passava em países como Inglaterra e França, Ana Maria Costa Lopes considera igualmente que foi só no início do século XX que surgem os primeiros movimentos de emancipação feminina. Por cá, o Oitocentos caracteriza-se “pelo regresso compulsivo da mulher à casa aos deveres domésticos”, enquanto noutros países europeus, ainda no século XIX, se dá a “passagem da afasia no pronunciamento social e político.”¹²⁵

Sem queremos tomar partido por leis feministas ou de paridade, a verdade é que há uma clara diferença entre géneros que se estende a todos os sectores da sociedade. Hoje podemos confirmar que Engels estava errado ao considerar que os maus tratos dos maridos às suas esposas eram “práticas e tradições pré-capitalistas, resquícios de ruralidade que as relações de produção, terreno privilegiado de emancipação de todos os homens, se encarregariam de fazer desaparecer.”¹²⁶ Estas e outras práticas mais ou menos dissimuladas persistem em sociedades urbanas e nas elites capitalistas. É verdade que o papel da mulher não é hoje o mesmo e que houve mudanças significativas, mas também não é menos verdade que o género feminino apesar de caminhar lado a lado com o masculino, ainda não está em pé de igualdade, como se vê, por exemplo nas discriminações salariais ou na percentagem de mulheres em cargos de chefia. A este propósito, veja-se o que nos diz Rui Simões sobre a relação Mulher-Homem no trabalho de Olga Roriz:

A Olga é uma mulher que dá voz ao corpo da Mulher (...) A mulher ali é, primeiro, o conhecimento dela própria e depois porque ela gosta do corpo da mulher, gosta do corpo da bailarina, da elasticidade, da agilidade, da inteligência, das suas formas de se exprimir. A mulher está sempre presente como é evidente (...) O homem que é o contra-ponto à mulher que ela apresenta, mas também pode criar o lado de dualidade, que não sabemos onde é que estamos, se é homem ou mulher. Isso acontece mais ultimamente por ter um bailarino, o Pedro Cal, que lhe permite esse trabalho, que se desdobra em mulher tão bem como em homem.¹²⁷

Tal como acontece no palco de Olga Roriz, as transformações também chegaram às sociedades contemporâneas, sobretudo às sociedades ocidentais. Desde as últimas décadas do

¹²³ Cf. Irene Vaquinhas, *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Colibri, 2000, p. 20. Acrescento nosso. A ensaísta indica que o começo da emancipação feminina se dá no século XIX.

¹²⁴ Cf. Ramalho Ortigão - Farpas, Maria de Saraiva de Jesus, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista Naturalista*, Tese de Doutoramento, apresentada à Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010, p. 40.

¹²⁵ Cf. Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos: Percursos de Modernidade*, Lisboa, Quimera, 2005, p. 20.

¹²⁶ Cf. Lígia Amâncio, *Masculino e Feminino, A Construção Social da Diferença*, p. 25.

¹²⁷ Cf. Rui Simões, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo C, p. 127.

século XX que as questões de género ultrapassaram a fronteira das problemáticas em torno de género feminino e masculino. Hoje as fronteiras são outras: parece que entramos num jogo com mais jogadores em campo. Há muito que as questões de género se deixaram de centrar entre os seres humanos que tem pénis e os que têm vagina. Que dizer da homossexualidade, da transexualidade, do androginismo, e do hermafroditismo? Mais do que conceitos, estes ismos fazem parte do dia-a-dia das sociedades ocidentais contemporâneas. Hoje são realidades, tendências sexuais ou questões genéticas. A problemática que envolve estas questões permite criar um grande número de personagens ambíguas ou dúplices, na medida em que são difíceis de enquadrar num dos géneros tradicionais, como nos diz Cristina Costa Vieira em *A Construção da Personagem Romanesca*:

A conjugação na mesma personagem de características físicas pertencendo a categorias sexuais opostas (parte masculina e parte feminina) constrói personagens andróginas, o que inviabiliza a identificação de género da personagem com base na alteridade masculino/feminino. (...) A ambiguidade de que aqui se trata é criada pela disparidade entre o género do retrato físico da personagem e do seu retrato psicológico, ou seja, resulta da convergência da masculinidade física e da feminilidade psicológica mais acentuada, ou vice-versa.¹²⁸

Situação análoga, mas com características próprias, passa-se com o hermafrodita, que reúne no seu corpo traços femininos e masculinos, raridade genética que deu origem ao romance *Middlesex* (2002) do grego Jeffrey Eugenides¹²⁹.

Esta ambiguidade de géneros, com a inerente dificuldade classificativa, ganha relevo nos palcos, ou não se tratassem todas estas complexidades em personagens riquíssimas e altamente apetecíveis para dramaturgos, encenadores, coreógrafos e até atores, que encontram nesta miscelânea de possibilidades oportunidade para darem asas ao seu lado mais criativo. Também Olga Roriz usa estas características na hora de criar os seus espetáculos. Diz a coreógrafa:

Houve alturas em que gostava tanto de homens como de mulheres, quer como bailarinos quer como pessoas. Como gostava deles na minha vida e na minha obra, queria vestir tudo igual, eram bailarinos e pronto, independentemente do seu género. Mas a certa altura comecei a ver que não podia ser assim e hoje acho que são completamente diferentes e como na nossa vida há de tudo, homossexuais, travestis, na dança também há, e por outro lado, se me apetece por um homem vestido de mulher ponho. No processo de criação da coreografia Código M8 fui com um bailarino a um bar que tinha um show de travestis e disse que gostava de ter um homem a fazer de mulher num espectáculo, o bailarino também gostou da ideia e assim coloquei um travesti num espectáculo deliberadamente.¹³⁰

A multiculturalidade e a diversidade hoje abarcada pela palavra *género* trouxeram um riquíssimo rol de possibilidades para o mundo do espectáculo, e apesar de ainda residirem dificuldades de ordem discriminatória, a verdade é que hoje a aceitação da diferença nada tem que ver com as dificuldades de outros tempos, e mais do que rejeitar e anular, os tempos

¹²⁸ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 85-87.

¹²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 86-87.

¹³⁰ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo B, p. 122.

hodiernos vão abrindo caminhos de aceitação a novas realidades de género, na vida e no palco, ou não fosse como disse Shakespeare, “All the world is a stage”¹³¹.

¹³¹ William Shakespeare, *As You Like It*, edited by H.J. Oliver with an introduction by Katherine Duncan-Jones, Penguin Shakespeare, 2005, Ato II, cena VII.

CAPÍTULO 1 - A MULHER NA VIDA E OBRA DE OLGA RORIZ

1.1. As mulheres do contexto familiar

São múltiplas as pessoas que, ao longo da vida da coreógrafa Olga Roriz, incentivaram o génio desta artista. Em pequena, e ainda longe das aulas de dança, era em casa de seus pais, em Viana do Castelo, que preparava os seus pequenos espetáculos. Criava vários ambientes para a apresentação das suas danças, abria ou fechava os estores de sua casa para que entrasse mais ou menos luz, consoante o ambiente pretendido¹³².

A primeira pessoa a descobrir e a incentivar o desenvolvimento do gosto e capacidade para a dança, tinha então Olga Roriz três anos, foi a sua educadora do jardim-escola, Manuela Pacheco, formada em psicologia e pedagogia. Sem o saber, esta mulher estava a mudar o destino da pequena bailarina para sempre, não só o destino profissional que ali começava, mas também o próprio destino da família, que se haveria de se afastar para que Olga Roriz pudesse estudar dança com o que de melhor havia na época em Portugal, na capital¹³³. Chamou a atenção à educadora o facto de a criança gostar muito de dançar e de incentivar também os seus colegas do jardim-escola a observá-la, enquanto ela exibia as suas precoces coreografias. Aqueles pareciam gostar, e ali ficavam sossegados a admirar a colega, enquanto esta dançava. A educadora chegou a usar as coreografias da pequena Olga como moeda de troca no que diz respeito ao comportamento dos menores. Se se portassem bem durante o dia, a “Olguinha” dançava para todos, e o certo é que ela não parava de dançar, e as outras crianças gostavam de ver¹³⁴.

Aos quatro anos de idade, Olga Roriz muda-se com sua mãe, Maria Madalena Roriz, para Lisboa, ficando o pai a viver em Viana do Castelo, que se juntava a estas todos os fins-de-semana. Esta mudança dá-se para que Olga Roriz pudesse ter aulas de ballet¹³⁵. Mais uma vez, é uma mulher que dá apoio emocional e logístico presencial a Olga Roriz, ficando um pouco na sombra a figura masculina. E estamos a abordar figuras fundamentais para o equilíbrio emocional e para o desenvolvimento cognitivo de uma criança: os pais. A figura materna sobressai no percurso pessoal da menina Olga. Maria Madalena Roriz sempre esteve ligada ao teatro nos tempos de juventude, mas, por influência paterna, não pôde explorar essa faceta de artista, passando ao lado de uma carreira de atriz. Provavelmente, esta decisão terá sido fulcral no investimento de uma carreira de bailarina para a filha, como refere Olga Roriz em entrevista que gentilmente nos concedeu:

Quando com dois três anos na escola comecei a dar uns passinhos e a professora disse aos meus pais: - Ela se calhar tem jeito para a dança, ou para a música! - E eles,

¹³² Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p.11.

¹³³ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo B, p. 119.

¹³⁴ Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p.11.

¹³⁵ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo, B, p. 119.

tontos que eram, acreditaram! Não só acreditaram como arriscaram, e eu e a minha mãe mudamo-nos para Lisboa e o meu pai fica em Viana do Castelo! Foi uma confusão, passamos a ter duas casas, a minha irmã passou a odiar-me porque gostava muito do meu pai e ele só vinha ao fim de semana. Para a minha mãe foi muito bom, ela sempre quis ser atriz mas os pais nunca deixaram, e agora tinha a possibilidade de ter uma filha artista, foi ótimo! Comecei assim, a minha mãe procurou o que havia no ensino da dança em Lisboa, meteu-me no melhor que havia e lá fui eu.¹³⁶

Esta mudança radical no seio familiar faz com que na nova casa de Olga passem agora a viver só mulheres: ela, a irmã mais velha e a mãe. A mãe é, aliás, figura central e o seu grande pilar. Este ambiente feminino esteve com certeza no início do seu processo de criação artística, onde o relacionamento entre os membros do mesmo sexo, com laços familiares envolvidos, balizou e perspetivou os caminhos performativos que Olga desenvolveria. A mãe acompanha-a para todo o lado, leva-a da escola às aulas de ballet e não se cansa na hora de procurar a melhor escola e os melhores professores para a filha. A mãe torna-se na figura feminina central da sua vida, que sempre a apoiou e incentivou a filha durante o seu percurso artístico. Esta envolvente pode levar-nos a pensar que o seu trabalho pode ser, entre várias coisas, um reconhecimento e uma agradecimento pela importância e pelo incentivo que a mãe lhe deu. Por outro lado, a figura matriarcal que a mãe desempenhava sublinha ainda mais o papel da mulher como ser preponderante e de poder na vida de Olga. Todos estes pontos transpiraram para o trabalho que desde muito cedo desenvolveu, dando destaque inequívoco ao sexo feminino como poder efetivo. Acabou inclusive por ser a mãe de Olga a explicar-lhe a distinção entre bailarina e coreógrafa, como nos confidenciou:

Mas mais do que ser bailarina, sempre quis ser coreógrafa, até porque pensava que cada bailarino fazia a sua própria coreografia! Foi a minha mãe, mais tarde, que me disse que não, que havia os coreógrafos. Eu nem sabia dizer essa palavra! Mas disse logo que queria ser isso!¹³⁷

Estavam assim dados os primeiros passos para uma carreira pautada pelo sucesso. Em 2014 Olga Roriz cumpre trinta e nove anos de carreira, que hoje podemos afirmar ser fortemente marcada pelas várias mulheres que têm servido de base às suas coreografias, e como refere Mónica Guerreiro na biografia da bailarina, a vida e a obra de Olga Roriz cruzam-se dentro e fora do palco:

A obra de Olga Roriz não pode ser dissociada da sua vida. As suas peças revelam, de modo despidorado, as suas opções e obsessões pessoais, aquilo que a perturba e entusiasmo, e aquilo que vive.¹³⁸

Podemos então concluir que todas as suas vivências, todas as suas mudanças familiares, pessoais e académicas, conferiram à coreógrafa material mais do que suficiente para a afirmação da sua veia criadora.

¹³⁶ Cf. *Ibidem*.

¹³⁷ Cf. *Ibidem*.

¹³⁸ Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p. 7.

1.2. As mulheres no percurso académico e profissional

Instalada em Lisboa, Olga Roriz começa as aulas de ballet na Escola de Bailado de Margarida de Abreu. Logo aí Olga destaca-se das restantes crianças que também ali davam os primeiros passos na dança. Mais uma vez, uma professora (não um professor) torna-se numa figura de relevo no seu percurso académico: também Margarida Abreu chama a sua mãe à escola e aconselha-a a matricular a filha no Centro de Estudos de Bailado, que funcionava no Teatro Nacional São Carlos, estávamos em 1964¹³⁹. Então, outras duas mulheres tiveram um papel decisivo na sua formação: Luna Andermatt e Vera Varela Cid. Com estas professoras, a coreógrafa chega também a fazer aulas particulares extra escola para melhor se preparar como bailarina. É no Teatro São Carlos que Olga Roriz tem contacto com os grandes nomes universais da música, opera e dança. Entre aulas, coreografias e participações em bailados, a pequena bailarina vive fascinada com este mundo do fantástico que passa pelo palco do São Carlos. Vê Martha Graham, um ícone fundamental da dança mundial. Vê e ouve a diva espanhola Montserrat Caballe. É aliás, com esta mulher que Olga Roriz tem uma história muito caricata e que a marcaria para o resto da sua vida:

Lembro-me de ver a Martha Graham, a Montserrat Caballe, lembro-me de assistir a Tristão e Isolda e dizer: - mas esta mulher está a morrer à uma hora! Mas como é que esta mulher pode estar uma hora a morrer! Mas adorava aquilo tudo, achava aquilo maravilhoso! Lembro-me de estar no camarote presidencial, a espreitar com a ponta do nariz de fora, porque não chegava ao balcão, e pensar: - mas ela nunca mais morre?!- Adormecia e ali ficava. Achava aquilo tudo tão espantoso, tão desastroso, tão fora, como é possível! Mas vi coisas muito boas, acho que nessa época o Teatro São Carlos era maravilhoso.¹⁴⁰

Eram assim passados os dias de Olga Roriz, uma azáfama constante dentro daquele mundo que era o Teatro São Carlos. E não eram só os espetáculos e as grandes vedetas que fascinavam a pequena bailarina, era todo o invólucro: os cenários, os figurinos, as roupas, todo aquele lado teatral que acabaria por influenciar anos mais tarde o seu trabalho. Diz Olga Roriz:

Voltando à Montserrat Caballe, lembro-me de a ver cantar a Casta Diva, aquele monstro com uma voz de passarinho, e de repente, vira-se para o lado e dá um arrotto! E eu pensar: - meu Deus que monstruosidade! - Não sabia que elas tinham de tirar o ar, e isso ficou-me na memória e acabei por usar isso numa das minhas coreografias. Fiquei a tremer, fui horrorizada para casa, fiquei num misto de horrorizada e faxinada! E depois sempre que ouvia essa música lembrava-me dessa cena. Esta história e outras foram muito importantes, influenciaram-me e formaram-me. Passava a vida rodeada de artistas, era uma miúda e passava a vida no colo dos artistas. As pessoas tinham os autógrafos dos grandes artistas da época e eu passava a vida no colo deles!¹⁴¹

Mais tarde, a escola muda de direcção: Anna Ivanova, professora inglesa, assume a direcção do centro e torna-se a sua grande mestra até à adolescência. A professora tinha fama de ser exigente e rígida e foi responsável pela formação de muitos bailarinos em Portugal.

¹³⁹ Cf. *Ibidem*, 13-14.

¹⁴⁰ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo B, p. 119.

¹⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 120.

Foi, aliás, esta professora a responsável por Olga Roriz frequentar um workshop numas férias de verão com o bailarino e mimo nova-iorquino Adam Darius, que, numa das suas aulas, lançou o repto às formandas para criarem e dançarem ao som da música, improvisando uma coreografia. Desse repto destacou-se a improvisação de Olga Roriz, e foi-lhe pedido que repetisse a coreografia para os seus colegas observarem¹⁴².

Em 1972, Olga presta provas para a Escola de Dança do Conservatório, e novos nomes passam a fazer parte da sua vida profissional: Júlia Cross, professora inglesa, e a sua assistente, Ana Pereira Caldas; Pista Monteiro, responsável pela parte de anatomia; Graça Bessa na notação; Anna Mascolo e Elisa Worm, que fazem agora parte do quotidiano de Olga Roriz¹⁴³.

Outra mulher a cruzar o caminho da bailarina foi Elisa Ferreira, protagonista da primeira coreografia de Olga Roriz, e que confirma em definitivo a veia criadora de Roriz:

Também Olga Roriz considera que era uma mulher quem estava em causa: a Elisa Ferreira ficou conotada com as minhas peças depois de ter feito Lágrima. E, para mim e para muita gente, Lágrima é a Elisa Ferreira, é a imagem daquela rapariga. A força da peça também vinha da personalidade dela. A bailarina, hoje professora, recorda principalmente a intensidade: ainda hoje fico impressionada pela violência da peça. Tinha momentos fantásticos, era tecnicamente complexa e alguns movimentos eram mesmo perigosos. Nunca fiz um bailado tão bem ensaiado. Estava tudo marcado ao milímetro, com uma precisão matemática, mas era tão selvagem que parecia feito no momento. A estreia foi um êxito louco, o público ficou entre o chocado e o explosivo. (...) Aquilo trazia algo emocionalmente muito forte, muito inovador, usava uma música interessante, as pessoas eram mais pessoas, não eram objectos meio abstractos... A relação homem-mulher como uma coisa problemática de ter iniciado milhares de coreografias, mas aquilo era diferente. E marcou muita coisa.¹⁴⁴

Lágrima (1983) estreia no grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian e foi um êxito a todos os níveis, cimentando a ligação da coreógrafa com Elisa Ferreira, ao mesmo tempo que Olga Roriz começa ali a cunhar a sua marca pessoal na dança portuguesa:

Com *Lágrima*, a Olga empreende uma ruptura decisiva na orientação estilística da dança portuguesa. (...) Ela levou para o palco um pouco do que é a realidade da relação entre homem e mulher. (...) A Olga torna-se uma figura extremamente importante da dança em Portugal. (...) Aos jornais, que indagavam sobre o arrojo da peça (que impunha o decadentismo da artista alemã ao habitual decoro do público da Gulbenkian), a coreógrafa respondia: a canção baseia-se na agressividade, na energia, no histerismo, a que se aliam harmonias que me dizem muito. (...) Na coreografia quis exprimir a violência, a ternura, muito do que envolve o relacionamento amoroso. Pelo espaço da memória daquela mulher passam três homens: um homem terno, um violento e um intelectual. São três homens que podiam ter passado pela vida de qualquer mulher.¹⁴⁵

Mas *Lágrima*, para lá de grande revelação, quer de Olga Roriz como coreógrafa, quer de Elisa Ferreira como bailarina, destaca-se ainda pela escolha musical muito pouco provável numa companhia de reportório como era o Ballet Gulbenkian - Nina Hagen, cantora alemã situada entre o punk e o rock, e que acaba também por marcar esse espetáculo:

¹⁴² Cf. Mónica Guerreiro, *Olga Roriz*, p. 10.

¹⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁵ Cf. *Ibidem*.

Não era só o movimento - carregado de uma violência física - que constituía uma afronta face ao lirismo vigente. Não era só a música, entre nós tão atípica quanto podia ser - que levou alguma crítica a referir-se-lhe ironicamente: heresia no templo Gulbenkian! Niana Hagen, a punk-rocker que tinha “traído” o bel canto, investindo a tratada voz de cantora lírica nas subversões que bem entendeu. (...) É verdade que a música era muito agressiva. (...) Porque dava à mulher uma importância sem precedentes no universo hierarquizado e convencionado que se vivia na dança - e na Fundação. Não raras vezes Roriz, ao recordar as dificuldades com que se deparou para conseguir vingar, evoca o Ballet Gulbenkian daqueles anos comparando-o a um androceu.¹⁴⁶

Lágrima ainda hoje é considerada um marco da dança portuguesa, pelo lado inovador e transgressor que trouxe ao panorama da dança nacional.

1.3. Opiniões de Olga Roriz sobre a mulher

Basta assistirmos a qualquer coreografia de Olga Roriz para confirmar a importância que a mulher tem nos seus espetáculos. Apesar de revelar “dificuldade em trabalhar com as mulheres,”¹⁴⁷ ela, a mulher, é sempre, ou quase, a figura central das suas coreografias. Como diz Olga Roriz, “Eu sou uma mulher e não posso esquecer isso.”¹⁴⁸ Mas, por outro lado, o facto de a coreógrafa se centralizar muito na figura feminina deve-se a algumas características que Roriz reconhece e identifica na mulher e que são sentidas de forma intensa por si:

É muito sofrimento, muito amor, muito ódio, muita paixão, muita morte, muito desejo, toda a gente tem estas coisas, mas eu tenho a noção que tudo isto se mistura em mim de uma maneira diferente que muita gente não tem.¹⁴⁹

São estas características que Olga Roriz encontra na sua personalidade, nas mulheres com quem trabalha e nas mulheres em que se inspira. Estes são aspetos com carga dramática suficiente para poder utilizar nas suas criações. Além destes elementos que a coreógrafa considera intrínsecos ao género feminino, há também as características exteriores que ajudam a configurar a mulher:

(...) as roupas, os saltos altos, dão outra aparência à mulher, transformam-na, a ponto de no palco as minhas bailarinas parecerem outras. Estão vestidas desta maneira, com uns saltos assim, um penteado desta maneira, maquiadas (...). Tenho casos de elas nem serem reconhecidas (...). Mas eu gosto tanto deste lado da mulher, como também a gosto de ver descalça, molhada, cheia de terra, desprotegida, suja, ou com uma camisinha, mas não deixam de ser femininas.¹⁵⁰

Este é outro lado relevante no guarda-roupa dos espetáculos de Olga Roriz. Em termos emocionais, a coreógrafa tanto trata o lado positivo e alegre das mulheres, como também nos relata o lado negativo e triste, onde o género feminino é vítima e sofredor. Roriz não é alheia nem indiferente ao que se passa em seu redor e usa as suas criações para denunciar e por a

¹⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 27-28-29.

¹⁴⁷ Cf. Olga Roriz, entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo B, p. 121.

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*, p. 122.

¹⁴⁹ Cf. *Ibidem*.

¹⁵⁰ Cf. *Ibidem*.

nu as atrocidades por que algumas mulheres passam. Temos, assim, as artes, e, neste caso particular, a dança a ter também uma função que vai muito mais além do entretenimento. Nos seus espetáculos, Olga Roriz coloca muitas das vezes o dedo na ferida, e ao invés de esconder, mostra aquilo que muitas das vezes preferimos não ver, como é o caso da violência de género:

A quantidade de mulheres que há por esse mundo fora a sofrer nas mãos dos homens! (...) Isto é horrível, eu já tive estes problemas e sou quem sou. Não é de se falar!? De se mostrar!? É uma coisa que sempre me preocupou, desde sempre, são quase exorcismos, e em palco há que usar estas coisas.¹⁵¹

Esta afirmação da criadora vem corroborar a importância e a influência que a mulher exerce sobre si. Olga Roriz absorve todos os aspetos da vida do género feminino como fonte de inspiração para o seu trabalho coreográfico, o que vem também confirmar o que anteriormente expusemos em relação à dança contemporânea e ao seu papel nas sociedades atuais, onde a dança foi pioneira em olhar para a época em que vivemos e de a transpor para o palco, quer o seu conteúdo seja positivo ou negativo, como refere Rui Simões:

A linguagem soltou-se à imagem do desenvolvimento das sociedades, tudo está ligado. Nada aparece por acaso, aparece em continuidade do próprio desenvolvimento da sociedade. Quando chegamos aos dias de hoje, chegamos à dança com uma grande liberdade de criação.¹⁵²

É a dança a chamar a si o papel de denúncia e de refletir o seu papel de observadora do mundo, ou dos mundos atuais, onde Olga Roriz não foge à regra e espelha como ninguém as provações a que muitas mulheres, ainda hoje, estão sujeitas. Recorremos novamente às palavras do realizador Rui Simões, que, como ninguém, expressa a relação que a coreógrafa tem com o género feminino:

A mulher é dominada pela vida da Olga. A Olga é uma mulher que dá voz ao corpo da mulher. (...) A mulher ali é, primeiro, o conhecimento dela própria e depois porque ela gosta do corpo da mulher, gosta do corpo da bailarina, da agilidade, da inteligência da mulher, das suas formas de se exprimir. A mulher está sempre presente. (...) [Olga Roriz] É uma mulher que trás muito da rua para o palco.¹⁵³

Se, por um lado, Olga Roriz se serve da mulher, ora vitoriosa, ora vítima, também não deixa de ser verdade que ao expor estas mulheres em palco Olga Roriz está a referir-se ao género feminino em geral nos seus espetáculos, ou seja, representa todas as mulheres, contribuindo para que se fale dos problemas de género e assim também contribuir para mudar mentalidades e hábitos de contornos primitivos que insistem em persistir nas sociedades atuais.

¹⁵¹ Cf. *Ibidem*.

¹⁵² Cf. Rui Simões, entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo C, p. 125.

¹⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 127. Acrescento nosso.

CAPÍTULO 2 - O MITO DE ELECTRA

2.1. Explicação do mito clássico

Se para compreender o presente é necessário conhecer o passado, do mesmo modo é crucial entender os conceitos de tragédia e de mito, e, subsequentemente, a história grega de Electra para o compreender o espetáculo de 2010 coreografado por Olga Roriz.

O termo *tragédia*, do grego *tragodía*, vem para o português por via latina designa uma peça “teatral que representa uma ação importante em que figuram personagens ilustres, e cujo fim é excitar o terror ou a piedade, terminando geralmente por acontecimento funesto.”¹⁵⁴ Deste nome derivou o adjetivo *trágico* para aludir a algo triste, grave ou perigoso ou catastrófico. A popularidade do termo explica-se grandemente pela fama e esplendor das peças dos três principais tragediógrafos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.¹⁵⁵ Resume o estilo de cada um destes Jacinto do Prado Coelho:

Os heróis de Ésquilo são vencidos pelo destino e do malogro da sua luta com forças que os ultrapassam tiram uma funda convicção religiosa. Em Sófocles o protagonista revela uma mais larga e sólida confiança nas possibilidades humanas e opõe-se abertamente ao poder e ao mando das autoridades públicas, ao passo que em Eurípedes as personagens se enleiam nas malhas de uma paixão violenta e avassaladora, tornando-se o joguete de forças cegas a que só conseguem subtrair-se pela intervenção de uma divindade.¹⁵⁶

Em comum, como indica Aristóteles na *Poética*, todas as personagens trágicas devem ter ascendência nobre, ponto que, a par do final infeliz, distingue a tragédia da comédia¹⁵⁷. A ação é, assim, centrada no homem e nos seus problemas existenciais, e o seu confronto com os deuses serve ainda para mostrar a fragilidade e impotência do ser humano perante forças superiores. Tal ação tinha uma sequência típica na tragédia clássica, dividida em *hybris*, *némesis*, *anankê*, castástrofe e agnórise, que Jacinto do Prado Coelho explica deste modo:

A tragédia clássica da Antiguidade centra o nóculo da acção num conflito que leva as personagens a interrogarem-se sobre o sentido da existência e o destino do homem, sobre a validade dos decretos promulgados pelas autoridades estabelecidas e os mandados dos deuses. A todo este sistema de forças, que comprime e pesa sobre a liberdade individual, o cidadão, o homem opõe o seu vivo protesto e lança um desafio (*hybris*) aos deuses e à ordem constituída. À *hybris* responde a vingança, a punição, o ressentimento, uma espécie de ciúme ferido pela corajosa atitude assumida pelo homem, - a *némesis* divina. (...) Os acontecimentos desenrolam-se segundo os actos das personagens e os logros do destino, da necessidade do *fatum* (*anankê*); encadeiam-se uns nos outros, e, por vezes, precipitam a acção no seu curso através das *peripécias*, que acabam por voltar o rumo do drama em sentido inesperado (*catástrofe*). Esta mudança brusca é muitas vezes levada a cabo por um reconhecimento (*agnórise*) de laços de parentesco até então insuspeitados.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Cf. José Pedro Machado (coord.), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1981, vol. 7, s.v. “Tragédia”, p. 128.

¹⁵⁵ Cf. Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 4ª ed, 1989, 4º vol., s.v. “Teatro Clássico”, p. 1062.

¹⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 1062-1063.

¹⁵⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, livro 6, 1450b.

¹⁵⁸ Cf. Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 4º vol. s.v. “Teatro Clássico”, p. 1062.

De facto, a estrutura da tragédia clássica é tão bem especificada e construída, que todos os detalhes estão pensados ao detalhe e ao pormenor, de modo a servir a ação dramática em todo o seu esplendor:

A importância das personagens adentro do conflito dramático está também devidamente hierarquizada. Segundo o papel maior ou menor que desempenham na acção, ao protagonista - ou personagem central - seguem-se os deuteragonistas e tritagonistas, personagens respectivamente de segunda e terceira categoria. O coro encontra-se ao fundo desta categoria. (...) De início os acontecimentos desdobram-se perante o espectador numa naturalidade aparente, que ao longo começa de se carregar de conteúdo emocional, e levantam no seu espírito a suspeita de que algo horrível se prepara, uma tensão e uma curiosidade da atenção, uma expectativa, que o levam a tomar partido perante o que se passa na cena e a participar das apreensões, inquietudes e sentimentos das personagens. A esta primeira fase ou estágio da acção dá-se o nome de *epístase*.¹⁵⁹

A *epístase* corresponde hoje ao que poderíamos designar por expectativa, o artifício engendrado pelos tragediógrafos de forma a conseguirem despertar a atenção e a curiosidade dos espectadores, e a prova do êxito desta técnica é que ainda hoje ela é usada, seja pelo escritor, pelo cineasta, pelo dramaturgo ou pelo coreógrafo, mostrando o mínimo no início da história para que o (tele)espetador fique preso até ao final e assista ao desenrolar da ação. A tragédia culmina no “conflito do protagonista com os deuses ou as autoridades da cidade, ou com ambos, consequência do seu descomedimento libertário e individualista”. Esse avolumar num crescendo inquietante (*climax*), resolve-se numa reviravolta brusca e brutal dos acontecimentos (*catástrofe*): “Esta fase resume a essência do trágico e condensa as consequências finais da ação do protagonista e das personagens que com ele estão ligadas.”¹⁶⁰

As tragédias que ainda hoje são consideradas grandes obras de arte e que nos ajudam também a conhecer melhor a Antiguidade Clássica eram também elas construídas como forma a passar mensagens, de medo ou receio para o público (povo) e serviam de exemplo do que poderia acontecer caso desrespeitassem as normas e as regras da *polis*:

Aristóteles analisou ainda a tragédia dum ponto de vista psico-social. Para ele o elo que se estabelecia entre o espectador e a acção dramática, essa participação interessada no devir dos acontecimentos, causadora de estados de endopatia, tinha uma função de *cathársis*, que, segundo a interpretação crítica mais corrente, se destinava a purificar o espectador das suas tendências imorais ou anti-sociais, uma espécie de válvula de escape de forças psíquicas e cargas emocionais, que não encontram conduto próprio para se liberarem.¹⁶¹

A tragédia grega constituía, pois, não apenas o “pão e circo” que entretinha o público, mas permitia fazer a catarse sentimental, como Aristóteles indicou na *Poética*¹⁶² e mostrava o que podia acontecer a quem desrespeitasse o poder:

O agenciamento da acção dramática da tragédia visava à exibição das consequências terríveis (*páthos*) do descomedimento humano, de modo a sugerir no espetador o

¹⁵⁹ Cf. *Ibidem*.

¹⁶⁰ Cf. *Ibidem*.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem*.

¹⁶² Cf. Aristóteles, *Poética*, livro 6, 1450b.

temor religioso ou a sua simpatia, dependendo assim, naturalmente, das intenções e da concepção filosófica do tragediógrafo.¹⁶³

Também a este respeito, Pierre Grimal diz-nos que a “tragédia grega clássica, (...) obra literária, submetida a certas obrigações e convenções impostas pela tradição e reagrupando em si várias formas de expressão particularmente suscetíveis de atingir o espírito e o coração dos espectadores atenienses.”¹⁶⁴ A preocupação com a verosimilhança, de igual modo, característica da tragédia clássica, ocorria “de modo a salvaguardar (...) [do público espetador] a compreensão.”¹⁶⁵

A tragédia, não sendo sinónimo de mito, tem características tangenciais, pois que estas realidades se correlacionam: a tragédia parece existir para nos dar conta dos mitos, e, por seu turno, parece que os mitos foram criados para exaltar ainda mais a carga dramática das tragédias. Atende-se ao que diz a este propósito Luís Mourão:

Tomo as tragédias na mesma linha dos mitos, como narrativas que dizem uma determinada perplexidade antropológica, um aspecto particular da situação do humano no mundo. Só que ao contrário de muitos mitos, a tragédia coloca sempre os humanos directamente em acção, capazes de vontade, de decisão ética, de transformar a situação de partida, e contudo também importantes e presas de forças que os ultrapassam. A tragédia não reside apenas nesta impotência, reside sobretudo na consciência que se tem dela e na consciência que se tem do grau de arbitrariedade das forças que se nos sobrepõem.¹⁶⁶

O que é, então, um mito? Na *Poética*, Aristóteles diz-nos que “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia.”¹⁶⁷ Segundo o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, de J. Pedro Machado, o nome *mito* deriva do étimo grego “mythos”, significando “narração dos tempos fabulosos ou heróicos” e ainda “fábula aplicada a uma religião politeísta” e que, por extensão, é uma “alegoria que mostra, sob aspetos fabulosos, os fenómenos naturais, factos históricos, tendências filosóficas.”, sendo, pois, uma “exposição simbólica de factos.”¹⁶⁸ Lewis Spence define deste modo o mito: “(...) una explicación de las acciones de un dios o ser sobrenatural.”¹⁶⁹ Do étimo “mytos” provém ainda, por via latina, o adjetivo *mutus*, ‘mudo’ ou ‘silencioso’. Esta ideia de silêncio liga-se às coisas que pela sua natureza são inexprimíveis, a não ser por símbolos. Mito e mistério vieram pois da mesma raiz¹⁷⁰. O homem, ao não encontrar justificação para certos fenómenos ou acontecimentos numa fase pré-lógica ou pré-científica do seu pensamento¹⁷¹, criou os mitos para de alguma forma tentar encontrar

¹⁶³ Cf. Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, p. 1062.

¹⁶⁴ Cf. Pierre Grimal, *O Teatro Antigo*, trad. de António M. Gomes da Silva, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 41.

¹⁶⁵ Cf. Maria de Fátima Silva, “Poeta, Criação e Público. A Noção de Trágico nos Criadores Teatrais Atenienses” in Marta Teixeira Anacleto e Fernando Matos Oliveira (org.), *O Trágico*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2010, p. 40. Acrescento nosso.

¹⁶⁶ Cf. Luís Mourão, “Vergílio Anacoluto: O Trágico em nítido nulo”, in *ibidem*, p. 77.

¹⁶⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, livro 6, 1450b.

¹⁶⁸ Cf. José Pedro Machado (coord.), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 7, s.v. “Mito”, p. 303.

¹⁶⁹ Cf. Lewis Spence, *Introducción a la Mitología*, trad. de M^a Victoria Tealdo e Diana Gibson, Madrid, Edimat Libros, 1998, p. 12.

¹⁷⁰ Cf. Luc Benoist, *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 94.

¹⁷¹ Cf. Mircea Eliade, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, trad. de Samuel Soares, Lisboa, Edições 70, 1989.

explicações, já que “o mito impõe sempre a sua exemplaridade muitas vezes escondida sob o romanesco.”¹⁷²

Existem vários tipos de mitos, provenientes das mais distintas épocas e civilizações, mas para o nosso trabalho dissertativo estamos sempre a reportar-nos aos mitos da Antiguidade Clássica. É sobejamente conhecido o papel da Grécia Antiga como berço da civilização ocidental. O mito é mais uma das suas construções e de grande importância para a compreensão de diversos fenómenos. Pensemos em mitos como os de Édipo e de Electra, de Hércules, do Minotauro, de Cassandra, de Ulisses e do Cavalo de Tróia, entre outros. Na cultura helénica, o mito é muito mais do que uma história do fantástico:

O mito seria linguagem de transcendência do sensível, (...) a que bem se presente ou mal se desvenda, ao sem-fim da própria sensibilidade. Sé queremos advertir-nos de que o valor e o alcance do mítico assenta em base firme, inabalável: no que se tenha por valor e alcance da sensibilidade e da imaginação. É certo que o intolerante e indomável racionalista dá por nulo o alcance e o valor do sensível, e julga que melhor pensaria se não tivesse de arrastá-lo como fardo inútil, feito de tudo quanto é conceptualmente inutilizável; mas, por outro lado, vêm os fervorosos praticantes, ou só admiradores, da poesia que é a alma de todas as artes, e esses, decerto, recolherão piedosamente a carga que outros gostariam de alijar, carga que para eles é leveza do ar que respiram.¹⁷³

Portanto, quando um cidadão da Grécia Antiga ia assistir a uma tragédia como Electra, aquele já conhecia a matéria mítica em que o tragediógrafo se tinha baseado, num processo paralelo ao que ocorre hoje com os contos populares. Interessava-lhe, por isso, não tanto saber a história (porque já era do seu conhecimento), mas a forma como a história ia ser apresentada e representada. Curiosamente, o mesmo se passa na contemporaneidade, dada a fama destes mitos. Assim aconteceu, na Grécia Antiga, com a *Electra*, de Sófocles, e a de Eurípedes. Assim acontecerá com a *Electra*, de Olga Roriz.

A mitologia conta, pois, acontecimentos do passado que pela sua importância e relevância se mantêm atuais, sobrevivem ao poder destruidor do tempo:

[O mito] conta os acontecimentos, as coisas que chegaram a um certo momento do tempo, ou uma série de acontecimentos que se podem inscrever num tempo linear. Cada acontecimento é único, irreversível. Os mitos podem sempre ser lidos diacronicamente. Mas os acontecimentos podem também ser lidos sincronicamente: com efeito, se eles não são completamente idênticos, repetem-se, contudo, de uma certa maneira. O poder destes acontecimentos primordiais permanece actual.¹⁷⁴

O relevo dos mitos é de tal maneira significativo que estes se tornaram numa referência para muitos dos acontecimentos da atualidade. Não é por acaso que “o passado de nossa cultura ocidental tem a Grécia como referência.”¹⁷⁵ Hoje, apesar de a ciência se sobrepôr ao mito, sendo que “as histórias de carácter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, dir-se-ia que as histórias mitológicas reaparecem um

¹⁷² Cf. Luc Benoist, *Signos, Símbolos e Mitos*, p. 95.

¹⁷³ Cf. Eudoro de Sousa, *Mitologia História e Mito*, Lisboa, IN-CM, 2004, p. 286.

¹⁷⁴ Cf. Brigitte Cardoso e Cunha, *Psicanálise e Estruturalismo*, trad. de Fernanda Bernardo, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, p. 80.

¹⁷⁵ Cf. Eudoro de Sousa, *Mitologia História e Mito*, p. 15.

pouco por todo o lado¹⁷⁶” é impossível não constatar que em tudo o que nos rodeia há uma “claríssima referência à Grécia, cuja mitologia não cessa de atrair-nos.”¹⁷⁷ Em suma, parece que o clássico está mais vivo do que nunca, e seja na forma de mito ou não, a sua presença é uma constatação no presente e sem dúvida alguma que ajuda a construir o futuro. Veja-se o que nos diz Lévi-Strauss:

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos, a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza - a certeza completa é obviamente impossível - que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado.¹⁷⁸

Vejamos agora o mito trágico de Electra. Apesar da sua importância, esta figura aparece muitas vezes relegada para um plano secundário se a compararmos com o seu par simétrico, Édipo. Uma questão de género?

Indica o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal, que “Electra é o nome de diversas figuras lendárias.” No entanto, ressalva que, de todas a “mais célebre é sem dúvida a filha de Agamémnon e de Clitemnestra”, ou seja, a personagem que Olga Roriz chama ao palco da dança. Após o assassinio de seu pai, planeado pela sua mãe e pelo seu amante, Egisto, “Electra, que só por pouco escapa à morte, é tratada como escrava.” Ela consegue que seu irmão seja salvo e educado fora do palácio, onde a heroína passa os dias à espera do seu regresso para consumir a vingança pela morte do pai, o que acaba por acontecer. “Electra desempenha um papel ativo neste duplo crime (...)”¹⁷⁹

A modernidade acrescentou ou realçou aspetos psicanalíticos que este mito parecia encobrir. E assim, Jung, o grande discípulo de Freud, em pleno século XX, interpreta Electra como o complexo que “viria a ser o correspondente feminino do Complexo de Édipo” O psicanalista explica que o Complexo de Electra é “uma predileção que a criança do sexo feminino tem pela figura paterna em detrimento da figura materna. (...) A filha nutre inconscientemente uma rejeição pela mãe em função do amor que devota à figura paterna, disputando inconscientemente com sua mãe a atenção de seu pai.”¹⁸⁰

Quanto a adaptações trágicas do mito de Electra, é fundamental conhecermos a mais representativa de todas, a versão de Sófocles, ainda que houve-se outras tragédias com a mesma protagonista trabalhadas por Eurípedes e por Ésquilo. Como nos indica o classicista espanhol Pedro Sáenz Almeida:

Escribe Sófocles su Electra en torno al 418 antes de nuestra era, sin que tengamos noticia fiable sobre el año exacto de su estreno. También los sábios discuten sobre si la Electra de Sófocles es anterior o posterior a la que com el mismo título escribió

¹⁷⁶ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mito e Significado*, (trad.) António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 23.

¹⁷⁷ Cf. Eudoro de Sousa, *Mitologia História e Mito*, p. 34.

¹⁷⁸ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mito e Significado*, p. 63.

¹⁷⁹ Cf. Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, s.v. “Electra”, p. 133.

¹⁸⁰ Cf. Yuri de Andrade Magalhães, *O Complexo de Electra em Nelson Rodrigues*, Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, outubro de 2012.

Eurípides. Pero esas cuestiones, de momento irresolubles, poco afectan para su análisis y comprensión, su valor literario y su goce escénico: esta Electra tiene todas las condiciones para mantener constante el interés del espectador de principio a fin. Además, cuando esse interés se consigue con un nivel poético y conceptual y con una maestría descriptiva de personajes y situaciones difícilmente superable, podemos decir que estamos ante una obra de arte.¹⁸¹

O mesmo ensaísta explica na introdução o porquê da genialidade desta tragédia, influenciando o nosso conhecimento contemporâneo do mito de Electra:

Esta tragedia de Sófocles há sido tradicionalmente considerada como la más perfecta de sus obras en cuanto a estructura y movimiento dramáticos: a partir del prólogo, la sucesión de los hechos y las acciones avanza limpiamente desde el comienzo hasta el final. Esta «estructura limpia» es modélica en todo el teatro universal. La regla de oro de que «en teatro menos es más» se cumple en ella de manera singular. Sófocles es el autor dramático que mejor representa los logros de la sociedad ateniense en el momento de su mayor esplendor: él mismo fue un símbolo vivo de esse cenit cívico y cultural que alcanzó la Atenas de la segunda mitad del siglo V a. de n. era. Frente a la dramaturgia de Esquilo, eminentemente coral y más ligada a esquemas dramáticos arcaicos, Sófocles incorpora el predominio de la acción sustentada por los actores. En este sentido podemos decir que él es el inventor del concepto moderno de teatro occidental.¹⁸²

Para percebermos a complexidade familiar, social e política que gira em torno dos Atrida, Pedro Sáenz Almeida apresenta-nos a biografia das personagens desta trama. Para melhor compreendermos esta personagem enigmática, vejamos a biografia de Electra:

Electra: Tiene veintiocho años y es la hija mayor de Agamón y Clitemestra. Su nombre, según una etimología antigua y popular, significa «la que no tiene lecho conyugal», la soltera, aunque primero estuvo prometida con su primo Cástor y, después de los hechos que se narran en esta tragedia, acabaría casándose con su primo Pílates.

Posee un carácter *fuerte e impulsivo*, junto a los rasgos anímicos que definen el patetismo trágico: *emotividad, capacidad para el sufrimiento y grandeza de espíritu*. Pero los largos años transcurridos desde la muerte de su padre *han envenenado sus entrañas* con un odio hacia su madre y hacia el amante de ésta que va más allá de toda razón: ella misma nos dice que esse *odio* y esa *amargura* están esculpidos en su rostro desde antiguo. El *sentimiento de víctima* se há apoderado de ella, aunque sea una *víctima molesta y peligrosa* para los que habitan el palacio. La *ferocidad* es outro rasgo sobresaliente de su carácter en su papel de víctima y en el de verdugo, Electra es extrema en sus reacciones y no e sen absoluto comprensiva para com quien no piensa y actúa como ella.

También el tiempo y las miserables condiciones de vida que há tenido que soportar han engrandecido para ella *la figura del padre*, irremediabilmente ausente, hasta convertirlo en *el gran amor de su vida*. Un amor que ella, en una *relación materno-filial*, traslada a su hermano menor Orestes en su intento de borrar la figura de la madre natural. Curiosamente su hermano la da luego en matrimonio a Pílates, el *alter ego* de Orestes.

El animal que mejor define a Electra es el de *una leona herida*, y por ello especialmente *hosca y peligrosa*.¹⁸³

Personagem singular no campo trágico, podemos ver pela sua biografia a carga emocional que sobrevoa o espírito e a nebulosa vida que se deixa desvendar. Debrucemo-nos sob um dos seus diálogos:

¹⁸¹ Cf. Pedro Sáenz Almeida, in Sófocles, *Electra*, ver. e trad. de Pedro Sáenz Almeida, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, contracapa.

¹⁸² Cf. *Idem*, “Introducción y Estudio de Dramaturgia”, in Sófocles, *Electra*, p. 9.

¹⁸³ Cf. *Ibidem*, p. 24-25.

(...) cuántos himnos de dolor,
cuántos golpes en mi pecho,
lleno de heridas sangrientas,
(...) cuánto lloré por mi padre,
al que el sanguinario Ares
no acogió en tierra extranjera,
sino que mi propia madre
y el miserable amante que con ella
comparte indecente lecho
le partieron la cabeza
con doble hacha asesina,
lo mismo que el leñador
corta la robusta encina.
Pero esa muerte cruel nadie lamenta,
nadie llora tu violento,
injusto y atroz final,
padre mío, sólo yo!
(..) pero mi triste cantar
y mis sollozos amargos
han de seguir mientras pueda
(...) Ante los muros que fueron
el palacio de mi padre,
para que todos me oigan,
(...) venid ya a vengar la muerte
de mi padre asesinado
y haced que mi hermano vuelva,
porque esta inmensa carga de tristeza,
que a solas he arrastrado,
está quebrando mis fuerzas
y ahora ya no puedo más!¹⁸⁴

Pensa-se que Sófocles escreveu *Electra* quando este tinha uma idade avançada, o que dada a sua experiência dramática adquirida explicaria em parte o grande valor literário e cénico (dramático) desta “obra de arte.”¹⁸⁵ A importância desta tragédia para a compreensão da obra de Olga Roriz obriga-nos a abordarmos minimamente a peça sofocliana. Começamos por apresentar as *dramatis personae* e a relação que elas estabelecem entre si a partir de uma tabela por nós elaborada:

¹⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 51-52.

¹⁸⁵ Cf. *Ibidem*, p. 10.

Tabela 1 - *Dramatis Personae*

Personagens	Relação entre si
Electra	Filha de Agamémnon e de Clitemnestra, irmã de Orestes e Crisótemis
Orestes	Filho de Agamémnon e de Clitemnestra, irmão de Electra e Crisótemis
Coro	Mulheres de Micenas (cidade onde decorre a acção)
Pedagogo	Antigo servo de Agamémnon, perceptor de Orestes
Crisótemis	Filha de Agamémnon e de Clitemnestra, irmã de Electra e Orestes
Pílates	Primo e amigo de Orestes
Clitemnestra	Viúva de Agamémnon, mãe de Ifigénia, Electra, Crisótemis e Orestes, amante (mulher) de Egisto.
Egisto	Rei de Micenas, amante (marido) de Clitemnestra, assassino de Agamémnon.

Como vemos, de oito personagens, quatro são femininas, sendo de destacar que a protagonista e o coro pertencem a esse género, ou seja, as duas personagens mais importantes nas tragédias gregas, a primeira por uma razão evidente de sumo relevo, a segunda porque o coro está sempre associado ao bom senso, à ponderação e à razoabilidade. É muito raro nas tragédias gregas esse papel ser atribuído ao género feminino, dado o falocentrismo da sociedade grega antiga.

Por outro lado, o ambiente dramático desta tragédia “sirve para introducirnos en un mundo fronterizo con el del oscuro reino de los muertos y de las dinvidades infernales, a cuyo cargo está la venganza justiceira que da reposo a los defuntos.”¹⁸⁶ É que o facto de a acção decorrer no palácio dos Atridas, ou seja, a casa dos poderosos Menelau e Agamémnon, o primeiro atraído por Helena, o segundo assassinado por Clitemnestra, é já por si só presságio funesto do que se irá passar com o desenrolar da trama, uma vez que este cenário já tinha sido palco de inúmeros acontecimentos trágicos:

(...) en su interior murió Agamémnon - la víctima cuya muerte es el motor remoto de esta tragedia - y en él también morirán sus asesinos, Clitemnestra y Egisto. Anteriormente el palácio había sido testigo de múltiples crímenes: Atreo, por ejemplo, habría matado a los hijos de su hermano Tiestes en venganza por el adultério de su esposa Aéropr com Tiestes, y luego se los había servido en un banquete. Este ambiente que emana de «la lúgubre mansión de los Atridas» impregna toda la obra y se funde con su temática: la venganza.¹⁸⁷

Com estes antecedentes cronotópicos deixa-se já antever o desfecho trágico da morte. O conflito está assegurado, parece que os deuses jogam a favor de um desenlace de crime e vingança, onde no fim da acção os assassinos pagam pelo seu crime:

La acción comienza de madrugada, cuando empieza a amanecer, en esa hora en que las tinieblas nocturnas van cedendo paso a la luz del sol, como prefiguración de lo que

¹⁸⁶ Cf. *Ibidem*.

¹⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 11.

será este *nuevo día* que amanece, en el que Micenas, tras un largo período de oscuridad, recobrará su libertad con la ejecución de la necesaria venganza. Durante todo el Prólogo los conceptos y las imágenes de *oscuridad* y *luz* se van contraponiendo y asimilando respectivamente a los de *dolor e injusticia* de una parte, y a los de *venganza y libertad* de otra.¹⁸⁸

É neste ambiente de luz que nos é apresentado Orestes, o jovem herói que chega a Micenas, trazido pelos deuses, para vingar o pai assassinado. Por sua vez, Electra é introduzida na ação por Sófocles num ambiente totalmente contrário. Fica aqui bem patente a maestria poética do filósofo na arte da escrita dramática, o que faz com que o público (espetadores e ou leitores) possam já começar a construir nas suas mentes a dimensão psicológica das personagens Orestes e Electra:

Si la aparición de Orestes, con la que se abre la tragedia, nos ha encarado frontalmente con la luz, su mutis de escena para dar paso a su hermana Electra nos sumerge de nuevo en las *tinieblas del dolor*: Electra está a punto de sucumbir bajo la inmensa carga de tristeza, resentimiento e impotência que há dominado su vida desde que su padre Agamenón fuera asesinado por Clitemestra e Egisto. Durante los largos años transcurridos desde aquel suceso, Electra há consumido su juventud obligada a vivir com los asesinos de su padre; el ódio hacia ellos há engrandecido la memoria y la figura del padre hasta convertirlo en el único objecto de su amor. De outra parte, el recuerdo de su hermano Orestes, al que ella siendo niño salvó de la muerte para que un día pudiera vengar a su padre, va caminho de passar de ser esperanza a ser una tortura: él ya debería haber llegado para hacer venganza.¹⁸⁹

A tragédia adensa-se, e Sófocles introduz agora Clitemnestra pela voz de Crisótemis, que conta o sonho que a mãe teve durante a noite e vai marcar o rumo dos acontecimentos. Electra enfrenta a mãe com “todo el ódio contenido y acumulado por una y outra sale por sus bocas; cada cual, protagonista y antagonista, apelando a la historia familiar, se carga de razones. Se trata en esta ocasión del enfrentamiento directo entre *el poder*, que defende el *status quo* vigente al dar comienzo la tragedia, y la protagonista que, ultrajada por esse estado de cosas, pretende subvertirlo.”¹⁹⁰ Entra então em cena o Pedagogo, que introduz na trama a ironia refinada de Sófocles, anunciando a morte de Orestes. O poder de narração é tal que consegue convencer tanto Clitemnestra como Electra deste destino malfadado, para alegria da primeira e desespero da segunda: “outra vez se hace patente la engañosa contraposición entre *apariencia y realidad*.”¹⁹¹ Surge novamente em cena Crisótemis, que não tinha assistido ao discurso do Pedagogo, para anunciar ter encontrado no túmulo do pai sinais da presença de Orestes na cidade. Electra desengana a sua irmã e informa-a que o seu irmão está morto. Para adensar ainda mais a trama, eis que surgem em cena as (supostas) cinzas de Orestes. Electra, em pranto, acredita que se trata verdadeiramente das cinzas do seu irmão. Orestes ao ver o estado da sua irmã (Electra) não aguenta mais e dá-se a conhecer: “llegamos en este punto a un tópico o lugar común de la tragedia y, en general, de todo el teatro antiguo: la *anagnórisis* o reconocimiento.”¹⁹² Electra rejubila de alegría, ao

¹⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 13.

¹⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 14.

¹⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 16.

¹⁹¹ Cf. *Ibidem*, p. 17.

¹⁹² Cf. *Ibidem*, p. 18.

ver o irmão vivo, apressa-se a dizer que não há homens no palácio e que já podem matar a mãe Clitemnestra. O Coro, presença fulcral nas tragédias gregas, anuncia, aqui, os gritos de terror e agonia da mãe a suplicar pela sua vida: “El último aullido de Clitemestra solo arranca en Electra la expresión feroz de su deseo de que esse grito final fuera también el del amante de su madre.”¹⁹³ Sófocles chama agora à cena Egisto e envolve-o numa breve escuridão simbolizando uma ação enganosa carregada de cinismo que acentua no público a impressão de que algo pode acontecer a qualquer momento. O rei é capturado e confrontado com o cadáver de Clitemnestra (sua esposa):

El Éxodo del Coro resume y corona el drama en cuatro versos cuyos núcleos conceptuales convergen en el objetivo final de las acciones del drama: Atridas > dolores > crímenes > libertad.
El Círculo dramático que se abría con la llegada del vengador se cierra con la ejecución de la venganza. El crimen que puso en marcha el mecanismo trágico se compensa con la muerte de los criminales: la balanza de la implacable Némesis queda equilibrada. *La luz*, en forma de cegadora claridad, inunda la escena.¹⁹⁴

É desta forma que Sófocles põe fim à tragédia, fazendo-se justiça, vingada que fica a morte do rei Agamémnon pelos seus filhos.

2.2. Importância do mito clássico para a psicanálise

A importância do mito clássico para a psicanálise pode desde já começar a ser aferida pela definição dada pelo *Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud* a respeito dos complexos de Édipo e de Electra:

Complexo de Édipo - o Complexo de Édipo (é) assim denominado, porque a sua substância essencial é encontrada no mito grego do Rei Édipo, que, felizmente, foi preservado, para nós, numa versão da autoria de um grande dramaturgo [Sófocles]. O herói grego matou o seu pai e desposou a sua mãe. O fato de ele assim o fez, sem conhecimento de causa, uma vez que não os reconhecia como seus pais, constitui uma divergência do tema psicanalítico, que é facilmente inteligível e, na verdade, inevitável.
A castração também tem lugar, na lenda de Édipo, porque a cegueira, com que Édipo puniu a si mesmo, depois da descoberta do seu crime, é, pelo testemunho dos sonhos um substituto simbólico para castração.¹⁹⁵

Esta definição do complexo de Édipo permite ver como os mitos gregos foram apropriados pelo pai da psicanálise. Não podemos afirmar porque é que Freud batizou esta patologia nos jovens de tenra idade e se serviu do mito clássico para dar nome às desavenças comportamentais com a figura paterna, mais ou menos preocupantes, latentes nos jovens do sexo masculino. No entanto, uma coisa é certa: “Freud tinha um fraco pela mitologia grega”¹⁹⁶, diz-nos Franklin Golbgrub. Já o sentimento contraditório ou até mesmo ciumento da relação dos seus progenitores ficou conhecido como complexo de Electra. Uma vez mais, a

¹⁹³ Cf. *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁹⁵ Cf. Jurema Alcides Cunha (trad. e org. de) *Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud*, Pôrto Alegre, Globo, 1970, p. 32. Acrescento nosso.

¹⁹⁶ Cf. Franklin Golbgrub, *O Complexo de Édipo*, São Paulo, Ática, 1989, p. 8.

psicanálise apropriou-se de um mito clássico. Veja-se a este propósito o que nos diz o dicionário de termos de psicanálise de Freud:

Complexo de Édipo nas Mulheres [Complexo de Electra] - Com a transferência do desejo do pênis infantil ao pai, a menina entra na situação do complexo de Édipo. A hostilidade contra a mãe, pré-existente, agora se reforça gradualmente, porque a sua mãe se torna uma rival, que consegue de seu pai tudo o que ela própria quer. O complexo de Édipo na menina tem nos escondido há muito a ligação pré-edípica à mãe, que é tão importante e que deixa atrás de si tão duradouras fixações. Para a menina, a situação edípica é a conclusão de um longo e difícil período de desenvolvimento (e) é um tipo de solução temporária para o seu problema, um estado de equilíbrio que tem razão para ser abandonado, especialmente porque o começo do período de latência não está longe. E aqui, notamos uma diferença entre os dois sexos, na relação que, provavelmente, é momentânea. O complexo de Édipo no menino, no qual deseja a mãe e quer se descartar de seu pai, como rival, se desenvolve naturalmente a partir da fase da sexualidade fálica. Entretanto, a ameaça de castração o força a abandonar esta atitude. Sob a influência do perigo de perder seu pênis, êle abandona o seu complexo de Édipo, (que) é reprimido e, na maioria dos casos normais, inteiramente destruído, enquanto um superego severo se estabelece, como seu herdeiro. No caso da menina, o que acontece é quase o oposto. O complexo de castração prepara o caminho para o complexo de Édipo em lugar de destruí-lo; sob a influência de sua inveja do pênis, a menina é afastada de sua conexão com a mãe e entra na situação edípica, como se fosse um pôrto de refúgio. Quando o medo de castração desaparece, o motivo primário (que forçou o menino a superar o seu complexo de Édipo) se desvanece. A menina permanece na situação edípica por um período indefinido, apenas o abandono tarde na vida, e mesmo então, incompletamente. Nessas circunstâncias, a formação do superego vem a sofrer as consequências.¹⁹⁷

Convém neste ponto recordar um aspeto do mito de Electra. Sófocles conta-nos a história de uma filha em confronto permanente com a mãe, acusada, juntamente com o seu amante, de ter matado o pai daquela. Electra passa assim toda a sua juventude a planear a morte da mãe para vingar o assassinato do pai, desfecho que levará o irmão a assassinar a mãe de ambos, juntamente com o amante desta. Por oposição, no mito de Édipo, o destino ou os deuses encarregam-se de colocar o protagonista em confronto com o pai, que acabará por matar e depois por se casar com a própria mãe, mas sem disso ter consciência.

Não podemos afirmar de forma cabal o porquê de Freud se ter servido da mitologia clássica para explicar certos fenómenos da psicanálise. Somos, no entanto, obrigados, a supor que tal apropriação se deve ao facto de nos mitos de Édipo e de Electra estarem espelhados um grande amor e atração pelos seus progenitores, sentimentos estes levados ao extremo, ou não se tratassem de tragédias clássicas, impregnadas de simbolismo e elaboradas com grande mestria poética pelos maiores trágicos de todos os tempos. Sabemos hoje do apreço de Freud pela mitologia, e talvez este gosto pessoal e o conhecimento destas histórias universais o tenham levado a usurpar estes amores platónicos, e, de alguma forma, contranatura pelos progenitores, para explicar e aclarar os sentimentos e medos que as crianças chegam a ter durante a infância pelos seus pais. A propósito da admiração de Freud pelos mitos clássicos, veja-se esta afirmação de Patrick Mullahy: “Os primórdios da religião, ética, sociedade e arte

¹⁹⁷ Cf. Jurema Alcides Cunha, *Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud*, p. 33.

se encontram todos, afirma Freud, no complexo de Édipo.”¹⁹⁸ O mesmo ensaísta explica o complexo edipiano:

O pai é, claro, o grande e formidável rival. O «homenzinho» gostaria de ter a mãe totalmente para êle. A presença do pai é perturbadora. Quando o pai mostra ternura pela mãe do menino, êste fica irritado, exprimindo satisfação quando o pai está fora ou de viagem. Com frequência, o menino manifesta seus sentimentos em palavras e promete casar-se com a mãe. Considera-a como sua propriedade. Isso pode parecer pouco, comenta Freud, em comparação com os efeitos de Édipo, mas é realmente bastante, pois, em sua essência, é a mesma coisa.¹⁹⁹

Não obstante, o pai nem sempre é o rival da história; ele pode ser também o objeto de desejo, como nos diz Mullahy:

Mas o menino, segundo Freud, pode querer também ter uma relação «incestuosa» com o pai. O complexo de Édipo oferece à criança duas «possibilidades», uma ativa e outra passiva. Além de seu desejo de se colocar no lugar do pai e ter relações com a mãe (apesar da ideia de relação sexual poder ser extremamente vaga, exceto por saber que envolve um pênis), pode ainda querer suplantar a mãe [complexo de Electra] e ser amada pelo pai. Essa ideia de Freud pode parecer, à primeira vista, estar em contradição com uma boa parte do que êle até aqui disse, mas está em harmonia com outra teoria sua (...) teoria da bissexualidade. De acordo com tal teoria, todo ser humano possui elementos masculinos e femininos ou, mais rigorosamente, tendências ativas e passivas. No varão normal, predominarão as tendências ativas; na fêmea, as passivas.²⁰⁰

Confronte-se agora a seguinte passagem a propósito da criança do género feminino:

A transferência do desejo infantil de pênis para o pai marca o ingresso da menina na situação do complexo de Édipo, que ela encara como um pôrto de abrigo. A mãe passa agora a ser uma rival, que obtém tudo o que ela própria desejaria ter do pai, e a hostilidade da menina é grandemente reforçada.²⁰¹

Aquilo que também pode explicar a importância dos mitos para a psicanálise é o facto de as histórias que as crianças criam em torno dos seus progenitores não deixarem, elas próprias, de ser fantasiosas e em parte comparáveis a mitos. Os pais, ora são heróis ou vilões e, quase instantaneamente e naturalmente, os progenitores trocam de lugar entre si na ocupação destes papéis. Diz Patrick Mullahy: “ o herói do mito é análogo ao ego da criança, e as vicissitudes da experiência infantil são contrastadas com a situação do mito.”²⁰²

Alarguemo-nos um pouco mais:

Os mitos (...) no decurso do tempo sofreram, com frequência, desvalorizações sociais e psicológicas, reaparecendo como lendas e sendo relegadas para as histórias infantis e canções de ninar, às quais, «numa acepção profunda», elas realmente pertencem, onde podem ser «verdadeiramente compreendidas». Mas para a criança, com um dom para a fantasia e dotada de afetos primitivos, tais lendas devem parecer algo real, uma vez que ela se encontra ainda próxima do tempo em que deve acreditar na realidade mental de seus próprios impulsos primitivos. (...) Nos primeiros anos, a criança encara os pais como esplêndidas figuras, mas, à medida que cresce, descobre

¹⁹⁸ Cf. Patrick Mullahy, *Édipo: Mito e Complexo*, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1965, p. 99.

¹⁹⁹ Cf. *Ibidem*, 54-55.

²⁰⁰ Cf. *Ibidem*, p. 55. Acrescento nosso.

²⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 80.

²⁰² Cf. *Ibidem*, p. 122.

que se trata de pessoas mais comuns, com suas imperfeições e carências. (...) O significado do mito pode resumir-se da seguinte maneira: Os conflitos psicológicos da criança, seus sentimentos ambivalentes, em relação aos pais e outros membros da família, suas múltiplas experiências e relações complexas, na família, fornecem o motivo principal do mito e formam a essência da tradição mítica. O desenvolvimento de mitos retrata as relações sociais do indivíduo na família e da família na tribo.²⁰³

Até aqui, por diversas ocasiões, temo-nos referido ao complexo de Electra como sendo o complexo de Édipo no feminino, pois assim foi designado até Jung o ter formulado: “A afeição típica da menina pelo pai, com o correspondente ciúme em relação à mãe, é denominado, por Jung, complexo de Electra.”²⁰⁴ Empiricamente pensamos que quer o complexo de Electra, quer o de Édipo, apenas se manifestam nas crianças em idade infantil; na verdade, é nesta faixa etária que se mostra, digamos assim, pela primeira vez, mas, mais tarde, estes sentimentos complexos voltam a manifestar-se. Explica Patrick Mullahy: “Tanto a fantasia do complexo de Édipo, no menino, como a fantasia do complexo de Electra, na menina, atingem uma nova fase após a puberdade, quando a emancipação em relação aos pais está mais ou menos consumada.”²⁰⁵ Tal como o complexo de Electra, também o complexo de Édipo se manifesta nos indivíduos de várias formas ao longo tempos e períodos:

O complexo de Édipo terá um significado diferente para o indivíduo, em diversas épocas de sua vida, tais como a infância, a puberdade e a maternidade. E terá um significado distinto para diversas pessoas, tais como um «neurótico» ou um «artista».²⁰⁶

Não deixa de ser curioso que nas nossas pesquisas nos confrontamos com a hipótese de Sófocles ter sido vítima do complexo que ele próprio (re)escrevera, o de Édipo: “Em sua apresentação do tema de Édipo, Sófocles, que podia ter também um complexo de Édipo, foi tanto influenciado pelas antigas tradições como pela atitude contemporânea em relação ao tema.”²⁰⁷ Esta descoberta não pode deixar de nos intrigar. No entanto, Patrick Mullahy vai ainda mais longe ao afirmar o seguinte:

O poeta Sófocles, que se supõe ter sido acusado por seus próprios filhos de incompetência e senil, exprimiu também a sua própria psicologia na peça. Não obstante, descreveu apenas um motivo geral, o do pai que não será substituído pelo filho e o do filho que não será sucessor do pai.²⁰⁸

Parece claro que o mito clássico e todo o pensamento helénico são de suma importância não só para a psicanálise mas também para toda a área do pensamento. Ainda que seja longa a citação abaixo transcrita ela é eloquente a este nível, donde o facto de a colocarmos aqui na íntegra:

²⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 122-123.

²⁰⁴ Cf. *Ibidem*, p. 164.

²⁰⁵ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 222.

²⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 229.

²⁰⁸ Cf. *Ibidem*, p. 230.

Os filósofos, Sócrates, Platão e Aristóteles, e os dramaturgos, especialmente, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, possuíram um profundo conhecimento e compreensão da psique humana. Quem, senão Sócrates, diria que uma vida não-examinada não era digna de ser vivida? Há dois mil e trezentos anos, Aristóteles manteve que um amigo era outro eu. E o naturalismo grego está impecavelmente resumido pela sentença de Sófocles, ao dizer que, entre as muitas coisas maravilhosas do mundo, a maior de todas é o homem.

Certos escritos de Aristóteles, pensamos, podem ser justamente considerados como os primeiros trabalhos científicos de Psicologia Biossocial. Com a exceção de alguns estudiosos profissionais de Filosofia, a obra aristotélica é praticamente ignorada dos estudiosos da natureza e comportamento humanos. Entretanto, um estudo metucioso de sua obra revelará a presença dos princípios fundamentais de muitas de nossas teorias psicanalíticas mais avançadas. Descobriremos, por exemplo, o «contextualismo», ou o que outros chama de «situacionismo». Descobriremos o determinismo, que tem sido cantado pelos psicanalistas como uma das grandes glórias da teoria de Freud. Encontraremos o «behaviorismo» - mas não um cru behaviorismo watsoniano. Encontraremos também a noção de que o homem é, naturalmente, um ser social. E, para os que estiverem interessados, encontraremos exaltada a vida da razão. Enquanto os gregos tinham pouco interesse em controlar a natureza, mostravam-se supremamente interessados, porém, na compreensão da mesma, e registaram, em «palavras aladas», algumas das mais profundas verdades da vida humana. Estavam também altamente interessados na «vida boa»; a vida que é boa para o homem, ontem como o hoje. Como um erudito investigador exprimiu, o ideal helênico era uma bela alma (*psyche*) num belo corpo. Não tinham o sentido de pecado, na acepção cristã, e não necessitavam de salvação. O bem do homem era a sua própria felicidade, a ser realizada, de acordo com a fórmula aristotélica, pela efectivação dos poderes do homem, em especial, o poder da razão, pois a razão é superiormente divina e, na medida em que o homem possui um elemento divino em si próprio, êle perseguirá a vida da razão.

As tragédias de Sófocles consubstanciam a sabedoria dos gregos, em seu apogeu - uma sabedoria que ainda não foi ultrapassada. Talvez não seja por acidente que diversos autores tenham encontrado no mito de Édipo diferentes interpretações. Paixão, sexo e outros fenómenos não eram ignorados dos gregos. Nem a ânsia de imortalidade, como se verifica nos escritos de Platão. A história grega oferece-nos ainda muitas páginas sangrentas, testemunhos da luta da democracia contra o autoritarismo. (...) Finalmente, dois mil e trezentos anos depois, redescobrimos as concepções dos grandes gregos e algo da sabedoria deles. Ainda podemos aprender muito com eles.²⁰⁹

Não queremos nesta análise dos mitos de Electra e de Édipo dar maior destaque a uma ou outra teoria psicanalítica. Tivemos, durante o nosso estudo, acesso a várias aceções, umas a favor, outras contra os enunciados de Freud. Assim como nos confrontamos com várias doutrinas e estudos que procuravam deitar por terra as considerações deste cientista. O nosso objetivo foi somente mostrar a importância que os clássicos tiveram e continuam a ter para a psicanálise, mas também para toda a construção social. Deixemos estas lutas e querelas para os estudiosos da especialidade e para os locais próprios.

Em suma, não pode deixar de nos espantar o peso que a civilização clássica exerceu, exerce e irá certamente continuar a exercer sobre o homem ao longo dos tempos. *Electra*, de Olga Roriz, é espelho, no mundo da dança, da importância do mito de Electra, muito certamente aprofundado pelo relevo que a psicanálise junguiana lhe deu. E não nos esqueçamos de que Carl Gustav Jung foi o mais famoso discípulo de Freud. A relação que o complexo de Electra pode ter com o espetáculo de Olga Roriz supramencionado talvez se possa confirmar no uso das gavetas como adereços cenográficos importantes na *Electra* roriziana. Qual a relação entre as gavetas e *Electra*? Veja-se o que afirma Gilles Néret a

²⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 356-357.

propósito de diversos quadros e de uma estátua feminina da autoria de Salvador Dalí em que a mulher está sempre associada a gavetas “psicanalíticas”:

Objetos são também aquelas gavetas com que Dalí enche as suas obras da época, quer se trate de quadros, como *O Contador Antropomórfico*, *Girafa em Chamas*, 1936-37 ou a sua célebre *Vénus de Milo com Gavetas*, 1936. Essas gavetas foi Dalí buscar a Freud. Serviu-se delas para representar em imagens as teorias da psicanálise do professor vienense, que encontrou apenas uma vez, em 1938 em Londres (...).²¹⁰

E Dalí devia precisar mais tarde:

A única diferença entre a Grécia imortal e a época contemporânea é Freud, que descobriu que o corpo humano, que era puramente neoplatónico na época dos gregos, está hoje cheio de, gavetas secretas que só a psicanálise é capaz de abrir. O Dalí abria assim caminho a muitos artistas, de Bellmer a Jones que, iriam depois brincar à bonecas, transformar a mulher em cadeira e em mesa.²¹¹

2.3. Avatares do mito de Electra em obras artísticas contemporâneas

Vimos já que os mitos clássicos permanecem, hoje, uma imensa fonte de inspiração para as mais diversas áreas artísticas: a literatura, a escultura, a pintura, o teatro, o cinema, a banda desenhada, e, como não podia deixar de ser, também o é para a dança, como é o caso de *Electra*, de Olga Roriz, entre muitos outros espetáculos de coreógrafos um pouco por todo o mundo. Inegável fonte de inspiração, curiosidade e crescente interesse, é, sem dúvida, prova da força do legado helénico, como elucida Ana Paula Pinto:

A Antiguidade Clássica greco-latina deixou ao mais fundo do nosso imaginário social europeu - à nossa mais íntima matriz de identidade cultural - um importantíssimo legado, o do mito. Foi, na verdade, através das narrativas míticas, histórias umas vezes simples e outras mais complexas, com as acções exemplares dos deuses e dos mortais por pano de fundo, que aprendemos a reconhecer à nossa volta o mundo natural, aceitando o sobrenatural, a encarar a mudança, vivendo a alegria e a dor, e a compreender a vida e a morte, encontrando no devir o permanente; foi, sobretudo, através delas que aprendemos a ouvir o inaudível, a dizer o indizível, e a incorporar no silêncio da nossa perplexidade a explicação do inexplicável. (...) Não causa, pois, espanto que, a quase três mil anos das primeiras narrativas míticas do Ocidente sobre o individualismo heróico, aquele modelo clássico de homem tenha exercido ao longo dos tempos - e particularmente dos tempos de viragem e de crise - e continue a exercer ainda hoje, no mundo contemporâneo, estruturado sobre condicionalismos circunstanciais tão distintos, uma influência tão desconcertante.²¹²

É este contágio que, ao longo dos séculos, tem vindo a ecoar em vários campos da sociedade, com particular ênfase na literatura e nas artes. As artes são esse campo fértil, rico, vasto e propício a experimentalismos e (re)invenções. Diz ainda Sofia Pereira a propósito do teatro de Hélia Correia, que, não tendo recorrido à figura de Electra, dedicou-se todavia a

²¹⁰ Cf. Gilles Néret, *Salvador Dalí (1904-1989)*, Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo, Taschen, Trad. De Lucélia Filipe, 2000, p.44-45.

²¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 45.

²¹² Cf. Ana Paula Pinto, “Apresentação”, in Ana Paula Pinto, João Amadeu Silva, Maria José Lopes e Miguel Gonçalves (org.), *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Porto, 2012, p. 15-16.

outras personagens femininas da mitologia grega: “O mito foi e será sempre uma manifestação artística”. E talvez por isso, a “mitologia exerce (...) um enorme poder atractivo em todas as sociedades.”²¹³ Estamos, assim, perante uma realidade que continua viva nos dias contemporâneos, como refere Sofia Pereira:

[O mito] adquire uma dimensão cultural, que pode ter representações, objectivos e inserir-se em naturezas distintas. Esta realidade tem, ao longo dos tempos, assumido um papel preponderante na compreensão das atitudes da Humanidade. Além disso, este elemento maravilha provoca prazer, agrado e repulsa. É algo que está presente em todas as sociedades de variadíssimas formas.²¹⁴

Esta presença dos mitos em sentido lato, e, em particular, do mito ou da figura de Electra, tem acompanhado a sociedade ao longo dos tempos. A reinterpretção, qual exercício de hermenêutica, e a sua utilização como fonte de inspiração estão nos mais diversos domínios artísticos. Iremos apresentar algumas reminiscências contemporâneas em torno do mito e da personagem Electra para assim melhor enquadrarmos o espetáculo de Olga Roriz que é nosso objeto de estudo nesta dissertação. Parece que Electra se tem sabido reinventar, servindo-se da literatura, da escultura, do cinema ou das artes performativas.

Na literatura, são inúmeras as obras dramáticas ou não onde esta heroína está presente e ou onde a personagem feminina principal assume as suas características, numa espécie de reencarnação literária. Assim, Nelson Rodrigues (1912-1980), com *A Senhora dos Afogados* (1947), no Brasil, ou Jean Giraudoux (1882-1944), com *Électre* (1937), e Jean-Paul Sartre (1905-1980), com *Les Mouches* (1943)²¹⁵ ou ainda Marguerite Yourcenar (1903-1987) com *Électre ou La Chute des Masques* (1954).

Na escultura, também encontramos novas formas de olhar Electra, como é o caso de Oxana Narozniak²¹⁶, artista alemã de ascendência ucraniana, que esculpiu em bronze esta figura mitológica, como podemos ver na figura 1:

²¹³ Cf. Sofia Pereira, *A Reescrita de Mitos Clássicos no Teatro de Hélia Correia*, Dissertação de Mestrado em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, p.12. Acrescento nosso.

²¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 14.

²¹⁵ Cf. Alexandre de Albuquerque Sousa, *Electra Sob as Luzes da Ribalta: Ação e Ethos Trágico em Mourning Becomes Electra, de Eugene O'Neill*, dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Mestre em Letras, João Pessoa, 2014, p. 28.

²¹⁶ Oxana Narozniak viveu parte da sua vida no Brasil, para onde os seus pais fugiram antes da Segunda Grande Guerra. Foi nos Estados Unidos da América, para onde se mudou aos 20 anos, para estudar psicologia e Belas Artes, que começou a dar forma às suas esculturas. A artista é frequentemente apelidada de feminista por o seu trabalho ser constituído apenas de corpos e rostos femininos. A mitologia é uma das suas fontes de inspiração. Esta e outras obras podem ser adquiridas na galeria *Rembrandt* ou em <http://www.rembrandt.com.br>. Vide <http://www.rembrandt.com.br/iacervo/9/Oxana-Narozniak> (consultado em 10/07/2014).



Figura 1 - Escultura de Electra por Oxana Narozniak

Também Luciano Irrthum²¹⁷, ilustrador e desenhador de banda desenhada, se baseou nesta personalidade mitológica para moldar a sua *Electra Assassina*, como podemos ver na figura 2. Ao visualizarmos esta última, não podemos deixar de assinalar as semelhanças indumentárias com a mesma personagem que protagoniza o filme *Elektra* de Rob Bowman.



Figura 2 - Elektra Assassina, Escultura de Luciano Irrthum

No que concerne à pintura, o brasileiro Píndaro Castelo Branco é dos poucos artistas do pós-II Guerra Mundial a escolher Electra²¹⁸. Colocou-a em tela 1978, reproduzida na figura abaixo:

²¹⁷ Luciano Irrthum começou o seu percurso profissional em 1994. Desenha para várias fanzines e revistas distribuídas na Europa e Brasil. Desenha também por computador e esculpe em massa os seus desenhos. O seu trabalho pode ser visto em <http://www.lirrthum.blogspot.com>.

²¹⁸ Píndaro Castelo Branco nasceu em Piauí, Brasil, em 1930. A sua pintura reflete a visão pessimista e dramática do pintor em relação ao homem e à sociedade. Vide www.artenarede.com.br, (Consultado em 10/07/2014).



Figura 3 - Electra de Píndaro Castelo Branco, ost, 60 x 73 cm, 1978

É interessante reparar na semelhança do gesto da mão nesta pintura e na escultura já referida da autoria de Oxana Narozniak, o que certamente não é casual, antes remetendo para o sofrimento que Electra transporta em si. No âmbito pictórico, Electra é sobretudo apreciada e trabalhada na banda desenhada, onde é sempre apresentada como guerreira e lutadora destemida, como podemos ver na imagem que apresentamos na figura 4, da autoria de Hélder P. Duarte²¹⁹:



Figura 4 - Electra de Hélder P. Duarte

Nas nossas pesquisas, pudemos também encontrar uma pintura apelidada de *Surrealismo Pop de Electra* (Figura 5), um retrato contemporâneo em acrílico desta personagem mitológica concebido por Cláudia Tuli e que se encontra à venda em <http://www.zazzle.pt>.

²¹⁹ Cf. <http://www.hpduartecriacoes.blogspot.pt> (Consultado em 10/07/2014).



Figura 5 - Electra de Cláudia Tuli

Na sétima arte, são várias as adaptações desta figura clássica. Nos Estados Unidos, surge *Mourning Becomes Electra* (1947), realizado por Dudley Nichols, que contou com Rosalind Russell no papel principal e teve por base a história homónima de Eugene O'Neill. A trama conta-nos a trágica história da família de Lavina, recheada de amores cruzados, relações a roçar o incesto e traições. Vingança, ciúme, suicídio e morte são os ingredientes desta película, onde uma tragédia dá lugar a outra²²⁰. Podemos encontrar na cinematografia do mesmo país a personagem grega em *Ilektra* (1962) interpretada pela atriz Irene Papas e dirigida por Mihalis Kakogiannis. Esta película apresenta-nos os protagonistas a viver no exílio depois da morte do seu pai. Quando as crianças se tornam adultos, voltam para vingar o rei assassinado e usurpado, numa vingança há muito planeada²²¹. Há ainda *Elektra* (2005), de Rob Bowman, escrita por Mark Steven Johnson, Frank Miller, Zak Penn, Stu Zicherman e Raven Metzner e protagonizada pela atriz Jennifer Garner. Esta história apresenta-nos uma Electra guerreira que sobrevive a uma morte quase certa, tornando-se assassina contratada. Todavia tenta proteger os seus dois últimos alvos, um pai solteiro e a sua pequena filha, de um grupo de assassinos sobrenaturais²²². Portugal conta igualmente com uma adaptação a partir da tragédia clássica: João Canijo, um dos mais prestigiados realizadores nacionais, filma *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2008), e fazem parte de uma trilogia que aquele pretende concretizar, tendo por base a tragédia grega e como personagem principal Electra. O primeiro filme tem como pano de fundo uma casa de alterne, fruto de uma pesquisa levada a cabo por João Canijo durante dois anos e tem nos principais papéis Fernando Luís, Rita Blanco e Beatriz Batarda. O segundo tem no elenco Anabela Moreira, Gonçalo Waddington, Márcia Breia, Fernando Luís e Tiago Rodrigues e conta a história de Lúcia, “que cumpre um luto eterno pelo assassinio do pai, a confrontar-se com a mãe e o padrasto até a morte, auxiliada

²²⁰ Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0039636/> (consultado em 10/08/2014).

²²¹ Cf. http://www.imdb.com/title/tt0055950/?ref_=nv_sr_1. (consultado em 10/08/2014).

²²² Cf. http://www.imdb.com/title/tt0357277/?ref_=nv_sr_1. (consultado em 10/08/2014).

por um irmão que regressa a casa ao fim de muitos anos de afastamento.” A trama decorre no “Portugal interior e agreste, de costumes nada brandos.”²²³

No seu ‘habitat natural’ que podemos considerar o teatro, encontramos várias propostas, quer feitas diretamente a partir da *Electra* dos tragediógrafos, quer encenadas a partir de reescrituras destes. Em 2013 foi montado no Monte Coto de Pinoso, na Comunidade Valenciana, em Espanha, *Electra* de Sófocles, espetáculo dirigido por Javier Monzó. A peça foi apresentada ao ar livre, num espaço cénico que nos remetia para os anfiteatros gregos. A encenação contou com música ao vivo e contou com a atriz Selena Bevilacqua no papel de *Electra*.²²⁴ Mihai Maniutiu juntou os textos sobre *Electra* de Sófocles e de Eurípedes para montar com o Théâtre National Radu Stanca de Sibiu, da Roménia, o espetáculo *Electra (Sófocles e Eurípedes)*, que foi apresentado em Portugal, no Teatro Nacional D. Maria II, em 2006 e tinha no papel de *Electra* a Mariana Presencan²²⁵. No programa de apresentação podia ler-se o seguinte sobre esta adaptação:

Maniutius “construiu” uma *Electra* vigorosa mas doce uma *Electra* profunda mas actual uma *Electra* eventualmente dissonante em relação à “norma” mas senhora de uma grande harmonia. Para isso contribuem certamente a *performance* de Mariana Presencan e a originalidade da abordagem do encenador que, levando mais longe a “presença em palco da música” na economia do texto dramático, traz a cena o grupo musical Iza que, ao vivo, interpreta temas do folclore de uma das mais recônditas zonas da Roménia, as Maramures.²²⁶

Também por cá, a figura de *Electra* tem surgido no repertório de algumas companhias. Os alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa adaptaram esta personagem mitológica a partir de Sófocles num espetáculo a que chamaram exercício e apresentado no Museu Coleção Berardo em 8 de fevereiro de 2007²²⁷. Já a Companhia de Teatro de Almada, preferiu trabalhar *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O’Neill, para montar *O Luto vai bem com Electra*, com encenação de Rogério de Carvalho e interpretação de São José Correia no papel principal. O espetáculo esteve em cena no Teatro Municipal de Almada em 2010²²⁸. Também Filipe La Faria traduziu e encenou *Electra*, mas desta feita a partir do texto que Marguerite Yourcenar reescreveu a partir dos clássicos gregos: *Electra ou a Queda das Máscaras* esteve em cena em 1987 e teve no papel de *Electra* a atriz Glicínia Quartín²²⁹.

Ainda nas artes de palco, tentamos encontrar ecos de *Electra* na dança contemporânea, o nosso objeto de estudo central. Curiosamente, nas nossas diligências,

²²³ Cf. http://www.jn.pt/PaginalInicial/Interior.aspx?content_id=1022739&page=-1. (consultado em 10/08/2014).

²²⁴ Cf. <http://www.vayaciudad.es/alicante/teatro-clasico-en-la-antigua-cantera-de-pinoso.html> (consultado em 10/08/2014).

²²⁵ Cf. <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/electra-sofocles-euripedes/> (consultado em 10/08/2014).

²²⁶ Cf. *Ibidem*.

²²⁷ Cf. http://www.estc.ipl.pt/teatro/arquivo/exercicios/2007_08/folhas_sala/electra.pdf (consultado em 10/08/2014).

²²⁸ Cf. http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_old_temporada&sn=temporada_10-11&orn=964 (consultado em 10/08/2014).

²²⁹ Cf. <http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=6399> (consultado em 10/08/2014).

daquilo que nos foi possível investigar, não conseguimos encontrar registos do uso central daquela figura mitológica na dança contemporânea, excetuando obviamente o espetáculo roriziano que estamos a analisar, o que torna ainda mais relevante o estudo desta obra artística. Aqui tomou-se também como ponto de partida a herança dos clássicos. Como diz a coreógrafa e bailarina: “Esta mulher Electra que eu encontrei algures, num sítio qualquer, pareceu-me muito atual, eu gosto disso, do intemporal e sem lugar específico.”²³⁰ Esta Electra de Roriz “é a última numa sucessão de criações onde é nítida a apetência por interpretar figuras da antiguidade clássica, como as Troianas, da tradição cristã, como em *Os Sete Silêncios de Salomé*, ou da mitologia medieval, como *Isolda*.”²³¹ A própria confessa-nos a sua admiração por estes temas, que a acompanham desde os tempos do Teatro São Carlos, e evidencia que a “atualidade dos conflitos geracionais, religiosos, políticos, amorosos, são todos muito semelhantes ao que se passa hoje.” Torna-se apetecível trabalhar estes temas “muito fortes”, com enredos e “muitos meandros” para expor, onde “há muita simbologia”.²³² Não podemos esquecer que o assistir a um trabalho de Olga Roriz é um exercício de semiótica, que implica interpretar sinais e signos jogam entre si e metáforas que confrontam constantemente o espetador. Daí a dificuldade e a não consensualidade da interpretação desta obra roriziana. Cada um tem a sua opinião, ou pelo menos assim gostaria Roriz, mas, neste campo, onde impera o simbólico, consensos são difíceis, senão impossíveis. Tentamos ainda encontrar ecos de Electra na dança contemporânea, no entanto, os objetos com que nos deparamos constituem um produto em que colocamos muitas reservas em relação ao seu conteúdo artístico, dado o seu carácter erótico e a qualidade duvidosa das filmagens.

Como se pode constatar a partir desta ilustração, que pode pecar por não ser exaustiva, *Electra*, de Olga Roriz, não é caso raro na cena nacional e internacional do mundo artístico, mas parece sê-lo nos meandros da dança contemporânea.

²³⁰ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p.112.

²³¹ Cf. Mónica Guerreiro, “Figuras Mitológicas do Feminino em Olga Roriz. *Isolda* (1990-2009) e *Electra* (2010)”, in Ana Paula Pinto, João Amadeu Silva, Maria José Lopes e Miguel Gonçalves (org.), *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Porto, 2012, p. 587.

²³² Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 112.

CAPÍTULO 3 - OPÇÕES COREOGRÁFICAS DE OLGA RORIZ EM *ELECTRA*

3.1. Solo

Electra, de Olga Roriz, marca o regresso da bailarina e coreógrafa aos palcos como intérprete, dando resposta a uma vontade pessoal, a uma “necessidade interior”, a algo íntimo: “senti que estava na altura de voltar a esta viagem interior”, diz em entrevista gentilmente concedida²³³. Esta criação a solo de Roriz é em tudo diferente no que toca ao processo criativo e do trabalho em grupo. Afirmo a coreógrafa: “Nos solos sou eu a interpretar e a coreografar, é muito de mim para mim. Sai-me do corpo, há um diálogo entre o meu corpo e a minha cabeça.”²³⁴ É admirável esta capacidade de Roriz, que aos 56 anos opta por voltar a criar e a interpretar um trabalho a solo. É sabido que o percurso de uma bailarina é curto, feito de trabalho árduo, e só uma ínfima parte consegue alcançar a posição e o estatuto de Roriz, como nos diz Mónica Guerreiro:

O percurso criativo de Olga Roriz, que teve início em 1978, com a estreia da sua primeira coreografia, reveste-se de uma singularidade assinalável, dado o alargado espectro da sua acção artística. A sua intervenção é múltipla e os seus talentos diversos: primeiramente e sempre como bailarina e coreógrafa, mas também, e de modo mais discreto, como pintora, realizadora, fotógrafa, desenhadora de luz, cenógrafa, dramaturgista, figurinista, encenadora.²³⁵

E mais adiante prossegue a ensaísta:

(...) Nas criações dançadas por Roriz redescobre-se a sua linguagem coreográfica: intérprete grandiosa, contrapõe à impressionante entrega física uma energia dramática plena de densidade emocional, que sugere toda a espécie e maturidade da bailarina exímia que Roriz ainda é.²³⁶

Em relação a *Electra*, afirma a coreógrafa:

(...) houve pessoas do público que ficaram completamente fascinadas, e houve outras que não entenderam nada, só tiveram uma seca de uma hora, (...) e não perceberam onde é que estava *Electra*, não chegaram lá ou eu não cheguei a eles. Não houve meio-termo, ou adoraram ou detestaram.²³⁷

Esta discrepância de opiniões pode ser entendida, diz-nos Olga Roriz, se atendermos às características de um espetáculo de dança:

²³³ Cf. *Ibidem*.

²³⁴ Cf. *Ibidem*.

²³⁵ Cf. Mónica Guerreiro, “Figuras Mitológicas do Feminino em Olga Roriz. *Isolda* (1990-2009) e *Electra* (2010)”, 2012, p. 586.

²³⁶ Cf. *Ibidem*, 593.

²³⁷ Cf. *Ibidem*.

O trabalho de criação coreográfica, que entre aspás, é muito mais “abstracto”, onde as palavras não existem, existem pelos gestos, pelos atos e pelas ações, pelo estado emocional dos sentimentos, onde o não verbalizar te abre um leque de possibilidades que não tem nada a ver com verbalização.²³⁸

Esta é uma das características do trabalho da coreógrafa, o seu cunho pessoal, como refere Mónica Guerreiro:

Trata-se - e será esse também um dos traços característicos do movimento de Olga Roriz - de evocações que, não deixando de satisfazer algum apelo narrativo, repudiam a estrutura sequencial ou a habitual composição de personagens, inventando uma malha cénica de alusões e significações que informa uma inequívoca leitura autoral. Nas suas representações, a coreógrafa elege um motivo, uma linha de actuação, uma qualidade ou um sentimento, que lhe servirá de condutor para um trabalho de composição de movimento, onde se decantará a nobreza de carácter ou a vileza, a contradição ou a coerência, a anagnórise ou a experiência agónica.²³⁹

Esta marca Olga Roriz ficará para sempre ligada à dança em Portugal, mesmo que bebendo o néctar criativo nos temas clássicos. A marca da contemporaneidade está lá, sempre, em primeiro plano, evidencia Mónica Guerreiro:

Mas são criações que não podem deixar de ser problematizadas, na pós-modernidade que vivemos, na perspectiva da sua pertinência face a um mundo crescentemente fragmentado e que dificilmente se espelha em referências unificadoras. Sabemos, contudo, como é abundante o conjunto de leituras contemporâneas com referência às narrativas míticas, um caudal que continua a emergir com a força e influência das grandes ideias - mesmo assim fazendo com que alguém se indague: o que podem ainda fazer estas figuras já tão trabalhadas?²⁴⁰

O facto de Olga Roriz ter optado por um solo e não por um espetáculo com um elenco maior de bailarinos faz com que o público concentre toda a sua atenção em Electra. Num solo, não há lugar à ambiguidade de quem assume o relevo: ela é obviamente a protagonista e tem uma autonomia absoluta, que dispensa qualquer parceiro(a) em palco. Os seus movimentos e as curtas palavras que profere no início do espetáculo - “Mãe!” e “Eam!” -, num tom de lamento quase imperceptível, concentram toda a intensidade nesta personagem. Isto poderá significar a solidão em que ela se encontra, abandonada que foi por aquela figura que uma filha *a priori* julga ser a sua primeira protetora e por isso tem muito peso num solo que a palavra “Mãe” proferida pela bailarina surja depois invertida: também o papel que Clitemnestra deveria ter como mãe foi invertido ao matar o pai de Electra e ao deixar à sua sorte a filha.

Roriz optou também por se expor fisicamente de um modo profundo ao ter optado pelo solo. No entanto, refere:

o que mais me custa é essa exposição, e é o que me dá mais prazer. (...) É uma disparidade completa, são dois pontos que se tocam. É o momento de deitar cá para

²³⁸ Cf. *Ibidem*.

²³⁹ Cf. Mónica Guerreiro, *Figuras Mitológicas do Feminino em Olga Roriz. Isolda (1990-2009) e Electra (2010)*, p. 588.

²⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 587.

fora, sem estar escondido, a partilha e depois o que advém dessa partilha, seja para o bem, seja para o mal.²⁴¹

No espetáculo *Electra* a entrega da coreógrafa é surpreendente em cena. A criadora mostra-nos facilmente uma forte carga dramática em termos emocionais, que conjugada com a força do seu corpo de bailarina experiente, permite atingir o íntimo dos espectadores.

Confessa Olga Roriz:

Há uma cena muito interessante, em que estou de costas, aquilo que sinto é uma coisa e a imagem que passa para o público é outra. Temos por um lado, a exposição, como uma *Amazona*, do tronco, que é muito masculino, forte, bélico, a força daquelas costas, do poder muscular como um homem. Depois, por outro lado, em que, para fazer aquilo, tenho de estar contraída e contorcer as costas como se tivesse espasmos dolorosos ou uma dor de alma.²⁴²

Este jogo de enganos, em que a coreógrafa sai sempre a ganhar, conduz o espetador para o seu enredo dramático, dando e tirando, onde uma coisa que se mostra esconde outra, onde uma imagem com um significado aparente pode ter outro completamente oposto, como enuncia a coreógrafa a propósito de um solo em que ela desnuda os seus peitos, algo que tem todo um impacto num solo pela razão evidente de ser a única bailarina em palco:

Eu expunha-me mesmo, esta *Electra* expunha-se, expunha os seios. (...) A exposição do corpo, quando vejo o vídeo, sinto que é uma exposição frágil, mas para mim é uma força. Exactamente ao contrário da cena onde exponho as minhas costas. É uma imagem forte, mas eu sinto-me frágil. Isso é interessante, os opostos, e para mim que sou mulher, só de sentir o ar que passava pelo meu peito, ali, no palco, com centenas de pessoas a ver, é uma força enorme, e poder ao mesmo tempo ser agressivo, desconfortável, o peito de uma mulher, por o público desconfortável! Claro que no início não me sentia completamente à vontade, mas era uma coisa que eu queria tanto, e fazia todo o sentido, aquela mulher não tinha problemas nenhuns, se era preciso mostrar o peito, aqui estou eu, e aquele peito era um peito maior do que ser só um peito.²⁴³

Sabemos que nas artes, particularmente nas artes de palco ou nas artes da representação, nem sempre, ou na maioria das vezes, o que parece ser é. É este espicaçar entre intérprete e espetador que nos faz sentir as famosas “borboletas no estômago” e que nos aprisiona e apaixona ao ver uma obra de Olga Roriz, detentora de uma capacidade criadora única.

3.2. Cenografia

De modo a haver uma elucidação do que no espetáculo de Olga Roriz é cenografia, figurinos, acessórios e adereços, luminotécnica e sonoplastia, termos que um leigo na matéria poderá compreensivelmente confundir, consideramos oportuno fazer uma breve definição dos mesmos. Começamos neste subcapítulo pela cenografia. Veja-se a este propósito o que nos diz Sérgio Novo:

²⁴¹ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 117.

²⁴² Cf. *Ibidem*.

²⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 117-118.

A palavra cenografia deriva do grego *grapho* que significa escrever e/ou descrever e que corresponde, neste contexto, à grafia da cena. Para os gregos antigos, a cenografia era considerada uma arte que desempenhava uma função de ornamentar o teatro ou o espaço cénico. Já no Renascimento a cenografia utilizada consistia em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva, que descrevia o local representado. Hoje, o conceito de cenografia é mais lato, mais aberto, deixando de estar exclusivamente ligado às actividades de palco como o teatro e a dança, pode ser a rua (como nos tempos medievais), num barco, ou uma casa que dá espaço a um novo conceito, espaço cénico. (...) A cenografia é uma resposta proposta pela ideia, conceito ou dramaturgia que abrange toda a área visual e plástica de um espectáculo, figurinos, luz, som, adereços e intrinsecamente ligada ao espaço cénico e que juntos perfazem um cenário completo que pretende transmitir a realidade ambiental e emocional que se pretende alcançar.²⁴⁴

Poderemos mesmo dizer que nos nossos dias as fronteiras no espaço cénico se esboroaram, e que todos os elementos interligados constituem um todo que ajuda à construção da cena (cenário) e à sua compreensão pelo público. Diz-nos Roberto Gill Camargo que “o espetáculo teatral constitui um complexo de signos, dotado de extraordinários poderes de expressão e comunicação.”²⁴⁵ São estes signos ou elementos que, todos juntos, constituem a cenografia e todos os demais elementos que visualizamos ao assistir a uma peça de teatro, a um espetáculo de dança ou a um filme ou seja, “em cena, há objetos que são personagens humanos ou não humanos.”²⁴⁶ Vejamos o que nos diz o autor em relação ao cenário:

O teatro [e as artes performativas no geral] permite representar de várias maneiras o local em que transcorre a cena. É possível desde uma representação imitativa da realidade (com uma quantidade de detalhes caracterizados) até uma representação simbólica ou ainda absolutamente sem cenário à vista do espectador, apenas por indicação de palavras, sons, gestos ou luz. Todas estas formas de representação cenográfica, indistintamente podem atrair a atenção do público e desempenhar uma função proxémica específica na relação entre palco e plateia. (...)

Um cenário adquire vida e passa a participar ativamente do conjunto do espetáculo quando se junta a ele, quando se integra num contínuo que envolve movimento, luz, cor e ritmo. (...)

O cenário não constitui um aglomerado de formas e volumes indissociado do homem. Ao contrário, é uma extensão do ser, um signo diretamente ligado aos caracteres, às paixões e às vontades. (...)

Mais do que um elemento subserviente e dramaticamente passivo, o cenário é capaz de interferir no contexto e no próprio mecanismo de articulação dos significantes cénicos, sobretudo dos movimentos, gestos e luz. A concepção cenográfica, neste caso, adquire proporções dramáticas, na medida em que o espaço não é visto apenas como um suporte para significações outras, mas como um veículo para suas próprias significações, capaz de dialogar internamente com o texto ou, então, executar uma leitura ou uma reflexão a respeito dele.²⁴⁷

²⁴⁴ Cf. Sérgio Novo, “Importância da Educação pelo Teatro no Currículo Nacional” in *Prática de Ensino Supervisionada - Desenho A (12º Ano) / Educação Visual (9º Ano)*, Relatório de Estágio para Obtenção do Grau de Mestre em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, Apresentado ao Departamento de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, junho de 2014, p. 69.

²⁴⁵ Cf. Roberto Gill Camargo, *Palco & Platéia - Um Estudo Sobre Proxémica Teatral*, Sorocaba, TMC, 2004, p.59.

²⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 165.

²⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 179, 184, 185, 188.

Ou seja, é cenário tudo aquilo que tem relevo significativo para a ação, para a simbologia do espetáculo; se o objeto em causa for menos relevante já não se deve considerar como cenário/cenografia mas adereço ou acessório.

Quando o público é convidado e entrar na sala para assistir ao espetáculo, já Electra está à “espera” no palco cru, frio e quase despido de adornos. A cenografia é praticamente inexistente, apenas alguns elementos que ajudam a significar esta personagem. Asserta a coreógrafa: “No fundo não há cenário, ou há muito pouco, há uns objetos que foram aparecendo ao longo da própria construção do espetáculo.”²⁴⁸ Estes objetos a que Roriz alude são dois armários de média dimensão, nos quais três gavetas estão cheias de objetos de uso quotidiano, e que ajudam a criadora e o próprio público a entrar no mundo desta Electra e uma cadeira. A importância destes objetos faz com que os mesmos pertençam à cenografia e não sejam meros adereços.

Detemo-nos, por ora, naquele que é o objeto mais importante de todo o espetáculo, a “Electra Chair”²⁴⁹. A cadeira foi o ponto de partida para a construção do solo. No início, a criadora levou a cadeira para estúdio, porque achou que se aquela mulher estava à “espera”, tinha de ter uma cadeira. Este elemento, transversal a todas as artes, em particular na área da representação, é um objeto frequentemente utilizado no teatro, na dança, na performance e nas mais diversas atividades artísticas. Não obstante ser uma cadeira, trata-se de um artefacto que se presta a uma multitude de utilizações, significados e significantes. A cadeira pode adquirir várias personalidades ou sentidos, de acordo com o seu executante. Caracteriza-a do seguinte modo a coreógrafa-bailarina:

(...) fria, desconfortável, muito usada, nada barroca, muito simples, onde o tempo já passou por ela. Foi comprada num armazém, em segunda mão, acho que veio de um hospital, uma coisa já com muita vivência e uma coisa para se passar por ali, não é uma cadeira de casa, onde se possa descansar, ficar a ler, é uma cadeira de passagem ou de penitência. Para mim é uma cadeira de penitência. Este é para mim o objeto mais importante. Posso fazer a Electra sem mais nada, mas sem aquela cadeira não posso.²⁵⁰

Esta cadeira é muito mais que uma simples cadeira, é um elemento que se transforma ao longo do espetáculo, assumindo uma carga dramática muito significativa. Confirma Olga Roriz em entrevista:

Transforma-se no poder, no trono, no pai, na mãe, no que lhe é agreste, na ampulheta da sua vida. A manipulação daquela cadeira fazia todo o sentido, porque era o que ela queria fazer às pessoas: manipular o irmão, manipular as pessoas, o tempo, manipular a sua vida, não modifica-la, mas dar-lhe o desfecho que ela queria.²⁵¹

Assim, esta cadeira, ao ter múltiplos significados, passa de porto de abrigo a cárcere, numa espécie de bipolaridade ou multipolaridade, como nos confidencia Olga Roriz:

²⁴⁸ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 114.

²⁴⁹ Nome dado por Olga Roriz á cadeira que usa no espectáculo.

²⁵⁰ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 115.

²⁵¹ Cf. *Ibidem*.

A cadeira que é um objeto de descanso, de espera, de desconforto, transforma-se em muitas outras coisas com outra simbologia. No final estou vários minutos com a cadeira na mão, e ela não é assim tão leve, de tal maneira, que fiquei com um problema no ombro para o resto da vida por causa de Electra. Fiquei marcada por causa daquela cadeira, de tal maneira que em alguns espetáculos mudei de um braço para o outro. Era uma vivência real, não fazia de conta, sustinha aquela cadeira até não poder mais e deixava-a cair. Era um momento muito interessante de confronto com o público, onde olhava o público, sorria, arranjava-me e mostrava a minha força.²⁵²

A cadeira simboliza quer a passividade ligada à espera, quer a força e a resiliência da mulher, ligada à forma como a bailarina brande este objeto em palco ameaçando o público numa espécie de revolta contra os papéis tradicionais que a personagem mitológica e o seu género representam.

Passados quatro anos do nascimento desta “Electra Chair”, ela voltou a ganhar vida pela mão de um coletivo de arquitetos. Uma galeria de arte solicitou a vários artistas objetos que estes considerassem importantes. Olga Roriz foi um dos selecionados para emprestar um objeto, que iria ser estudado. A coreógrafa enviou a cadeira de Electra, e esses arquitetos trabalharam-na: “tinham visto o espetáculo, tinham gostado muito de Electra”²⁵³. O resultado foi a construção ou nascimento de uma nova cadeira, como nos indicou a criadora:

Eles fizeram uma outra cadeira, muito interessante, quase impossível, é uma cadeira de ar livre, que tem terra, com plantas e elas crescem por ela acima, é uma cadeira jardim, e achei isso muito interessante, acho que perceberam muito bem qual era aquela cadeira, achei que perceberam qual era aquela Electra, qual era a minha Electra. Foi muito interessante e vão oferecer-me e eu terei muito gosto em receber e que vou regar, é uma cadeira que se rega!²⁵⁴

Debrucemo-nos agora sobre os armários de gavetas, que guardam três elementos cheios de simbologia e que daremos conta mais adiante. Vejamos então estes armários de gavetas que também são referenciados tanto no campo da psicanálise como na pintura, como são o caso dos trabalhos artísticos de Salvador Dalí. Veja-se o que nos diz Gilles Néret:

As gavetas do inconsciente segundo as teorias do bom doutro Freud [são] espécies de alegorias da psicanálise, que ilustram uma tendência para aspirarmos o odor narcísico de cada uma das nossas gavetas.²⁵⁵

No quadro *O Contador Antropomórfico*²⁵⁶, de 1936, os cabelos longos escondem um rosto de uma mulher com o corpo (o tronco) dividido em gavetas. Outro quadro, *Girafa em Chamas*²⁵⁷, é constituído por duas figuras femininas com gavetas. A que está mais visível tem uma gaveta aberta no peito e várias ao longo da perna direita. A mulher que está mais atrás tem gavetas na parte de trás do corpo, desde a cabeça até às nádegas, também abertas. Uma

²⁵² Cf. *Ibidem*, p. 115-116.

²⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 115.

²⁵⁴ Cf. *Ibidem*.

²⁵⁵ Cf. Gilles Néret, *Salvador Dalí (1904-1989)*, p. 44. Acrescento nosso.

²⁵⁶ Cf. *Ibidem*.

²⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 45.

escultura, do mesmo autor, intitulada *Vénus de Milo com Gavetas*, de 1936, tem quatro gavetas abertas, todas no peito-dorso, duas nos seios e as outras duas no ventre²⁵⁸.

3.3. Figurinos, acessórios e adereços

Os figurinos, acessórios e adereços são parte integrante e indispensável de qualquer espetáculo. São eles que nos ajudam a compreender melhor a personagem que se nos apresenta. Contudo, em termos de escala de importância para a construção da personagem de palco, aqueles têm menos relevo, apesar de tudo, comparativamente aos elementos do cenário. A indumentária de Electra bem como os objetos que a personagem utiliza permitem-nos aferir sobre o seu papel social, sexual e axiológico. Atendamos ao que são os figurinos nas palavras de Sérgio Novo:

O figurino é o conjunto de elementos visuais que caracterizam um personagem - vestuário, máscaras, cabeleiras, maquilhagem e acessórios, como capacetes, armas, jóias, etc. É um dos elementos indispensáveis na caracterização de um personagem dentro de um espetáculo, seja ele no contexto teatral ou de qualquer outra tipologia do espetáculo.²⁵⁹

A propósito dos adereços, diz o investigador que “um adereço é um objeto que integra o cenário através das artes plásticas, escultura, arquitetura ou virtualmente e que completa a cenografia tal como o figurino e a iluminação.”²⁶⁰ Confrontemos agora Gill Camargo a respeito da importância destes objetos:

O figurino existe, primeiramente, em função do corpo: é um elemento *indicial*, um dado sincero a respeito do sexo, da idade, da época em que a personagem vive e da sua condição moral, social e económica. Por outro lado, o figurino pode ser um elemento não sincero, à medida que esconde, disfarça, engana a respeito de si mesmo. Quantas pessoas não se vestem de modo que contrariam sua idade, sua época e sua condição moral, social e económica? Essas duas possibilidades que caracterizam a vestimenta do corpo, uma contrária à outra, encontram uma terceira e última função que se define pela ausência: é o desnudamento, a não-roupa, a negação do indício e, por conseguinte, a liberdade e o despojamento.²⁶¹

Confrontemos de seguida o que nos diz o pesquisador em relação aos acessórios e adereços a que chama “objetos”:

O objeto em cena atrai o olhar do espectador, sobretudo quando se faz referência a ele, quando é tocado por alguém, quando está sendo procurado, quando é esquecido de propósito, quando denuncia algo ou quando serve de pista.²⁶²

²⁵⁸ Cf. *Ibidem*.

²⁵⁹ Cf. Sérgio Novo, “Importância da Educação pelo Teatro no Currículo Nacional” in *Prática de Ensino Supervisionada - Desenho A (12º Ano) / Educação Visual (9º Ano)*, Relatório de Estágio para Obtenção do Grau de Mestre em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, p. 71.

²⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 72.

²⁶¹ Cf. Roberto Gill Camargo, *Palco & Platéia - Um Estudo Sobre Proxêmica Teatral*, p. 163-164.

²⁶² Cf. *Ibidem*, p. 178.

Apesar dos poucos recursos cénicos, os elementos utilizados por Olga Roriz em *Electra* assumem uma grande importância e significado.

O guarda-roupa foi surgindo à medida que decorriam as improvisações e os ensaios. No início, a coreógrafa trabalhava com algumas peças de roupa, que a própria levava para estúdio, e no final “o figurinista acabou por usar essa silhueta.”²⁶³ Roriz tinha “umas calças” que usava na coreografia, “punha-as, tirava-as, virava-as.”²⁶⁴ Concluiu que seria mais cómodo o guarda-roupa ser constituído por duas peças separadas, “uma para cima e outra para baixo.”²⁶⁵ Há, assim, umas calças largas, com várias aberturas, quer para melhor execução dos movimentos, quer para mostrar as pernas. Havia, depois, um “vestido, pintado à mão pelo Paulo Reis, com uns sombreados.”²⁶⁶ A ideia é que “coreograficamente era melhor algo prático”, e as indicações da bailarina passavam por não “parecer uma mulher que anda por aí, hoje em dia, com um vestido qualquer.”²⁶⁷ Continua Olga Roriz em entrevista: “Sempre pensei num meio-termo estético, funcional, em que me sentisse bem.”²⁶⁸ A criadora sempre teve muito claro que “não queria algo muito glamoroso, nem que remetesse para nenhuma época, mas num sítio intemporal.”²⁶⁹

Outras das preocupações de Roriz para a aproximação a *Electra* diz respeito ao cabelo. A criadora indicou-nos em conversa que “os cabelos, em vários excertos de *Electra*”, estão “emaranhados”, numa espécie de promessa, pois aquela terá garantido que “não penteava os cabelos até Orestes chegar”, e nestes anos de espera eles já “pareciam um ninho de víboras.” Para esta similitude ao mito clássico a coreógrafa colocou “extensões” de modo a “ter o cabelo mais comprido, fora de corte e estranho.”²⁷⁰ Esta característica visual do cabelo servia simultaneamente para transmitir quer uma imagem mais animalésca, quer uma imagem mais sensual, como nos confidenciou Olga Roriz:

Tinha o cabelo agarrado à boca, eu própria me prendia, tinha também os braços presos e estava numa tensão e ao mesmo tempo numa prisão muito grande, em espasmos. (...) Há também uma parte, em que estou na cadeira, à espera, que é a parte mais feminina e sensual, onde mostro as pernas, tenho os cabelos soltos, e é o momento da peça em que penso se o Orestes vem ou não vem. O Orestes para mim era duplo, era amante e irmão, havia muita sedução, mais do que irmandade.²⁷¹

Debrucemo-nos agora sobre os acessórios e adereços a que já aludimos anteriormente e que agora explanamos. Estes elementos, dotados de grande carga dramática, são o rinoceronte, o corno de rinoceronte, que a coreógrafa introduz no espetáculo, os armários de gavetas e a “*Electra Chair*”, o mais importante. O primeiro representa a “solidez” e a “força explosiva”. Diz-nos Roriz:

²⁶³ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 116.

²⁶⁴ Cf. *Ibidem*.

²⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

²⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p. 117.

²⁶⁷ Cf. *Ibidem*.

²⁶⁸ Cf. *Ibidem*.

²⁶⁹ Cf. *Ibidem*.

²⁷⁰ Cf. *Ibidem*.

²⁷¹ Cf. *Ibidem*.

[O rinoceronte] representa a energia telúrica e a confiança nos instintos. Pode ver-se nesta cabeça, pela expressão, que o animal seguro, tranquilo, repousa, mas não dorme. Atento, vigia e protege: a sua casa, os seus, o território. Há um confronto na solidão e uma grande perseverança na espera.²⁷²

Estas são características facilmente detetáveis em Electra, também ela forte e solitária na espera do seu irmão. De resto, Jobes confirma que o rinoceronte ainda que seja um animal que caminha com o nariz perto do chão simboliza força e convicção. A mesma autora destaca o facto de, na heráldica, o rinoceronte simbolizar aquele que não procura combate, mas que lutará sempre como defesa²⁷³. E, de facto, Electra só projeta desdém e revolta contra a mãe como defesa pelos atos que aquela havia praticado contra o seu pai. Ora, o rinoceronte, à semelhança do touro, animal igualmente simbólico de força e de virilidade na tradição europeia (com raízes gregas, curiosamente, se nos recordarmos do Minotauro de Creta), ataca frontal e impetuosamente quando se sente ameaçado. Por conseguinte, o rinoceronte tanto pode remeter, devido ao seu fálco chifre, para as personagens masculinas bem presentes na mente de Electra (ainda que não em palco), o pai assassinado e o irmão vingador, como pode remeter para a própria Electra que, como vamos ver, arremeterá, de forma vingativa, contra o público, para ele dirigindo de forma simbólica a sua vingança face ao assassinato do pai às mãos da mãe. Talvez Olga Roriz tenha querido fugir do mais óbvio em termos clássicos, substituindo o touro pelo rinoceronte. Confirma-se, assim, a simbologia do rinoceronte em *Electra*, de Olga Roriz, justificando uma aparente bizzarria do espetáculo.

Confrontemos agora os armários de gavetas, qual caixa de pandora. A revelação do conteúdo das gavetas ocorre à medida que se desencadeia a ação. Uma a uma, Roriz desvenda-nos os segredos desta Electra. Para a criadora, este móvel pode ser visto numa perspetiva psicanalista tal como surgem em muitos quadros do surrealista Salvador Dalí:

[O armário com gavetas aparece com o] sentido com que os psicanalistas dizem: as gavetas estão todas arrumadas e nada está no sítio. Mas, ali, estava tudo dentro do sítio, era como se ela, simbolicamente, tivesse tudo muito bem arrumado na sua cabeça. Ela só precisava de abrir cada uma das gavetas e utilizar o que aí tinha para despoletar ações.²⁷⁴

Uma das gavetas continha sal. Roriz representa a sua simbologia: “a riqueza e o poder do sal. O sal estava relacionado com uma ampulheta, a areia que cai, o não aguentares mais e o tempo se esgotar, eu era a ampulheta.”²⁷⁵ A bailarina vai deixando um rasto de sal pelo cenário. Este gesto fica compreendido à luz desta afirmação e também da associação feita ao escorrer de um líquido ou de grãos de areia (ou sal) à passagem do tempo, como acontece na ampulheta e na clepsidra. Este último instrumento associado à passagem da água, ou seja, do

²⁷² Cf. *Ibidem*, p. 114. Acrescento nosso.

²⁷³ Cf. Gertrude Jobes, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols (Parte 2)*, Nova Iorque, The Scarecrow Press, Inc., 1962, s.v. “rhinoceros”, p. 1336.

²⁷⁴ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pire, Anexo A, p.114. Acrescento nosso.

²⁷⁵ Cf. *Ibidem*.

tempo está magistralmente cultivado na famosa coletânea poética *Clepsydra*, de Camilo Pessanha.²⁷⁶

Na segunda gaveta descobrimos um par de sapatos, e, com eles, Roriz faz um jogo de “calça sapatos e descalça sapatos”, quase como que com um ritual, que para a coreógrafa simboliza a “passagem do tempo”, e ao mesmo tempo, constitui um elemento “que tem a ver mais com ela, [Electra] com o chão que pisa, com os passos que dá.”²⁷⁷

A última gaveta tinha talheres, uma alusão mais mundana e próxima do quotidiano de todos os dias, de uma mulher doméstica. Mas dançar sobre os talheres vai dar a este acessório uma nova interpretação, como explica Olga Roriz:

(...) simbolizavam o seu lado familiar, que é uma coisa que se sente muito na Electra. Há também uma relação com a espera, com o que nós fazemos ao longo de uma espera, a rotina diária, a rotina do quotidiano de por sempre a mesa, de fazer a cama, ou a rotina de uma coisa qualquer. Fui buscar os talheres, que também são armas, espadas, são uma coisa metálica, quase bélica, e um pouco absurda também, porque depois, a parte mais terna e mais lúdica do solo, é uma dancinha, ela acaba por dançar uma valsa sobre um monte de talheres, garfos e facas que são agressivos. No fundo é absurdo o que acaba por acontecer ali. Vou transmitindo imagens para o espetador, dúbias, absurdas e mais ricas, mas que vão tendo camadas de leituras diferentes, cada um faz a sua leitura, e é isso que acontece em todos os meus espetáculos, é esse o meu objetivo. Esta Electra é absolutamente isso, eu tinha a minha leitura pessoal, brinco com essa leitura e crio sobre ela, depois procuro que cada pessoa tenha a sua, gostava de conseguir uma leitura individual para cada espetador.

Todo o espetáculo está cheio de rituais, os talheres são o ritual quotidiano, onde os objetos são tratados fora do lugar, o ritual de ir buscar os talheres, de abrir as gavetas, de calçar os sapatos, de tirar as calças e de dançar sobre os talheres, era uma espécie de auto punição, de raiva contra si própria, contra os outros, da prisão contra si própria, contra os outros, da impotência de não conseguir o que quer fazer.²⁷⁸

3.4. Luminotécnica e sonoplastia

A luz e o som são mais dois elementos essenciais na hora de montar um espetáculo. A iluminação e as sonoridades utilizadas pela bailarina também ajudam a criar as várias ambiências e labirintos por onde Roriz nos conduz. Neste ponto visitaremos tais aspetos e procederemos à sua análise. Tanto um como outro criam ambientes e paisagens e ajudam a criar sensações e emoções no público, para além de nos contextualizarem no espaço e no tempo em que decorre a ação. Gill Camargo descreve da seguinte forma a importância da utilização da iluminação nas artes de palco:

Às vezes, a intenção é representar a realidade não por volumes e elementos móveis, mas só por efeitos atmosféricos, obtidos principalmente, por meio de combinação de cores, luzes, fumaça e projecções. (...)

Os elementos visuais do palco modificam-se completamente quando recebem luz, principalmente quando direccionada sobre eles. Compare-se a impressão que se tem do cenário, dos figurinos, dos gestos e das marcações dos atores quando se apresentam sob luz de serviço nos ensaios, com a impressão que deles se obtém na noite de

²⁷⁶ Cf. Camilo Pessanha, *Clepsydra*, ed. crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio D'Água, 1995. Vide poemas como “Passou o Outono já, Já torna o frio” (p.89), “Uns olhos apagados” (p. 92), também intitulado “Água morrente”. “Imagens que passais pela retina” (p. 102), “Singra o navio. Sobre a água clara” (p. 111), ou “Chorai arcadas/do violoncelo” (p. 119).

²⁷⁷ Cf. Olga Roriz, entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p.114. Acrescento nosso.

²⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p. 114-115.

estréia, quando são iluminados por reflectores. O poder de recortar, esculpir, esconder e revelar, dentre muitos outros efeitos que se podem obter com auxílio dos reflectores, transforma completamente o espaço e os elementos que estão inseridos nele.

A função selectiva da luz conduz o olhar do espectador somente para aquilo que deve ser visto, mergulhando o restante no escuro; a função dimensional revela que o corpo ocupa um lugar no espaço tridimensional e faz dele um ser que se expressa na horizontal, na vertical e na linha da profundidade. (...)

A função iluminante intensifica os sinais visuais pré-existentes nas coisas, nos corpos, nas figuras. Estes quatro papéis da iluminação cênica - visibilidade, dimensão, selectividade e atmosfera - certamente interferem nas condições de percepção dos elementos visuais, podendo aproximá-los ou distanciá-los do espectador. (...)

A iluminação reforça e põe em evidência a natureza tridimensional do espaço cênico. As lentes, os graus de abertura e fechamento dos focos, os diafragmas, os filtros coloridos e a regulação de intensidade das luzes atuam como se fossem verdadeiros operadores proxémicos, capazes de afastar ou aproximar os signos visuais.²⁷⁹

Contrariamente à rarefação de elementos cênicos, a luz acaba por assumir o papel de estar sempre presente²⁸⁰. O efeito da iluminação foi usado por Olga Roriz para criar texturas: “para mim era muito importante, e apesar de eu não lhe tocar e não a utilizar, era uma ramagem que existia, uma trama de luz que existia sobre as paredes, e que também ia para cima dela, uma imagem muito forte.”²⁸¹ A criadora adotou, assim, as potencialidades da luz para poder transmitir as ambiências que lhe surgiram na cabeça em relação ao *habitat* e à carga psicológica de Electra e de sua família. Justifica a intérprete:

Eu tinha a sensação que aquela casa era enorme e estava cheia de raízes, como aquelas casas que estão cobertas de plantas, um emaranhado, obviamente muito simbólico, era a teia que cobria aquela família, aquela casa toda, que a sombreava e assombrava a ela. Foi isso que passei para o iluminista, disse que devia ter a sombra de uma floresta, umas raízes, uma coisa esquisita, um jardim imaginário, porque vejo esta mulher no exterior. Eu vejo sempre esta mulher no jardim.²⁸²

Quanto à sonoplastia, como vimos anteriormente, trata-se de um elemento de extrema importância, uma vez que “ os signos auditivos do espetáculo têm forte poder de aproximação com o público. (...) A música e os efeitos de sonoplastia, produzidos por meios naturais, ao vivo, ou por meios mecânicos, com sons pré-gravados.”²⁸³ Segundo Camargo, os sons escolhidos para um espetáculo cumprem duas funções distintas:

1. Sons que atuavam como elemento de discurso cênico, servindo como uma espécie de operador ou de elemento de articulação entre micro-estruturas (as cenas) e a macro-estrutura do espectáculo; ou mesmo de sons que se sobreponham às cenas, com as mais diversas finalidades. (...) 2. Sons que atuavam como elementos internos do plano ficcional: uma derrapagem de automóvel, barulho de coisas caindo, personagem tocando piano em cena ou ouvindo uma música que vinha dos arredores. Nesse caso, tratávamos de sons que eram ouvidos simultaneamente pela personagem e pelo espectador.

Enquanto a primeira perspectiva dizia respeito a sons que se sobreponham ao plano ficcional, como recursos expressivos vindos de fora, a segunda falava de sons integrados no plano ficcional, como se fossem parte do mundo representado.

²⁷⁹ Cf. Roberto Gill Camargo, *Palco & Platéia - Um Estudo Sobre Proxêmica Teatral*, p. 192, 195-199.

²⁸⁰ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 116.

²⁸¹ Cf. *Ibidem*.

²⁸² Cf. *Ibidem*.

²⁸³ Cf. Roberto Gill Camargo, *Palco & Platéia - Um Estudo Sobre Proxêmica Teatral*, p. 206.

A música desempenha uma série de funções no espectáculo: atua como elemento de suspense, como recurso intensificador ou suavizador; é capaz de multiplicar a impressão que se tem sobre algo, resumir ideias, prolongar conflitos, comentar situações, estabelecer contraste, fazer citações, expressar estados da mente, evocar o passado, criar um clima, criticar, ironizar, parodiar etc. Todas essas funções da música permitem a natureza referencial, expressiva, conotativa, fática, metalingüística e poética da linguagem e apresentam-se, pois, com forte intenção comunicativa²⁸⁴

A escolha musical para *Electra*, como nos confidenciou Roriz, começou com uma seleção de “ambiências, de autores e compositores” feita pela coreógrafa, juntamente com Paulo Reis, seu cúmplice criativo. Afirma Olga Roriz o que pretendia para *Electra*:

(...) [sons] que podiam ter uma ambiência contemplativa, nostálgica, triste, às vezes penosa, mas por outro lado, precisava também de momentos fortes, agrestes, porque acho que a *Electra* é agreste, às vezes até parece homossexual.²⁸⁵

A criadora vê esta mulher sempre “virada só para outras mulheres”, de aparência “altíssima”, capaz de impor “respeito” por um lado, mas, por outro, encontra-a “pequenina e ínfima e frágil.”²⁸⁶ A ideia sempre foi encontrar “ambiências sonoras a pensar nestas características.”²⁸⁷ Assim, das suas pesquisas, Olga Roriz escolheu cinco músicas que lhe pareciam as mais adequadas. São elas: “Bryars Amjad nº 2”, pertencente ao álbum *Amjad*, composto por Gavin Bryars em 2007; “Waltz by the River”, do álbum *Dust of Time*, pelo compositor Eleni Karaindrou de 2009; “Crime Scenes”, pertencente ao disco *Residue*, composto por Erik Honorel e Jan Bang em 2007; “Release from Tension”, do álbum com o mesmo nome de Carlos Zíngaro; e “The Seesaw Room”, que integrava o disco *Maison des Rendez-Vous* do compositor Benco & Hladnik²⁸⁸.

²⁸⁴ Cf. *Ibidem*, p. 208-209.

²⁸⁵ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pire, Anexo A, p. 116. Acrescento nosso.

²⁸⁶ Cf. *Ibidem*.

²⁸⁷ Cf. *Ibidem*.

²⁸⁸ Olga Roriz, correio electrónico gentilmente enviado em (12/09/2014). Por questões de privacidade, não incluímos o seu endereço electrónico.

CAPÍTULO 4 - RELAÇÃO PERSONAGEM MITOLÓGICA / MULHER EM OLGA RORIZ

4.1. Relação antropomórfica e leituras sociocríticas da personagem

A personagem, romanesca ou de palco, tem um estatuto ontológico diferente da pessoa, porque aquela é ficcional, mesmo que se baseie numa personalidade histórica ou num mito, enquanto a pessoa é sempre do mundo real. A personagem, em sentido último, é, no limite, um referencial de alguém desse mundo. Apesar de estatutos ontológicos diferentes, a relação que se continua a estabelecer entre personagem e pessoa pode ser de tal ordem que induza em erro o leitor ou o espetador, sobretudo quando há muita verosimilhança entre ambas²⁸⁹. Esta relação personagem/pessoa, é muito comum, seja na literatura, seja nas artes de palco, é muito frequente fazer tal associação, mesmo que haja personagens que não representem pessoas, como acontece nas fábulas, só para dar um exemplo, até porque é mais fácil a compreensão da personagem em termos antropomórficos devido à relação que estabelecemos com os nossos conhecimentos enquanto leitores ou espetadores: trata-se de uma relação ancestral de mimese ou representação do mundo real²⁹⁰. O efeito-personagem junto do público, até pelas emoções que pode causar, é de criar a impressão de estarmos perante uma pessoa real. É graças a esta relação que há personagens que nos causam admiração, projeção dos nossos desejos nelas ou asco, de tal forma são repugnantes para nós. Electra de Olga Roriz mantém esta relação de proximidade, pois nós, enquanto espectadores, somos enganados na análise desta personagem, que ora se nos apresenta frágil e sensível, características conectadas com o género feminino, e em outros momentos a identificamos como guerreira de carácter destemido, capaz de combater tudo e todos, aspetos mormente associados ao género masculino. Por outro lado, a análise comparativista da construção da personagem romanesca com a teatral, e da relação da primeira com o leitor e da segunda com o espetador, é importante nesta fase da nossa dissertação para melhor entender todas as opções de Olga Roriz para a sua adaptação de Electra.

Philippe Hamon refere que a personagem “é tanto uma reconstrução do leitor quanto uma construção do texto”²⁹¹, e o mesmo acontece nas artes performativas. O criador, encenador ou coreógrafo, ao conceber uma personagem, dota-a das mais diversas

²⁸⁹ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 23, 39-40 e Michele Zérafra, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Klincksieck, 2^e tirage, *passim*, 1971.

²⁹⁰ Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 3^a ed., 1994, p. 499-502.

²⁹¹ Cf. Philippe Hamon, *Pour un Statut Sémiologique du Sersonnage*, in Roland Barthes et alli, *Poétique du Récit*, *apud* Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p.40.

características, com vários significados. O público vai absorver essas particularidades, e de acordo com a sua experiência e vivências, percebe uma, tais como foram pensadas pelo seu criador, e ou descodifica ou modifica outras, ao presenciar o objeto artístico. A este propósito veja-se também o que refere George Steiner quando diz que as personagens “nunca são mais do que uma combinação de signos orais e escritos, de símbolos, de unidades lexicais e gramaticais dispostas e disseminadas através de ondas sonoras ou escritas.”²⁹² Todas estas especificidades também se podem encontrar na personagem de palco, onde conseguiremos ainda acrescentar uma dimensão física a esta figura, através da percepção visual. Podemos ainda fazer outro paralelismo recorrendo ao seguinte enunciado de Todorov:

A um nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: é ao mesmo tempo uma história e um discurso. História, na medida em que evoca uma certa realidade, dos acontecimentos [...], das personagens [...]. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: há um narrador que relata a história; e há frente a ele um leitor que a recebe. A esse nível, não são os eventos narrados que contam, mas a forma como o narrador no-los dá a conhecer.²⁹³

Temos assim uma espécie de *fiat* divino²⁹⁴, quer por parte de Olga Roriz na construção da personagem, quer por parte dos espetadores que não deixam de estar implicados no processo de dissecação de Electra. Esta leitura e ou interpretação é-nos possível graças a uma referencialização identificativa ou de designação, como refere Cristina Costa Vieira a propósito da personagem romanesca:

(...) Uma personagem romanesca é um mundo em si mesmo tornado linguística e filosoficamente possível porque existem unidades linguísticas que permitem fazer-lhe referência, isto é, narrar histórias sobre ela de uma forma identificativa, que a diferencia em relação a outra entidade. (...) A teoria causal dos nomes permite integrar os seres de ficção em mundos possíveis e dotá-los, por conseguinte, de existência ontológica.²⁹⁵

É esta identificação, desta e de outras personagens, que nos permite diferenciá-las umas das outras. É este designar uma personagem, que estabelece a sua própria existência²⁹⁶. Contudo, para conseguir esta existência, e para podermos diferenciar as personagens temos de recorrer a vários processos, como seja a tipização social e ou a gestão da linguagem, como exemplifica Costa Vieira:

O primeiro desses processos é a tipização social: significa a atribuição de comportamentos e de gostos a uma personagem individual passíveis de serem entendidos como representantes de um espaço social determinado, o que não implica que aquela se torne plana. (...) O segundo desses processos engloba vários procedimentos relacionados com a gestão da linguagem: selecção dos diálogos e dos monólogos (reveladores de espaços de convívio, de rivalidade ou de solidão); selecção de linguagem contundente ou modalizada; e atribuição de monólogos interiores, reveladores dos interesses, da capacidade de raciocínio e da inteligência emocional da personagem. Estes procedimentos, associados à caracterização, compõem um sistema

²⁹² Cf. George Steiner, *Gramáticas da Criação*, apud *ibidem*.

²⁹³ Cf. Tzvetan Todorov, *Les Catégories du Récit Littéraire*, *ibidem*, p. 40-41.

²⁹⁴ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 44.

²⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 47.

²⁹⁶ Cf. *Ibidem*.

de processos subordinados aos espaços social e psicológico responsável pela construção da personagem romanesca.²⁹⁷

São estes processos que nos ajudam a identificar as várias personagens, suas características, e assim classificá-las e inseri-las num espaço contextual. Socorremo-nos do que Vincent Jouve escreveu a propósito da percepção dos leitores:

(...) O leitor, para materializar sob a forma de imagem os dados que o texto lhe fornece, tem de ir beber à enciclopédia do seu mundo de referências. [...] A representação mental, tal como a percepção visual, é de natureza probabilística. A linguagem da personagem que o leitor constrói a partir dos estímulos textuais é, também ela, uma síntese que provém das percepções do mundo exterior. O leitor elabora a sua representação em função da ideia de “provável” tal como a herdou da sua experiência pessoal. [...] O segundo factor que influi sobre a imagem mental daquilo que poderíamos chamar a ‘espessura intertextual’. [...] A personagem não se reduz àquilo que o romance nos diz dela: é interferindo com outras figuras que adquire um conteúdo representativo. Se é, pois, verdade que o leitor visualiza a personagem apoiando-se nos dados do seu mundo de referências, esta materialização óptica é corrigida pela sua competência intertextual.²⁹⁸

Todavia, há diferenças estruturais a assinalar de grande importância entre a personagem romanesca e teatral, como já explanamos no capítulo introdutório em ponto referente à construção da personagem.

Em *Electra*, de Olga Roriz, ao entrar na sala, o público é, desde logo, confrontado com a presença desta mulher, como se se tratasse de um espectro. Ora forte e vingativa, ora frágil e feminina, assim se apresenta a Electra roriziana, uma personagem contraditória. A coreógrafa percorre durante a representação vários estados e vários estágios, quer ao nível físico, quer ao nível psicológico. O público, mesmo que não tenha conhecimento do mito de Sófocles e de Eurípedes, depressa constrói na sua mente o carácter desta personagem. Olga Roriz não precisa de a anunciar, nem narrar o que previamente sucedeu na vida desta figura: está lá toda a carga dramática a denunciar o seu passado. Aqueles que não conseguem decifrar a sua essência, com o decorrer da ação, facilmente descortinam o que vai na cabeça desta personagem e o que a move. Este exercício de interpretação por parte do público vai ao encontro do que Aristóteles refere na *Poética*:

(...) Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens.²⁹⁹

²⁹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 295.

²⁹⁸ Cf. Vincent Jouve, *L’Effect-Personnage Dans le Roman*, Paris, PUF, col. «Écriture», 2^{ème} ed., 1998, p.45-49.

²⁹⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, livro 9, 1451b.

A Electra roriziana, cheia de ambiguidades, umas vezes frágil e outras vezes bélica, parece seguir as regras da tragédia no que diz respeito à coerência, como é referido na poética: “ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas acções, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente.”³⁰⁰ Ao analisar o espetáculo, parece que Olga Roriz seguiu à risca a recomendação aristotélica. Esta mulher que a bailarina reproduz em palco representa ações e tem atitudes que podemos considerar incoerentes dentro de uma certa coerência, pois não podemos esquecer que estamos perante uma personagem que oscila entre o papel atribuído ao género feminino e o papel destinado ao género masculino. A Electra desenhada por Roriz tanto dança sobre um amontoado de talheres, numa clara alusão ao lar e ao papel secundário que o género feminino foi vetado ao longo dos tempos, confinado ao espaço familiar, simbolizado na cozinha, como encara de frente o público, de cadeira em riste, pronta a agredir o público, encarando-o de frente, como se o desafiasse, com uma intensidade dramática impressionante, como se tratasse de um guerreiro destemido, pronto para enfrentar o seu inimigo.

Sem nunca se apresentar ou identificar, é pelas suas ações físicas e pelo contacto visual que o público pode construir a história da sua Electra. Como diz Erich Auerbach, o “método da interpretação de textos [e de espetáculos] deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir.”³⁰¹

4.2. Papéis atribuídos à Electra roriziana

4.2.1. Papéis sexuais

Não obstante toda a carga dramática que está sempre associada a Electra, ou pelo menos esta Electra, a de Olga Roriz pode e deve ser também analisada de um ponto de vista sexual, ou pelo menos sensual. Enquanto entidade do género feminino, quase que poderíamos dizer, que, mesmo com a presença do seu lado vingativo e com o espectro da morte, ali, sempre presente e a pairar sobre ela e sobre a sua família, há em Electra um lado de sedução, mais que não seja há a sedução do público, que está à espera e precisa de ser seduzido pela performance. Para isso comprou o bilhete e assiste ao espetáculo, ou pelo menos está predisposto para se deixar enredar na teia desta sedutora Electra.

Há na coreografia alguns elementos e situações que nos remetem para uma ambiência mais sensual, ou, pelo menos, dúbia. Em relação aos objetos que poderemos enquadrar nesta categoria, temos os sapatos de salto alto e o “ritual” de “calçar os sapatos”. Há também o restante guarda-roupa, composto por um vestido, que delimita a silhueta de Electra, e umas “calças largas, com uma ranhura em que se vêm as pernas.” Esta é a indumentária que Olga Roriz escolheu para dar vida a esta mulher “intemporal”, “moderna” e “contemporânea”, e, como cosmopolita que é, teve também a preocupação de arranjar os cabelos: “coloquei

³⁰⁰ Cf. *Ibidem*, livro 15, 1454b. Acrescento nosso.

³⁰¹ Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 501. Acrescento nosso.

extensões para ter o cabelo mais comprido”.³⁰² Todos estes elementos fazem parte da construção sexual de Electra coreografada por Olga Roriz e que a remetem para o género feminino. Diz a própria artista, em entrevista, fazendo referência a um momento do espetáculo:

(...) [que considera a] parte mais feminina e sensual, onde mostro as pernas, tenho os cabelos soltos, e é o momento da peça em que penso se o Orestes vem ou não vem. O Orestes para mim era duplo, era amante e irmão, havia muita sedução, mais do que irmandade.³⁰³

Não deixa de ser curiosa esta afirmação de Roriz ao propor uma Electra incestuosa, apaixonada pelo irmão, paixão essa, provavelmente, catapultada de um primeiro amor pelo seu pai. Talvez por isso toda esta sede de vingança, provocada pelo assassinato deste, relembrar o nome (Agamémnon). Por outro lado, a coreógrafa atenta ainda para o facto de Electra ser uma mulher “agreste, às vezes até parece homossexual. Uma mulher sempre virada só para as outras mulheres.” Esta é mais uma das características da figura em Roriz: não podemos esquecer que Electra é uma mulher sozinha, vivendo afogada em mágoas e rancores. Sempre na sombra da mãe, nutre um ódio profundo por esta, não só por esta ser cúmplice do seu amante na morte do pai, o grande rei Agamémnon, mas também pela sua união com o assassino do seu pai. Por outro lado, ela mantém uma eterna rivalidade com a irmã mais nova, que acusa de nada fazer para por fim à situação vigente e de se acomodar com as mordomias vividas no palácio.

No espetáculo, há ainda outras referências que nos remetem para esta mulher “forte”, mas que não deixa de ser “muito sensível e feminina.”³⁰⁴ Há sobretudo dois momentos na coreografia que podemos destacar, cheios de intensidade e sensualidade: um desses momentos é quando Electra fica em tronco nu e expõe as costas, dizendo:

A força daquelas costas, do poder muscular como um homem. (...) Tenho de estar contraída e contorcer as costas como se tivesse espasmos dolorosos ou uma dor de alma. Tinha o cabelo agarrado à boca, eu própria me prendia, tinha também os braços e estava numa tensão e ao mesmo tempo numa prisão muito grande, em espasmos.³⁰⁵

Temos aqui uma imagem quase sadomasoquista de Electra, que quase se autoflagela. O momento todavia, mais forte do espetáculo em termos de género é quando a coreógrafa e bailarina expõe os seios e encara o público de frente, como se de uma montra se tratasse. Esta mulher mostra-se, insinua-se e continua na sua espera interminável.

No entanto, na coreografia da Electra proposta por Olga Roriz, encontramos ainda outros sinais de grande sensualismo, como são os momentos em que a bailarina, de saltos altos, dança uma valsa. Ainda que o faça sobre um amontoado de talheres, a valsa ressuma sempre beleza e sensualidade femininas. Outro momento de destaque situa-se já no final do espetáculo, quando Electra (Olga Roriz) entra em “confronto com o público, onde olhava o

³⁰² Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 114-118.

³⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 117. Acrescento nosso.

³⁰⁴ Cf. *Ibidem*, p. 112.

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 117.

público, sorria, arranjava-me e mostrava a minha força.”³⁰⁶ Esta ação também poderá ser considerada como mais um momento onde esta mulher tenta seduzir o público. Electra uma vez mais, espera, ou simplesmente mostra-se aos espetadores. Importa ainda fazer uma breve referência ao movimento e à coreografia propriamente dita, onde a personagem se movimenta pelo espaço, onde cai e se levanta, caminha e se move dançando. Uma vez mostrando fragilidade, outras força e como não podia deixar de ser, sensualidade.

4.2.2. Papéis sociais

O facto de a figura mitológica de Electra ter atravessado os séculos e ter chegado até nós, por si só já faz daquela uma referência cultural do ocidente, logo um ser social, que nos tem acompanhado, como se tratasse de uma figura imortal. Esta mulher faz-se presente e continuamente nos dá provas da sua existência. Ao que parece, veio para ficar.

Como refere Olga Roriz, a “atualidade dos conflitos geracionais, religiosos, políticos, amorosos, são todos muito semelhantes ao que se passa hoje.”³⁰⁷, o que nos remete para o lado atual desta figura, que parece deixar de ser mitológica, para ser real. A coreógrafa dá existência a esta mulher ao dotá-la de características e sentimentos humanos: “é uma mulher privada, cheia de angústias e inseguranças.”³⁰⁸

Por outro lado, não podemos esquecer o “lado feminista” desta Electra, fazendo dela um ente político com capacidade interventiva, que contrasta com um lado mais mundano e próprio do género feminino, como são os vários objetos que usa e o seu gura-roupa. Electra é uma mulher que usa saltos altos e vestido, que coloca extensões no cabelo, que se arranja, como se fosse a uma festa, ou como se arranjasse para sair de casa, para ir passear no jardim, já que Roriz vê “esta mulher no exterior. Eu vejo sempre esta mulher no jardim.”³⁰⁹ Este seu hábito de estar no jardim sentada na cadeira seria talvez uma forma mais confortável, contudo, solitária, de esperar talvez pelo irmão e nesse lugar preparava o seu plano de vingança e magicava uma forma de “manipular o irmão, manipular as pessoas, o tempo, manipular a vida.”³¹⁰ São todas estas características e aspetos que conferem a Electra uma existência social. Falamos de uma figura mitológica, mas poderíamos muito bem estar a falar de uma mulher hodierna, com as suas dúvidas e incertezas em relação ao seu futuro, que planeia a sua vida e o seu destino.

A *Electra*, de Olga Roriz, desmistificou ou trouxe à luz do nosso tempo uma nova Electra, muito própria. Parece que munida das mais eficazes técnicas do palimpsesto, Roriz faz surgir esta mulher das cinzas, qual Fénix renascida. A coreógrafa dá vida a esta mulher porque lhe pareceu que tinha no seu ADN um lado “feminista”, era “forte”, possuindo “um lado muito moderno, muito contemporâneo.”³¹¹ Continua Olga Roriz:

³⁰⁶ Cf. *Ibidem*, p. 116.

³⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 111.

³⁰⁸ Cf. *Ibidem*, p. 112.

³⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 116.

³¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 115.

³¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 113.

Não me pareceu um personagem de uma mulher muito longínqua, uma coisa que quase não tocamos, uma época que não tem nada a ver com a nossa. Estranhamente, ela é muito actual, nós somos seres humanos e não evoluímos assim tanto, o que evoluiu foi a tecnologia!³¹²

Mónica Guerreiro define deste modo o papel social muito particular da Electra roriziana, que utiliza uma faca não como um instrumento tradicional de cozinha, mas como uma arma potencial:

Mas a singularidade da criação de Roriz está patente em outros sinais: principalmente, no carácter fragmentário da composição, feita de cenas cujo desenlace nos é vedado, sequências descontínuas e quadros aparentemente desconexos, retalhos de vivências insistentemente interrompidos, que não deixam de si mais do que um indício, um rasto. Um resto que pode conter a familiaridade do que se reconhece ou o potencial perigo de uma faca afiada aos pés de uma filha severa. Como a luz e o som de talheres precipitados, esta Electra resplandece e fere ao mesmo tempo.³¹³

É este lado humano, com todas as suas qualidades e defeitos, que Olga Roriz espelha nesta sua criação. É aliás, um dos objetos mais mundanos, uma cadeira, o elemento fulcral em toda a trama. É nesta cadeira, na “Electra Chaise”, que a protagonista “espera”. É inclusivamente a “espera” o leitmotiv que desencadeia o despertar da ação. De facto, a cadeira neste espetáculo imprime tanto o papel social passivo do género feminino, objeto ligado à espera no seio do lar, em espaços como a cozinha ou a sala (neste caso, o jardim), logo, simbolicamente à passividade e ao aprisionamento, como ao papel social da mulher aguerrida, já que ameaça com esse objeto, qual arma de arremesso, o público presente durante largos momentos. Isto mostra que, quando quer, a mulher não é um ser frágil, podendo munir-se dos objetos ligados à vida doméstica para demonstrar a sua força. Ou seja, trata-se de uma afirmação do género feminino. Confidencia-nos a criadora:

A minha primeira proposta foi exatamente a espera, uma mulher que espera, uma mulher que tem memórias, uma mulher que é muito sensível e feminina por um lado e ao mesmo tempo muito bélica. É uma mulher privada, cheia de angústias e inseguranças com todas as coisas que estavam à sua volta: passado, presente e a reflexão do futuro, faziam dela uma personagem muito rica, cheia de curvas e contracurvas, e que a mim me dava imensa matéria para fazer o solo. Mas se me pergunta o que é que a minha Electra tem como ponto de partida, é a espera. É a espera que desencadeia tudo o resto. Na minha peça, ela começa à espera, continua à espera e acaba à espera. Ela não sai daquela espera. (...) Ela acaba quase como começou, depois de mais de uma hora, ela continua à espera. O lamento, a luta, é algo contínuo. No final ela não está reconciliada, ela faz pura e simplesmente uma viagem pelo seu interior com tudo o que se passa à sua volta. (...) Neste início tinha de tentar chamar pela minha mãe, como um lamento, é só tentativa, porque não dizia nada, era mãe para a frente e (a palavra mãe ao contrário, eam), mãe para trás. Uma coisa que queria sair, como se chamasse a mãe, mas que estava preso cá dentro, não conseguia sair cá para fora.

Já no final, há uma espécie de volte face, era como se fosse eu, Olga, a deambular pelo palco à procura de Electra, que de repente entrava dentro de mim, e ficava muito dramática. Esse momento de fugir do personagem, e de entrar no personagem,

³¹² *Ibidem.*

³¹³ Cf. Mónica Guerreiro, “Figuras Mitológicas do Feminino em Olga Roriz. Isolda (1990-2009) e Electra (2010)”, in Ana Paula Pinto, João Amadeu Silva, Maria José Lopes e Miguel Gonçalves (org.), *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, p. 596.

brincar um pouco com a história que é tão dramática e cortar um pouco disso. (...) E depois acabava sentada no fundo, lá estava eu à espera, com os sapatinhos, à espera.³¹⁴

A mulher forte e não passiva, que sai à rua ou parece ir sair pela forma como se veste e calça, não se confinando à cozinha, que podemos associar aos talheres, imprime a esta Electra o papel social de uma mulher emancipada e não de uma mulher submissa ao recesso do lar e ao matrimónio, como era apanágio de tradição grega e que persistiu em muitas culturas ocidentais, como sucedeu em Portugal até ao Estado Novo, cujo lema era Pátria - Deus - Família.

Que tipo de mulher será esta então? Terá Electra na coreografia o papel de filha? Será ela esposa? Terá um papel de irmã? Ou será simplesmente mulher? A bem dizer, quase que poderíamos afirmar que a Electra roriziana desempenha apenas o papel de mulher. No entanto, os espetadores mais atentos poderão encontrar nesta Electra a possibilidade de esta desempenhar outros papéis. Como poderemos verificar na entrevista que a coreógrafa gentilmente nos cedeu e que aqui incluímos no anexo A deste nosso trabalho dissertativo. Confrontemos então Electra com os papéis acima referenciados: será ela filha dedicada e subserviente? Esta resposta é-nos dada logo no início do espetáculo, quando a bailarina chama pela mãe. Este chamamento é mais um lamento, quase impercetível, como nos confidencia Roriz:

Eu queria dizer algumas coisas nesta peça, mas depois pensei, já tudo foi dito sobre este assunto, já foi dito, cantado, representado, escrito. Então pensei, que neste início tinha de tentar chamar pela minha mãe, como um lamento, é só tentativa, porque não dizia nada, era mãe para a frente e mãe para trás (a palavra mãe ao contrário é eam).³¹⁵

O facto de a palavra “mãe” estar depois ao contrário poderá simbolizar a inversão de papéis atribuídos tradicionalmente e idealmente à mãe: protetora. Talvez por Clitemnestra ser uma ameaça para a vida de Electra e de aquela lhe ter assassinado o pai refletir-se-á linguisticamente na inversão das letras da palavra “*mãe*”.

Vejamos agora se há indícios de esposa nesta personagem: embora a interpretação de um espetáculo com estas características possa ter um grande número de interpretações, tantas como o número de espetadores, não há na coreografia nenhuma alusão ou referência que nos possa levar a aferir desta qualidade.

Estaremos então perante uma Electra irmã? Durante todo o espetáculo o que vemos é uma mulher à espera e em desespero. Embora o público mais esclarecido conheça a história do mito, ou seja, sabe que ela espera pelo irmão para vingar a morte do pai, há quem não saiba deste pormenor, logo, durante toda a ação, fica sem poder responder se esta mulher é irmã. Olga Roriz só no desenlace da trama volta a tomar da palavra lamentosa, pois se começou a chamar pela mãe, a coreografia termina com Electra a gritar pelo nome de

³¹⁴ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 112-113.

³¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 112.

Orestes. Ou seja, só no final do espetáculo o público (com conhecimentos culturais) percebe que esta Electra desempenha também o papel social de irmã, uma irmã desesperada à espera do irmão salvador.

Resta-nos confrontar Electra com o papel de mulher, que em nosso entender está presente durante toda a ação dramática e que se sobrepõe a qualquer outro rol, incluindo o de filha e o de irmã. Estamos perante uma mulher forte, inteligente, sensível, doce, mas também amargurada, mas nunca submissa. Roriz diz-nos que a sua Electra é “atual” e “intemporal”, mas também é uma mulher “cheia de angústias e inseguranças”, o que não a impede de ter um “lado feminista” e “forte”. Ela é também “moderna e contemporânea”, podemos até dizer que é vaidosa e se preocupa com a sua imagem, pois usa extensões no cabelo, calça sapatos de salto alto e usa um vestido a contornar o corpo, como se fosse uma mulher fatal, segura de si mesma, como se procurasse agradar a alguém, pondo em evidência todo o seu lado sensual, como se se produzisse para receber o irmão, pois não podemos esquecer a possibilidade de ela gostar de Orestes, não como irmão, mas como homem, como avança Olga Roriz: “O Orestes para mim era duplo, era amante e irmão, havia muita sedução, mais do que irmandade.”³¹⁶ Ou seja, esta Electra é não apenas uma irmã desesperada à espera de um irmão salvador mas também, ou se calhar, sobretudo, uma irmã incestuosa, donde a duplicidade da interpretação do desespero da sua espera: é a vingança ou o amor que ela espera em Orestes?

Não podemos também deixar de referir que esta Electra confronta o público, enfrentando-o de frente com os seios a descoberto. Que dizer desta ação? Será um momento de vulnerabilidade? Será uma imagem de força e enfrentamento do público? Ou estamos perante uma cena de sedução? A coreógrafa diz-nos que a “exposição do corpo, quando vejo o vídeo, sinto que é uma exposição frágil, mas para mim é força. (...) É uma imagem forte, mas eu sinto-me frágil.”³¹⁷

Em suma, todos estes aspetos conferem a Electra uma existência social, antropomorfizando uma figura mitológica numa mulher, com as suas dúvidas e incertezas em relação ao seu futuro, mas que também demonstra força, resistência e planeia a sua vida e futuro.

4.2.3. Papéis axiológicos

Como nos diz Aristóteles, as tragédias são histórias mitológicas que contam vivências das classes mais altas da época³¹⁸, histórias que, claramente, apenas mostram uma visão muito particular do mundo. O mesmo se passa na escrita romanesca e na dança, em que a visão apresentada é sempre a que o romancista, o encenador, ou coreografo respetivamente nos querem transmitir. Todavia, ao nos mostrar um caminho seguido, há uma infinidade de

³¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 117.

³¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 118.

³¹⁸ Cf. Aristóteles, *Poética*, livro 5, 1449b.

outros preteridos pelo criador artístico. Vejamos o que nos diz Cristina Costa Vieira, a propósito da incontornabilidade da marca ideológica nas formas discursivas:

As formas de discurso que reflectem em maior ou menor grau (sobre) os universos sociais e humanos não conseguem escapar a uma marca ideológica, seja esta mais ou menos dominante e patente. A incontornabilidade de tal marca deriva do facto de a escrita implicar obrigatoriamente a selecção paradigmática de uma mundividência entre outras possíveis mercê das opções sintácticas e lexicais feitas. Se o desconstrutivismo já demonstrou a impraticabilidade, ao nível dos discursos das ciências sociais e filosóficas, do paradigma weberiano da objectividade científica (Wertfreiheit), então o romance, género que se assume como uma visão ficcionada e pessoal do mundo, estará imbuído de ideologia.³¹⁹

Uma vez mais confirmamos a proximidade entre a criação romanesca e as artes de palco. Pierre Glaudes e Yves Reuter afirmam:

(...) [nenhuma] narrativa é absolutamente ‘neutra’, pois cada uma propõe uma certa representação da realidade, entre outras possíveis; a este título, cada uma é portadora das marcas de uma ‘visão do mundo’, sejam elas manifestas ou latentes.³²⁰

Ainda a este propósito, Cristina Costa Vieira acrescenta que o “romance tem particular apetência para o aprofundamento da construção axiológica das suas personagens devido às potencialidades linguísticas, retóricas, narratológicas e semiótico-contextuais que oferece ao criador artístico: é uma forma narrativa complexa mais capaz de sugerir ou de sustentar a legitimidade da representação da realidade que fornece ao leitor.”³²¹ Em suma, as personagens das artes performativas também não escapam a uma construção axiológica e constituem um campo experimental de excelência a este nível. Não podemos esquecer que ao possibilitarmos o confronto visual entre personagem e espetador, este já não precisa de idealizar na sua mente a figura. Nesse aspeto, a figurativização está mais fechada para o espetador. A ensaísta reforça ainda a ideia de que “é a força binómio pessoa/personagem de romance que torna esta não apenas um entre outros meios responsáveis pela axiologização do texto, isto é, pela inscrição de valores axiológicos na tessitura romanesca, mas o veículo privilegiado desse fenómeno”³²². Nós acrescentamos que esta ação será ainda mais visível e até inteligível se se puder colocar em cena esta pessoa/personagem, pois aí estaremos perante a dimensão física deste ser no ator/bailarino, pois no romance há um maior espaço para o imaginário de cada leitor. Costa Vieira diz-nos ainda que devemos encarar a “personagem romanesca como o resultado de um processo, e não como um meio ao serviço da axiologização da narrativa.”³²³ Mais uma vez, somos levados a inserir aqui o papel das artes performativas, que consideramos ter os mesmos procedimentos. A construção duma personagem de palco obedece a vários critérios e características, como já pudemos explicar

³¹⁹ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 345-346.

³²⁰ Cf. Pierre Glaudes e Yves Reuter *apud Ibidem*, p. 345. Acrescento nosso.

³²¹ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 346.

³²² Cf. *Ibidem*, p. 347.

³²³ Cf. *Ibidem*, p. 349.

na introdução do nosso trabalho dissertativo. As escolhas axiológicas também existem nas personagens do domínio da dança e essa carga ideológica é transmissível ao espectador.

Como não podia deixar de ser, Olga Roriz dota Electra de características axiológicas específicas, mas que vão ter várias leituras por parte de diferentes espectadores. Ou seja, esta personagem é apresentada com uma determinada intencionalidade e sujeita a uma avaliação e reinterpretação por parte de um júri, o público que assiste ao espetáculo. Electra, tal como qualquer personagem, poderia ser construída dentro dos seguintes parâmetros axiológicos: heroicização, vilanização, vitimização, ridicularização e anomização.³²⁴ Estes processos são indispensáveis tanto na construção da personagem romanesca como na da personagem de palco ou melhor, a opção é por um destes processos. Confronte-se a este propósito o que nos diz o ensaio *A Construção da Personagem Romanesca*:

A importância destes processos resulta, antes de mais, da sua imprescindibilidade. Em primeiro lugar, os processos linguísticos, retóricos e narratológicos não são suficientes *per se* para dar completude à personagem romanesca, sempre suporte de valores ideológicos. A axiologização suscita juízos de valor sobre a personagem que, podendo não estar manifestos na tessitura textual, são estimulados junto do leitor, ou seja, a axiologização contribui para a caracterização indirecta da personagem. (...) Isto acontece por causa de fenómenos identificativos de carácter subjectivo que a axiologização gera entre o mundo textual - as personagens construídas ao longo das folhas de papel -, e os mundos extra e inter-textual - o mundo do leitor.³²⁵

Não restam portanto quaisquer dúvidas sobre a importância da carga ideológica que uma personagem (de palco) carrega. Podemos afirmar que a “imaginação do leitor [e do espectador] completa automaticamente a do autor.”³²⁶

Principiemos por ver Electra do ponto de vista da heroicização. Convém alertar que a “heroicidade, a elegância, ou outras avaliações da personagem numa dada época histórica podem ser recepcionadas posteriormente como vilania ou com deselegância.”³²⁷ Tal facto leva-nos a concluir e a dar algum sentido à expressão vulgarmente utilizada *os heróis de hoje são os vilões de amanhã*, ou vice-versa, acrescentamos nós. Isto é importante para aferir se a Electra, matricida, seria recepcionada como heroína na Antiguidade Clássica e se o mesmo pode suceder hodiernamente. Atente-se nestas palavras de Philippe Hamon:

Ao procurar a definição de herói romanesco, Hamon aponta o principal problema colocado pela teoria da sociologia da recepção: ‘Esta noção de herói [o arauto dos valores positivamente avaliados pela sociedade] é uma variável historicamente determinada pelas expectativas, elas próprias variáveis: tal grupo de leitores, tal público, tal classe social dada a um certo momento da sua história reconhece-se (ou cessa de se reconhecer) em tal ou tal tipo de personagem. [...] Nesta encruzilhada de ausências, nesta comunicação por essência diferida que é a literatura, a ‘personagem reinante’ (Taine) de uma época arrisca, apesar da sua relativa estabilidade, a não (a não mais) coincidir com a ‘personagem reinante’ de uma outra. O conceito de herói recobre pois o problema da variabilidade da recepção de um texto, os problemas de malentendidos, más leituras, ou leituras divergentes de uma obra.’³²⁸

³²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 406-464.

³²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 350.

³²⁶ Cf. Milan Kundera, *A Arte do Romance*, trad. de Luísa Feijó e Maria João Delgado, Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed., 2002, p. 49.

³²⁷ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 352.

³²⁸ Cf. Philippe Hamon, *apud Ibidem*, p. 352-353.

Pese embora a questão da mutabilidade temporal da interpretação ideológica de uma personagem, há outros aspetos a ter em conta na análise do que é, como se identifica ou define o herói romanesco ou de palco. Há várias teses que nos podem ajudar a identificar esta heroicidade. Tomachevski diz-nos que “existem três parâmetros para a definição do herói romanesco, a saber, texto, leitor e contexto socio-cultural.”³²⁹ Já Philippe Hamon introduz a necessidade de o “efeito-herói” ser “resultante de numerosos parâmetros à obra no texto.”³³⁰ A fim de evitar mal entendidos ou possíveis enganos na identificação do herói, confrontemos o enunciado exposto por Cristina Costa Vieira:

Para eliminar o possível equívoco na identificação do herói, mesmo não tendo em conta o factor do alargamento inexorável da distância temporal entre o tempo histórico das personagens e o do leitor, o autor recorre a uma série de processos que marquem determinada personagem romanesca como herói da narrativa, e os processos usados dependem da intenção autoral e do tipo de herói pretendido. A esse propósito global damos o nome de perspectivização monódica da narrativa. Essa perspectivização pode legitimar a personagem de forma rasgada e veemente, pelo facto de encarnar as normas axiológicas idealizadas: neste caso, a personagem é axiologicamente construída na base do elogio, do encômico. Ou então, a perspectivização da narrativa tende a construir um herói assente não na exemplaridade, mas na aceitação da humanidade da imperfeição, que compreende defeitos e virtudes.³³¹

Temos aqui patentes duas possibilidades de construção do herói, uma exemplar, e outra admitindo falhas, que o aproxima do comum dos mortais. A Electra roriziana pertence a esta última categoria e por isso o espetador consegue identificar-se com ela, perdoadando-lhe atos hoje censuráveis e punidos pela lei: o assassinato da mãe e do padrasto, mesmo que por vingança de estes terem morto o seu pai. Na Antiguidade Clássica, esta vingança seria motivo de elogio heroico pois era considerado legítimo ajustar contas com quem cometeu crimes de sangue no seio da família, e esses seriam no além perseguidos pelas Fúrias. No tempo de Sófocles, Electra era claramente um heroína. Podemos encontrar ainda exemplos similares na *Odisseia*, de Homero, em que Telémaco é considerado um herói quando procura vingar a presumível morte do pai, Ulisses.

De facto, esta Electra roriziana é retratada como uma mulher forte em vários momentos da coreografia, o que constitui um elogio indireto à personagem, e o encómio é um traço típico do herói. Isso sucede quando prepara a vingança da morte do pai e mostra toda a tenacidade das suas ações enfrentando o público de frente, brandindo uma cadeira por largos minutos, quando expõe, sem qualquer tipo de pudor, o seu corpo, mostrando os seios, e quando dança sobre talheres, correndo o risco de se ferir, até porque Electra está calçada com sapatos de tacão. Porém esta valsa sobre os talheres pode ambigualmente ser interpretada como sinal de inquietação e sofrimento. Por outro lado, a Electra roriziana é uma personagem em profunda solidão, donde a opção do solo, o que nos leva a ter compaixão e a aceitar os atos que esta pratica. Ora, como explica Costa Vieira, “há (...) uma

³²⁹ Cf. Tomachevski, “A Temática”, in *Teoria da Literatura II Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, trad. de Isabel Pacola, Lisboa, Edições 70, 1989.

³³⁰ Cf. Tomachevski e Philippe Hamon, *apud* Ibidem, p. 357.

³³¹ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 408.

padronização axiológica do herói exemplar: ele é superior quanto às diferentes normas avaliativas, modelar no seu comportamento, solitário, marginal e confrontar-se com o vilão, luta que também identifica o herói.”³³² Por conseguinte, a solidão é outro traço da heroicidade mas que pode ambigualmente ser interpretado como sinal de vitimização, de fragilidade psicológica. Os heróis solitários, sejam estes “arreatados, vingativos ou cerebrais, mas sempre superiores e conscientes da sua singularidade”³³³, são sempre heróis. Electra parece assim obedecer à construção axiológica do herói próximo do modelo humano, pois nela encontramos a contrariedade, o confronto e o isolamento³³⁴.

Como já fizemos referência, Electra está dotada de características assimiláveis ao binómio herói/vilã. Não podemos esquecer que ela reparou um crime com outro crime, e pese embora não ter sido ela a assassina, foi quem elaborou toda a trama e preparou o cenário para que o seu irmão cometesse este duplo assassinato, embora no espetáculo isso não seja perceptível. Assim, a nossa personagem pode tanto ser vista como heroína e como vilã nos tempos hodiernos, personagem forte que não se deixa vencer por uma mãe nada exemplar, mas ao mesmo tempo agressiva, traço mais associado à vilania. Todavia, a Electra roriziana não parece estar construída como uma vilã tendo em conta as seguintes palavras de Tomachevski: “É preciso não esquecer que a relação emocional para com o herói já está contida na obra. O autor pode atrair a simpatia em relação a um personagem cujo carácter na vida real poderia provocar no leitor um sentimento de repugnância e de desgosto.”³³⁵

Vejamos pois, em maior detalhe, em que consiste o processo de vilanização de uma personagem de acordo com o conceito apresentado no ensaio *A Construção da Personagem Romanesca*:

Vilanização é o termo com o qual designamos o macro-processo diametralmente oposto ao da heroicização, e que consiste na facultação ao leitor da identificação inequívoca da personagem X como vilão. E vilão é toda a personagem que se sobreleva em negatividade ideológica e é alvo da antipatia e da repulsa do leitor. Um vilão é um anti-herói, em termos paradigmáticos-axiológicos, ou seja, é a figura diametralmente oposta à de um herói modelar, concentrando em si os valores disfóricos de uma sociedade e de uma cultura.

Tendencialmente, géneros romanescos em que a expectativa do desenvolvimento da acção assume uma importância narratológica primordial, como o romance de amor, o de ficção científica, o de viagem, o western, o policial e o de espionagem, e que são conotados como literatura de massa, fazem coincidir o protagonista com o herói exemplar e o antagonista com o vilão principal da história. Neste caso, o vilão é também um anti-herói em termos sintagmáticos, isto é, define-se em função do processo de confronto com o protagonista. (...) A padronização dos papéis do protagonista/herói e do antagonista/vilão neste tipo de romances significa que o leitor conta com esferas de acção e estruturas axiológicas bem determinadas, pois há regularidade de esquemas de forças, de processos e de estratégias axiológicas. (...) De facto, os géneros épicos aos quais o romance moderno remonta, seja a epopeia, seja o romance de cavalaria, o herói está sempre associado ao estrato social da nobreza (mesmo que desconheça temporariamente a sua proveniência aristocrática), enquanto o vilão corresponde socialmente, como o nome indica, ao estrato popular, a que os vilões pertenciam.³³⁶

³³² Cf. *Ibidem*, p. 409.

³³³ Cf. *Ibidem*, p. 410.

³³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 411.

³³⁵ Cf. Tomachevski, “A Temática”, p. 171.

³³⁶ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 427.

Por conseguinte, no que diz respeito ao estrato social, se adaptarmos este conceito a Electra, esta personagem quer no mito clássico, quer no espetáculo de Olga Roriz, nunca pode ser considerada uma vilã, já que pertence ao mais alto nível da nobreza: trata-se de uma princesa. Mas por outro lado, quanto à ação, ela pode ser interpretada como vilã em Sófocles e em Olga Roriz por ansiar vingança sobre a mãe e o padrasto. Aqui, note-se, como já foi afirmado, a Antiguidade tendia a desculpar crimes como uma vingança legítima de crimes de sangue: Clitemnestra e Egisto mataram-lhe o pai; as Fúrias, no final iriam sempre persegui-los no além. A contemporaneidade não legitima a justiça por mão própria, muito menos a que conduz à morte.

Então, temos aqui uma ambiguidade interpretativa: simultaneamente é a heroína sensível que vive longas e duras penas no castelo, onde vive com o amante da mãe e o assassino de seu pai. Em nossa opinião, esta característica poderá ser de difícil percepção na coreografia de Roriz, talvez por se tratar de um espetáculo a solo: a personagem não tem antagonista, e é muito mais evidente a força desta mulher, nas suas ações e movimentos. O que podemos encontrar nesta coreografia centra-se no pressuposto de que o “herói assenta na exemplaridade eufórica, e o vilão, na negatividade disfórica.”³³⁷ Estes aspetos presentes no espetáculo de Roriz são fáceis de identificar nos vários movimentos e expressões faciais que a bailarina expressa ao longo da atuação. Ainda assim, é interessante encontrar em Electra estes dois lados antagónicos, que Olga Roriz traduz em palco. Por este motivo, torna-se difícil para o público avaliar uma personagem tão complexa em termos ideológicos. Aqui o confronto é interior como é típico da tragédia clássica. Assim, se já nesta última não assistimos à condenação da protagonista, também na coreografia de Roriz não se faz qualquer juízo de valor nem se vinca de forma absoluta o carácter trágico ou vilão de Electra, essa tarefa é deixada ao público. Existem depois algumas ações que nos podem remeter para este papel, como a destruição do cenário. A bailarina abre violentamente as gavetas dos armários constituintes do cenário, atira-as para o chão, expondo o seu conteúdo. Esta violência aparentemente gratuita pode ser também associada ao papel de vilã. Esta situação é especialmente visível quando a coreógrafa deixa cair os talheres, guardados numa dessas gavetas, provocando um estridente ruído ao caírem no chão do palco. Será uma vítima a Electra roriziana? Do ponto de vista da vitimização, vejamos o enquadramento deste processo axiológico elaborado por Cristina Costa Vieira:

A vitimização é um macro-processo claramente gradativo no que diz respeito à valorização ou desvalorização da personagem junto do leitor. Mas a vitimização subentende sempre um contexto de injustiça ou de circunstancialismos claramente adversos a pesar sobre a personagem em causa, e que lhe motiva por vezes condutas ignóbeis. Essa injustiça ou condicionante extrema pode ajudar, em vários casos, o leitor a não recepcionar certa personagem como vilão, mas antes como vítima.³³⁸

³³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 428.

³³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 420.

Na coreografia, verificamos ser difícil identificar Electra como vítima, pois nas suas ações, sempre ambíguas, que nos remetem para diversos estados psicológicos visíveis nos movimentos, gestos e expressões marcados, nem sempre associados a fragilidade ou injustiça, o que pode levar à interpretação desta personagem como vítima. No entanto, também não podemos esquecer e deixar de fazer referência ao mito clássico, onde Electra pode ser encarada como vítima por parte do leitor e ou espetador. Com o decorrer da ação é frequente e lógico que o público receba e interprete vários estados desta personagem que o podem levar a sentir piedade pela protagonista. Não nos podemos esquecer de que os espectadores têm em seu poder reminiscências do mito clássico e da cruzada de Electra na defesa da honra do pai. Na cenografia, sinais claros que nos podem remeter para uma personagem vítima podem ser o facto de ela estar sozinha, abandonada e isolada. Electra passa a maior parte do tempo do espetáculo sentada numa cadeira à espera, com movimentos muito arrastados. Diz Olga Roriz: “Na minha peça, ela começa à espera, continua à espera e acaba à espera. Ela não sai daquela espera.”³³⁹ Esta espera e os movimentos morosos a ela associados que a bailarina repetidamente executa, de que a criadora fala simbolizam também a passagem do tempo e por conseguinte o envelhecimento de Electra. Além disso, apesar de todo o mal feito por Clitemnestra, Electra não perde capacidade de tentar chamar pela mãe, o que não consegue. Esclarece Olga Roriz em entrevista:

Neste início tinha de tentar chamar pela minha mãe, como um lamento, é só uma tentativa, porque não dizia nada, era mãe para a frente e mãe para trás (a palavra mãe ao contrário é eam). Uma coisa que queria sair, como se chamasse a mãe, mas que estava preso cá dentro, não conseguia sair cá para fora.³⁴⁰

Encaremos agora a coreografia proposta por Olga Roriz do ponto de vista da ridicularização, que a investigadora de *A Construção da Personagem Romanesca* apresenta da seguinte forma:

A ridicularização, o segundo intento axiológico abrangido pela contestação, produz personagens caricaturais e não propriamente vilões. Ela corresponde, tendencialmente, a personagens planas, grotescas, bonacheironas, mercedoras do riso ou do escárnio das outras personagens e do leitor, mas não da aversão e da repulsa. A ridicularização, entretanto, pode ser mais ou menos negativa para a personagem, mas há uma base comum a todas as personagens ridicularizadas: o humor que sobre elas pesa, e que preside a qualquer um dos processos-base dessa construção.³⁴¹

Em nossa opinião, estas características encontram-se ausentes da Electra roriziana. Eventualmente poderíamos ser levados a perceber esta particularidade axiológica pela repetição de movimentos ou pela ausência destes, como é o caso da espera interminável ou da correria de um lado ao outro no palco, repetidamente. No entanto, a associação desses movimentos ao ridículo está totalmente fora de questão, porque toda a expressividade que a bailarina coloca nos seus movimentos, gestos e expressões faciais afasta tal interpretação:

³³⁹ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 112.

³⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 112-113.

³⁴¹ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 433.

trata-se antes, de desespero, o que coloca Electra mais na órbita da vítima do que da personagem ridícula.

Por último, analisemos esta Electra à luz do processo da anomização, definido por Costa Vieira da seguinte forma:

A problematização axiológica significa a fuga à moralização, explícita ou implícita, do comportamento da personagem romanesca, e o debate sobre a própria norma axiológica ou sobre o confronto entre normas. Este processo não pretende a aceitação tendencialmente heróica, a heroicização, a vitimização, a ridicularização ou a vilanização da personagem, mas sim aquilo que designamos como anomização da personagem. Este é o processo axiológico que mais distancia a construção da personagem romanesca da de uma personagem épica, inserida num universo de valores rigorosamente pré-estabelecidos e reconhecíveis. (...) Anomização é o designativo criado para nomear o macro-processo desestruturador da axiologização linear da personagem romanesca. Por não corresponder nem a uma valorização, nem a uma desvalorização da personagem, por ser antes uma tentativa de desconstrução de avaliação normativa.³⁴²

Esta característica axiológica parece-nos a mais próxima da proposta por Olga Roriz na sua coreografia de Electra. A criadora não faz qualquer juízo de valor em relação à personagem. Por outro lado, e ao tratar-se de um solo, a ausência de outras personagens na trama impossibilita que esta avaliação seja feita por outros participantes na ação. Deste modo, fica uma vez mais destinado ao público fazer as suas avaliações, recorrendo à sua bagagem cultural sobre o mito clássico e ao que Olga Roriz deixa transparecer na coreografia. Esta ausência de valorização não quer dizer que Electra seja uma figura alienada, vazia ou desprovida de valor. O espetador no final da peça vai encontrar-se num dilema, pois não sabe que avaliação fazer de Electra. Esta característica é das mais difíceis numa análise, refere Cristina Costa Vieira:

Apesar das diferenças detectadas entre os vários procedimentos consubstanciadores da anomização, uma consequência é, todavia, comum a todos eles ao nível da construção axiológica da personagem romanesca: esta surge como um enigma a pedir a decifração das instâncias avaliativas, entre as quais se conta sempre o leitor. A tarefa avaliativa é dificultada ao máximo pela anomização, sendo uma das provas mais concludentes dessa dificuldade a impossibilidade de resumo, em forma lapidar, da estrutura axiológica de uma personagem construída por via deste macro-processo. E porque esta é uma forma de maximizar a ambiguidade da personagem, e porque o romance é complexidade, (...) então a anomização é um processo distintivo da construção da personagem romanesca.³⁴³

No que diz respeito aos papéis axiológicos de um romance, ou de um espetáculo, diz Cristina Costa Vieira:

Cada leitor distingue, logo, constrói mais facilmente as personagens romanescas pelas identificações que realiza a partir do seu próprio universo de conhecimentos pessoais e inter-textuais. Os processos axiológicos facilitam diferenciações e previnem confusões de identidade entre personagens no espírito do leitor, estratégia fundamental num género habitualmente povoado de uma miríade de personagens secundárias e figurantes.³⁴⁴

³⁴² Cf. *Ibidem*, p. 444-447.

³⁴³ Cf. *Ibidem*, 464.

³⁴⁴ Cf. *Ibidem*, 351.

O mesmo se passa com esta personagem de palco. Electra é e simboliza, ao mesmo tempo, a mulher vítima por ser uma filha mal-amada, uma irmã carente, uma mulher esquecida numa espera vã, a mulher heroína, que se consegue rebelar, nem que seja com gestos agressivos que podem não ter consequências práticas, mas mostram coragem de resistir às agressões e injustiças de que é vítima, e a vilã em parte, que planeia a vingança. Sendo tudo isto ao mesmo tempo, não sendo possível categorizá-la de forma simplista, Olga Roriz pretendeu complexificar a receção ideológica, ou seja, anomizá-la.

CAPÍTULO 5 - IDIOSSINCRASIAS DA ELECTRA RORIZIANA

Aferir das idiossincrasias da Electra roriziana implica necessariamente uma abordagem comparativista. O ideal seria cotejar esta obra com espetáculos cénicos, sejam peças de teatro ou dança, sobretudo centrados nessa figura mitológica. Todavia, por questões temporais e de espaço, vamos restringir a análise comparativa da obra de Olga Roriz em questão com a figura mitológica tal como ela é apresentada pelo célebre ensaísta Pierre Grimal, no seu dicionário, e a Electra da tragédia de Sófocles. Trata-se, desde logo de textos com características próprias (uma entrada dicionarística, uma personagem teatral e uma personagem da dança), o que certamente determinará algumas particularidades na obra roriziana.

Grimal apresenta-nos Electra como sendo a “mais célebre”³⁴⁵ de todas, visto que ao longo dos tempos outras figuras, com algum relevo, partilharam com a nossa heroína o nome. O estudioso introduz-nos Electra como prisioneira, sendo “tratada como escrava”³⁴⁶ após a morte do pai. Escapou à morte certa, por clemência da mãe, Clitemnestra, a qual conseguiu também salvar a vida do filho Orestes, “confiando-o em segredo ao velho perceptor, que o leva para longe de Micenas.”³⁴⁷ O ensaísta apresenta-nos uma Electra, aparentemente, submissa ao referir que esta é obrigada por Egisto a casar-se “com um camponês que habita muito longe da cidade, mas o marido respeita a sua virgindade.”³⁴⁸ Tudo para que esta não pudesse ter filhos e estes vingarem a morte de seu avô. Grimal diz-nos ainda que a vingança e consequente assassinato de sua mãe e do seu padrasto foram planeados, juntamente, com o seu irmão, que terá encontrado numa visita ao túmulo do pai. Outras versões colocam Electra como a mentora de todo o plano e Orestes com o executante. Parece-nos que, aqui, a força e o engenho de Electra são anulados, comparativamente à Electra de Sófocles e de Roriz. Pese embora o seu papel de destaque em toda a trama, Grimal diz-nos que “preparam ambos a vingança por que há muito ambicionam: a morte de Clitemnestra e de Egisto.”³⁴⁹ Outra marca visível que nos remete para uma Electra com características mais próximas do género feminino é o facto de o autor fazer nova referência ao estado civil de Electra, “teria sido outrora noiva de Castor e depois prometida a Polimnestor.”³⁵⁰ No final da trama, acaba por casar com Pílades. Ao analisar esta descrição de Electra, descobrimos uma mulher mais mundana, mais próxima do comum dos mortais. Aqui não se deixa sequer transparecer a vida de sofrimento que a mesma teve, assim como não é visível o temperamento forte que esta possuía. Pierre Grimal apresenta-nos uma Electra mais próxima da mundividência da Hélade arcaica, com vários casos amorosos, ou pelo menos pretendentes, e deixando completamente

³⁴⁵ Cf. Cf. Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 133.

³⁴⁶ Cf. *Ibidem*.

³⁴⁷ Cf. *Ibidem*.

³⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

³⁴⁹ Cf. *Ibidem*.

³⁵⁰ Cf. *Ibidem*.

de lado a possibilidade de amor platónico pelo seu pai, que seria mais tarde catapultado no irmão. O autor faz ainda referência aos filhos que Electra teve, pondo de lado, mais uma vez, a ideia de lutadora e guerreira, qual Amazona. Esta Electra está muito mais próxima dos convencionalismos associados ao género feminino. Ficamos, assim, com a ideia de uma filha desgastada e devastada pela morte do pai; de uma irmã que vive à espera e que rejubila ao ver o seu irmão, qual salvador, que vem por cobro ao seu cativo e vingar a morte do pai; de uma mulher a quem são atribuídos vários relacionamentos; e, por último de uma Electra mãe que não encontramos nem em Sófocles nem em Olga Roriz. Como diz Grimal: “Electra é dada em casamento a Pílades, indo viver para a Fócida. Desta união nascem Médon e Estrófilo.”³⁵¹

Vejamos agora a Electra de Sófocles, que desde o início do texto a caracteriza como uma mulher sofrida e amargurada. De facto, a primeira vez que esta se expressa é para confirmar esse estado emocional: “Ay mísera de mí, y ay infeliz!”³⁵² E assim continua a peça sendo sempre apresentada ao espetador como portadora da maior infelicidade jamais imposta a alguém. É este sofrimento exacerbado que Sófocles atribui a Electra a estratégia encontrada para, no final da tragédia, esta não ser condenada pelos espetadores devido à cumplicidade no duplo assassinato em que uma das vítimas é a própria mãe. Trata-se ao fim e ao cabo, de uma matricida. Temos assim uma Electra que nos aparece desde logo a lamentar o assassinio do pai, o grande Agamémnon, o ódio e a repulsa que sente pela mãe uxoricida, pelo amante desta e a estima que nutre pelo irmão Orestes. Ao contrário de Pierre Grimal, Sófocles dá-nos sistematicamente conta do estado anímico de Electra, do sofrimento ou da autopunição a que esta se permitiu aquando da morte de seu pai, e dos anos em que mergulhou numa tristeza aparentemente sem fim. O coro acentua este *páthos* com as seguintes palavras:

Ay, Electra, que eres hija
de la peor de las madres,
por qué en llanto inagotable?
dejas consumir tu vida
por tu padre Agamenón
que hace tanto que cayó
bajo redes asesinas?
Muerte para quien mató!³⁵³

Eis um exemplo claro da funcionalidade do coro nas tragédias gregas, que, por um lado nos permite ver o sofrimento desta mulher, o número de anos que leva nesta angústia e, por outro lado, nos dá conta do desfecho desta tragédia, fazendo jus ao seu papel premonitório. Na resposta ao coro, Electra pede às mulheres de Micenas: “dejadme com mi dolor, / que mi destino es llorar.”³⁵⁴ Até aqui, encontramos uma Electra com características socialmente associadas ao género feminino, na Grécia Antiga e ainda hoje: uma vida de luto,

³⁵¹ Cf. *Ibidem*.

³⁵² Cf. Sófocles, *Electra*, p. 50.

³⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 53.

³⁵⁴ Cf. *Ibidem*.

angústia e ansiedade, sempre a chorar pelos cantos a morte do pai e uma de prisioneira. Também aqui não encontramos a Electra combativa e maquiavélica de que Olga Roriz nos fala na sua entrevista. Veja-se a seguinte confissão de Electra, em resposta ao Coro após este lhe dizer que devia parar de viver neste desencanto:

Mi querido hermano Orestes...
Por él suspiro sin que tengan fin
jamás los males que sufro,
sin hijos y sin esposo,
siempre esperándole a él.³⁵⁵

Não deixa de ser curiosa esta “quase” declaração de amor na resposta de Electra ao Coro, com proposições como “Por él suspiro sin que tengan fin.” Estes suspiros podem ser interpretados de forma ambígua, já que estas palavras parecem indicar a tal relação incestuosa que Roriz nos comenta em entrevista³⁵⁶. Vemos também em Sófocles uma Electra queixosa de não ter filhos, aspeto que a afasta do papel de guerreira, por implicar casar, levar uma vida comum e dedicar-se ao lar e à educação da sua descendência. Confrontemos uma vez mais o que ela nos diz:

Se me fue la juventud
(...)
sin hombre que me proteja,
(...)
vistiendo ropas usadas³⁵⁷

Podemos depreender destas últimas palavras que Sófocles estava a dar-nos a conhecer uma mulher preocupada com a sua aparência física? De seguida, Electra faz jus à sua condição social, aludindo uma vez mais ao pai: “Qué mujer bien nascida podría suportar la desgracia paterna,”³⁵⁸ uma clara referência à sua ascendência nobre. Não podemos esquecer que o seu pai era rei, ou seja, ela era princesa. Ao contrário dos tempos modernos, em que a divisão de classes é menos marcada pelo vestuário, nos tempos antigos, o traje distingue por si a pertença a um determinado estado, sendo absolutamente desumano uma princesa vestir-se de forma menos condigna ao seu estatuto. Olga Roriz também se preocupa com acessórios, indumentárias (o vestido), os sapatos, mas não para marcar uma condição social, antes de género - sapatos altos e vestido de sair vinculam a personagem ao género feminino. Sófocles apresenta-nos uma Electra sôfrega que espera e sofre incomensuravelmente pela morte de Agamémnon e da condição em que vive, esta espera pelo irmão, que a virá salvar a ela e a Micenas. Não é menos verdade que esta maneira de ser e estar de Electra não a faz menos corajosa, pois a protagonista não deixa de encarar os assassinos do seu pai, mesmo vivendo prisioneira destes. Já a irmã parece ter-se resignado à sua condição. Electra não desiste e não

³⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 55.

³⁵⁶ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 117.

³⁵⁷ Cf. Sófocles, *Electra*, p. 56.

³⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 58.

esconde os seus sentimentos, mesmo sabendo dos planos de Egisto para a enclausurar numa gruta para todo o sempre.

É já no terceiro episódio da tragédia que Sófocles nos apresenta uma Electra cheia de coragem, com uma força extrema ao afirmar que vai enfrentar Egisto, nem que seja sozinha, pois ao pedir ajuda à irmã, esta recusa³⁵⁹. Parece que o tragediógrafo guardou para o final da trama uma reviravolta na personagem principal. Ela até aqui, embora nunca se curvando à mãe e ao amante desta, de alguma forma continha a fúria e aguardava a chegada do irmão para vingar a morte do pai. Contudo, no desfecho do segundo capítulo, o anúncio da morte de Orestes parece ter feito (re)nascer uma nova Electra, a guerreira, a destemida que quer fazer justiça com as próprias mãos, aquela que se aproxima dos parâmetros da personagem criada por Olga Roriz: uma mulher que, apesar de sensível e muito sentimental, não receia encarar tudo e todos mesmo sabendo dos perigos que corre³⁶⁰.

Olga Roriz pretende claramente mostrar a partir de Electra a duplicidade da mulher moderna. Por um lado, esta continua a ser sensível e sentimental, muito ligada ao lar e passiva, donde a cadeira, simbolizando a espera, e os talheres, que remetem para a tradicional tarefa culinária. Por outro lado, parece uma mulher moderna, que cuida da sua aparência para sair, donde o vestido elegante e os sapatos de salto altos, mas estes últimos elementos podem ambigualmente ser interpretados também como um sinal de uma mulher tradicional que considera que só pode ser socialmente respeitada se cuidar da sua aparência, isto é, que continua a importar-se com a opinião dos outros. Além disso, esta mulher moderna aparenta emancipar-se destes papéis mais associados ao género feminino, ou seja, a sensibilidade, a sentimentalidade, a passividade, a vaidade, os deveres domésticos, e por isso dança em cima de talheres (o que implica calcá-los, numa simbologia de recusa do papel exclusivo de doméstica). Por fim a Electra roriziana é peculiar pelo facto de não chorar, pela ausência de qualquer alusão à vontade de casar, de ser mãe e estes são talvez os traços mais marcantes da Electra de Olga Roriz.

Analisando a Electra que nos apresenta Grimal, Sófocles e Olga Roriz, o que podemos concluir é que Pierre Grimal nos expõe a Electra clássica, sublinhando o lado sentimental, de quem sofre os desmandos da mãe e do padrasto. Claramente esta não é uma Electra guerreira. Já Sófocles começa exatamente por nos introduzir uma Electra também ela frágil, sofrida e à espera de Orestes para ser salva e fazer justiça. Só já no adensar da ação o tragediógrafo grego põe em evidência a reviravolta desta personagem marcante, e passamos a ter uma Electra corajosa, guerreira, decidida a matar Egisto com as próprias mãos. Considerámo-la pois, a Electra sofocliana próxima da Electra proposta por Roriz, ora frágil e dócil, ora forte e altiva. Sendo assim, surte surpreendente que os séculos a separar a personagem sofocliana da roriziana não tenham anulado várias reminiscências claras da Electra de Sófocles. Embora Olga Roriz tenha lido várias versões de Electra, além da de

³⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 61-67.

³⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 69-82.

Sófocles, como a de Eurípedes e outras mais recentes³⁶¹, e que tiveram como base o mito destes dois tragediógrafos, podemos descobrir facilmente as marcas de Sófocles. Claro que esta Electra de Roriz tem traços da contemporaneidade como já foi aqui sublinhado - emancipação em relação ao papel de mulher casadoira e de progenitora e assunção de maior agressividade num mundo dominado pelos homens. Mas não podemos negar que o conflito presente neste mito continua atual e parece estar em constante atualização, caminhando a passos largos ao encontro dos mitos clássicos, tal é a semelhança com os conflitos de hoje, como se os mitos fossem eternos e pudessem prever os eventos presentes e futuros.

Além disso, uma das grandes peculiaridades da Electra roriziana é o facto de esta (praticamente) não falar, pelo menos por palavras. Esta personagem em palco está visivelmente cansada e exausta, apenas se expressa por gestos e movimentos, excetuando as palavras “mãe e aem”. Está lá tudo, toda a carga dramática e psicológica. Outra característica da Electra de Roriz é que esta não chora nem se lamenta, ao contrário da Electra sofocliana e da tradição mitológica. Este estado de espírito é-nos transmitido por uma dança que nos arrepiam e envolve na senda trágica da protagonista.

Em suma, se é bem verdade que há diferenças na abordagem por parte de Olga Roriz em relação à Electra da tragédia grega, também não é menos verdade que está lá toda a envolvência do mito clássico. Roriz soube trazer para os nossos dias uma Electra que poderia sofrer um qualquer acontecimento perverso da contemporaneidade, soube pegar nesta personagem mitológica, qual trabalho exímio de palimpsesto, apresenta-nos a Electra de hoje, que parece conter laços que a ligam à tragédia clássica, como se esta fosse detentora de uma herança genética, como se esta fosse uma parente da Electra de Sófocles e transportasse no seu ADN os genes clássicos.

³⁶¹ Cf. Olga Roriz, Entrevista gentilmente cedida a Rui Pires, Anexo A, p. 112.

CONCLUSÃO

Agora que damos por concluída a nossa jornada, julgamos ter atingido os objetivos traçados na abertura deste nosso trabalho dissertativo.

Propúnhamos como metas genéricas divulgar o trabalho artístico de Olga Roriz, uma das maiores criadoras nacionais no seio da dança contemporânea. Pensamos que esta dissertação permitirá ao cidadão menos atento a este género artístico conhecer melhor o percurso e o trabalho da coreógrafa e a atenção que ela dá aos clássicos. Verificamos que o género feminino desempenha um papel de destaque nos seus espetáculos, mas também na sua vida pessoal. A mulher é em Olga Roriz personagem de primeira linha. Muitos dos seus trabalhos coreográficos têm a mulher como figura central, e isso pode ser confirmado quer nos trabalhos a solo, que até hoje sempre foram criados e executados por si, projetados num título que destaca um nome no feminino bem como pela exploração de temas maioritariamente relacionados com a mulher. O nosso terceiro almejo genérico consistia em aferir mais sobre esta figura mitológica intrigante que é Electra, tantas vezes relegada para segundo plano. As pesquisas realizadas a este nível permitiram-nos chegar à conclusão que a contemporaneidade artística, nos mais diversos domínios, não se esqueceu da Antiguidade grega, nem do mito de Electra, mesmo que alguns dos seus avatares tenham afastado bastante esta figura feminina da tradição mitológica. E assim, na nossa análise, fomos encontra-la na pintura, na banda desenhada, na escultura, no teatro e no cinema, mas curiosamente só a encontramos enquanto personagem principal, ao nível da dança contemporânea, no espetáculo roriziano aqui em análise, *Electra*, de 2010.

Quanto aos objetivos específicos a que nos propusemos vimos que a coreógrafa optou por ser a própria a dar vida a esta personagem mitológica, dando assim continuidade a um trabalho a solo iniciado no passado. A bailarina munuiu-se de variada bagagem para transpor para palco este mito sempre atual. Roriz serviu-se do seu corpo de mulher para dar vida a uma Electra atual, com gestos e movimentos que espelham a dor e o sofrimento, mas também a força e a coragem. O espetáculo está repleto de referências e de simbolismo com os quais a coreógrafa joga durante a representação, para nos fazer chegar uma mulher maior como é Electra. Concluimos que a opção por um solo faz dela indubitavelmente uma personagem que vale por si só, monopolizadora da atenção dos espetadores. Por outro lado, a Electra roriziana é cheia de ambiguidades, umas vezes frágil, e outras forte. Pelo menos é o que sugere ao público. Podemos até dizer que esta Electra é incoerente dentro de alguma coerência, pois as ações que realiza ao longo do solo situam-na neste riquíssimo campo de ambiguidades tão importantes para as artes de palco. Durante mais de uma hora de espetáculo é sempre deixado ao público a tarefa de analisar Electra quanto ao seu papel de heroína de vilã ou de vítima.

De um ponto de vista sexual, encontra-mos uma Electra sensual, sendo seu guarda-roupa e toda a sua figura prova disso mesmo. A um nível social enquadrámos Electra entre

três papéis, ainda que dois deles sejam levemente aflorados. A abertura e o desfecho do espetáculo são os únicos momentos, muito breves, em que Electra faz uso da capacidade da fala. Começa por chamar a mãe, mas este chamamento é um lamento quase impercetível. Aqui estamos claramente perante a Electra filha. A encerrar o espetáculo Electra volta a soltar um som, desta feita chamando pelo irmão Orestes. Mas a angústia deste chamamento, em que está omitida a palavra “irmão” (apenas é gritado Orestes) pode ser interpretado como um desejo incestuoso, tendo em conta a leitura psicanalista junguiana desta figura. Aqui encontramos visivelmente a referenciação de uma Electra irmã. Não obstante, o papel claramente desempenhado por Electra, durante toda a trama, é o de mulher. É uma mulher que essencialmente espera; aliás, é esta a temática dominante do espetáculo: Electra espera. Mas também é uma mulher que se arranja, que coloca extensões no cabelo, que calça sapatos de salto alto, que dança uma valsa, ainda que seja sobre um amontoado de talheres, como referência a um negar da condição feminina de dona de casa, confinada ao lar e às tarefas domésticas.

Importa também ver aqui os papéis axiológicos associados a Electra. O papel axiológico de vilã parece ser o menos trabalhado, oscilando o espetador entre a receção de Electra enquanto vítima e enquanto heroína. A dupla utilização da cadeira simboliza essa ambiguidade, o que nos leva a concluir que Electra é intencionalmente construída por Olga Roriz sob o signo da anominização, isto é da ambiguidade interpretativa. Daí a dificuldade em encaixar Electra numa categoria padrão.

Compete nesta dissertação fazer também três breves esclarecimentos em torno da figura de Electra. O primeiro diz respeito à Electra mitológica e a toda a tradição clássica. Não pode deixar de nos surpreender a atualidade da mitologia helénica, facto que ao longo destas páginas nos transmitem e (re)despertou tantas vezes para esta Grécia homérica. Quanto ao género feminino, que Electra tão bem desempenha, esta está associada às causas feministas, dada a sua força por um lado e a sua sensibilidade e inteligência por outro. Também aqui, não pode deixar de nos assombrar o genocídio e o calvário que a mulher, só por ser de outro género, que não o masculino, tem sofrido desde o início dos tempos. Por fim, outra revelação surpreendente, Olga Roriz foi até hoje, de acordo com o nosso estudo e com as nossas pesquisas, a única coreógrafa a utilizar esta riquíssima personagem num espetáculo de dança contemporânea. Descobrimos alguns casos nas nossas consultas, mas sem qualquer relevo de monta. Será que a força sexual desta figura mitológica feminina afastou Electra dos espetadores e coreógrafas por tabus? Será que assustou coreógrafos masculinos? Fica a questão.

BIBLIOGRAFIA

1. Sobre género

AMÂNCIO, Lígia, *Masculino e Feminino. A Construção Social da Diferença*, Porto, Afrontamento, 1998.

BEAUVOIR, Simone de, *O Segundo Sexo* [1949], trad. de Sérgio Milliet, Lisboa, Bertrand, 4ª ed., 1987.

BELSAY, Catherine, *A Prática Crítica*, Lisboa, Edições 70, s/d.

FERNÁNDEZ-LEVIN, Rosa, *El Autor y el Personaje Feminino en Dos Novelas del Siglo XX*, Madrid, Editorial Pliegos.

HIGONNET, Anne, “Mulheres e Imagens. Representações”, in Genevieve Fresse e Michelle Perrot (dir.) *História das Mulheres do Ocidente, vol. 4, O Século XIX*, Trad. de Cláudia Gonçalves e Egípto Gonçalves, Porto, Afrontamento, 1994.

LOPES, Ana Maria Costa, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos: Percursos de Modernidade*, Lisboa, Quimera, 2005.

O. MUÑOZ, Willy, *El Personaje Feminino en la Narrativa de Escritoras Hispanoamericanas*, Madrid, Editorial Pliegos.

ORTIGÃO, Ramalho, “Farpas”, Maria de Saraiva de Jesus, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista Naturalista*, Tese de Doutoramento, apresentada à Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

RECTOR, Monica, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.

VAQUINHAS, Irene, *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Colibri, 2000, p.20.

WOOLF, Virginia, *Um Quarto que Seja Seu*, trad. de Maria Emília Ferros Moura, Lisboa, Vega, 1996.

2. Sobre o mito (de Electra)

BENOIST, Luc, *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa, Edições 70, 1999.

BRANCO, Píndaro Castelo, *Electra*, (pintura), in http://www.artenarede.com.br/inside.asp?area=detalhesobra&categoria=PI&tecnica=OL&sequencia=394&menu=menu_obras, (consultado em 10/07/2014).

DUARTE, Hélder P., *Electra e Demolidor*, (pintura), in <http://www.hpduartecriacoes.blogspot.pt>, (consultador em 10/07/2014).

ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1986.

_____, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, trad. de Samuel Soares, Lisboa, Edições 70, 1989.

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA, Exercício final dos alunos do 1º ano, *Electra*, in http://www.estc.ipl.pt/teatro/arquivo/exercicios/2007_08/1_ano_electra.html, (consultado em 10/08/2014).

FERREIRA, José Ribeiro, “Prefácio” in José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene - A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Minerva, 2004.

FERREIRA, Luísa de Nazaré, “A Recepção dos Temas Clássicos na Obra de Hélia Correia” in José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene - A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Minerva, 2004.

GOLDGRUB, Franklin, *O Complexo de Édipo*, São Paulo, Ática, 1989.

GARCÍA, GUAL Carlos, *La Antigüedad Novelada. Las Novelas Históricas Sobre el Mundo Griego y Romano*, Barcelona, Anagrama, 1995.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 3ª ed., 1999.

IRRTHUM, Luciano, *Elektra Assassina*, (escultura), in <http://www.lirrthum.blogspot.com>, (consultado em 10/07/2014).

JOBES, Gertrude, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols (Parte 2)*, Nova Iorque, The Scarecrow Press, Inc., 1962.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, trad. de António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1979.

LOURENÇO, Frederico, trad. e org., *Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003.

_____, Trad. e org., *Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005.

_____, Trad. e org., *Poesia Grega. De Álcman a Teócrito*. Lisboa, Cotovia, 2006.

MAGALHÃES, Yuri de Andrade, *O Complexo de Electra em Nelson Rodrigues*, Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, outubro de 2012.

MONZÓ, Xavier (dir.), *Electra* (espetáculo), in <http://www.vayaciudad.es/alicante/teatro-clasico-en-la-antigua-cantera-de-pinoso.html>, (consultado em 10/08/2014).

MOURÃO, Luís, “Vergílio Anacoluto: O Trágico em Nítido Nulo”, in Marta Teixeira Anacleto e Fernando Matos Oliveira (org.), *O Trágico*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2010, p.75-90.

MULLAHY, Patrick, *Édipo: Mito e Complexo*, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1965.

NAROZNIAK, Oxana, *Electra* (escultura), in <http://www.rembrandt.com.br/iacervo/9/Oxana-Narozniak/>, (consultado em 10/07/2014).

Pentación Espectáculos, página oficial do Festival de Mérida, in <http://www.festivaldemerida.es> (consultado em 19/06/2014).

PEREIRA, Sofia, *A Reescrita de Mitos Clássicos no Teatro de Hélia Correia*, Dissertação de Mestrado em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

PINTO, Ana Paula, “Apresentação”, in Ana Paula Pinto, João Amadeu Silva, Maria José Lopes e Miguel Gonçalves (org.), *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Porto, 2012.

SÁENNZ ALMEIDA, Pedro, “Introducción e Estudio de Dramaturgia”, in Sófocles, *Electra*, Ver. e trad. de Pedro Sáenz Almeida, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, p. 9-44.

SILVA, Maria de Fátima, “Poeta, Criação e Público. A Noção de Trágico nos Criadores Teatrais Atenienses” in Marta Teixeira Anacleto e Fernando Matos Oliveira (org.), *O Trágico*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2010, p. 25-44.

SÓFOCLES, *Electra*, trad. e ver. de Pedro Saénz Almeida, Madrid, Ediclás, 2001.

SOUSA, Alexandre de Albuquerque, *Electra Sob as Luzes da Ribalta: Ação e Ethos Trágico em Mourning Becomes Electra, de Eugene O’Neill*, dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Mestre em Letras, João Pessoa, 2014.

SOUSA, Eudoro de, *Mitologia História e Mito*, Lisboa, IN-CM, 2004.

SPENCE, Lewis, *Introducción a la Mitología*, trad. de M^a Victoria Tealdo e Diana Gibson, Madrid, Edimat Libros, 1998.

STRAUSS, Claude Lévi, *Mito e Significado*, trad. de António Marques Bessa, Lisboa, Edições 70, 1979.

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID, *Crossing Stages European Project*, in <http://www.crossingstages.eu> (consultado em 19/06/2014).

3. Sobre Olga Roriz

BORGES, Joana, *A Reescrita do Drama Pedro e Inês em Olga Roriz - Intencionalidade e Função do Gesto Simbólico na Construção Coreográfica Narrativa*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Área de Especialização em Comunicação em Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, março de 2012.

CAETANO, Maria João, “Um Palco só para Olga Roriz”, *Diário de Notícias*, Edição on-line in http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1478900&seccao=Teatro&page=-1, de 26 janeiro 2010 (consultado em 19/05/2014).

COMPANHIA DE DANÇA OLGA RORIZ, página oficial, in www.olgaroriz.com (consultado em 10/11/2013).

COMPANHIA NACIONAL DE BAILADO, página oficial, in <http://www.cnb.pt> (consultado em 10/10/2013).

COSTA, Tiago Bartolomeu, “Olga, aliás Electra”, *Público*, Edição on-line in <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/olga-alias-electra-249575>, de 27 de janeiro de 2010 (consultado em 19/05/2014).

FAZENDA, Maria José, “Código MD82”, *Público*, julho de 2001.

FERREIRA, Ana Dias, “Ver Olga tragicamente só”, *Jornal I*, de 28 de janeiro de 2010, in http://www.cnb.pt/fotos/electra_jornal_i.pdf, (consultado em 19/05/2014).

FERREIRA, Ana Dias, “Electra”, *Time Out Lisboa*, in <http://www.cnb.pt/noticias/?id=33¬i=54>, (consultado em 19/05/2014).

GALHÓS, Cláudia, “Retrato a nu”, *Actual* (suplemento do jornal *Expresso* de janeiro de 2010), in http://www.cnb.pt/fotos/electra_entrevista_expresso.pdf, (consultado em 19/05/2014).

GUERREIRO, Mónica, “Os Olhos de Gulay Cabbar”, *Blitz*, julho de 2000.

_____, “Código MD8”, *Blitz*, julho de 2001.

_____, “Jump-up-and-kiss-me”, *Blitz*, abril de 2003.

_____, *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

_____, “Figuras Mitológicas do Feminino em Olga Roriz. Isolda (1990-2009) e Electra (2010)”, in Ana Paula Pinto, João Amadeu Silva, Maria José Lopes e Miguel Gonçalves (org.), *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Porto, 2012.

JORNAL DE NOTÍCIAS, “Olga Roriz é Electra no Teatro de São João”, *Jornal de Notícias*, Edição on-line in http://www.jn.pt/Paginalnicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=1483622, 1 de fevereiro de 2010, (consultado em 19/05/2014).

LOURENÇO, Gabriela - “Uma década depois, Olga Roriz volta a estrear um solo. Electra marca o início de um ano cheio de projetos”, *Visão*, 28 de janeiro de 2010, in http://www.cnb.pt/fotos/electra_visao.pdf, (consultado em 19/05/2014).

LISTOPAD, Jorge, “Jardim de Inverno”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, fevereiro de 1990.

MELO, António, “Jardim de Inverno”, *Público*, março de 1990.

Olga Roriz - Solos 1, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2007, DVD.

Olga Roriz - Solos 2, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2007, DVD.

Olga Roriz - Cenas de Caça, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2008, DVD.

Olga Roriz - Introdução ao Principio das Coisas, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2008, DVD.

Olga Roriz - Finis Terra - Cold Hands, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2008, DVD.

Olga Roriz - Propriedade Privada - Tango Privado, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2008, DVD.

Olga Roriz - Anjos Arcanjos Serafins Querubins... e Potestades, Realizado por Rui Simões, Real Ficção, 2009, DVD.

PERES, Cristina, “Jardim de Inverno”, *Expresso*, fevereiro de 1990.

4. Geral

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética*, vol. 2, Lisboa, Caminho, 1994.

_____, *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho, 1997.

ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. e org. de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 8ª ed., 2010.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Almedina, 2002.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, São Paulo, Editora Perspectiva, 3ª ed., 1994.

BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna* [1863], Posfácio de Teresa Cruz, 3ª ed., Lisboa, Veja, 2004.

_____, *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Trad., prefácio e apêndice de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio D'Água, 2007.

Bíblia Ilustrada - Antigo Testamento I, Trad. e notas por grupo de professores de Sagrada Escritura, Porto, Editorial Universus, 1961.

BUESCU, Helena Carvalhal, “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relções e Fronteiras”, in Helena Carvalhal Buescu *et alii*, *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 83-96.

CAMARGO, Roberto Gill, *Palco & Platéia - Um Estudo Sobre Proxêmica Teatral*, Sorocaba, TMC, 2004.

CLAUDON, Francis e WOTLINH, Karen Haddad, *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparativista*, Mem Martins, Inquérito, 1994.

COELHO, Jacinto do Prado, (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 4ª ed, 1989, 4º vol.

COLOMÉ, Delfín, *Pensar la Danza*, Madrid, Turner, 2007.

COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA, página oficial, in <http://www.ctalmada.pt>, (consultado em 10/08/2014).

CORREIA, Hélia, *A Terceira Miséria*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

CUNHA, Brigitte Cardoso, *Psicanálise e Estruturalismo*, Trad. de Fernanda Bernardo, Lisboa, Assírio & Alvim, 1981.

CUNHA, Jurema Alcides, Trad. e org., *Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud*, Pôrto Alegre, Globo, 1970.

FAZENDA, Maria José, *Movimentos Presentes - Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997.

_____, “Entre o Pictórico e a Expressão de Ideias - A Interferência das Artes Plásticas e da Literatura nas Danças de Paula Massano”, in (dir.) Maria José Fazenda, *Movimentos Presentes - Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997.

FERREIRA, José Ribeiro e DIAS, Paula Barata, “A Pernidade”, in *Fluir Perene - A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004.

GARRETT, Almeida, “Ao Conservatório Real”, in Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Lello e Irmão, 1963, p. 1081-1088.

GIL, José, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

GOLBGRUB, Franklin, *O Complexo de Édipo*, São Paulo, Ática, 1989.

GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, Trad. de António M. Gomes da Silva, Lisboa, Edições 70, 1986.

HOGHE, Raimund, *Pina Bausch, Histoire du Théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1987.

HUGO, Victor, “Do Grotesco e do Sublime”, Trad. e notas do prefácio de *Cromwell* por Célia Berrettinni, São Paulo, Perspectiva, *apud* Andrey Pereira de Oliveira in *Revista Acadêmico* - nº 46 - Março de 2005, “Victor Hugo e o Manifesto do Drama Romântico”, ano IV, in <http://www.espacoacademico.com.br> (consultado em 18/06/2014), 2ª ed., 2002.

IMDB - Internet Movie Database, in <http://www.imdb.com>, (consultado em 10/08/2014).

INFOPÉDIA, *Enciclopédia e Dicionários Porto Editora*, in <http://www.infopedia.pt>, (consultado em 18/06/2014).

JOUVE, Vincent, *L'Effet-Personnage Dans le Roman*, Paris, PUF, col. «Écriture», 2ème ed., 1998.

KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance*, trad. de Luísa Feijó e Maria João Delgado, Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed., 2002.

LEPECKI, André, “Nas Margens do Presente - A Dança Dialogante de Vera Mantero e Francisco Camacho”, in (dir.) Maria José Fazenda, *Movimentos Presentes - Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997.

LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Trad. de Rute Costa, Lisboa, Orfeu Negro, 3ª ed., 2012.

MACHADO, José Pedro, (coord), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1981.

MANFREDI, Valerio Massimo, *O Exército Perdido*, Porto, Porto Editora, 2008.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, “O Período Literário Romântico - Unidade e Diversidade”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, O Romantismo, Lisboa, Alfa, 2005.

MONTERO CARTELLE, Enrique e HERRERO INGELMO M^a Cruz, *De Virgilio a Umberto Eco. La Novela Histórica Latina Contemporânea*, Prólogo de Dário Villanueva, Madrid/Huelva, Ediciones del Morto/Universidad de Huelva, 1994.

MOURÃO, Luís, “Vergílio Anacoluto: O Trágico em Nítido Nulo”, in Marta Teixeira Anacleto e Fernando Matos Oliveira (org.), *O Trágico*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesas, 2010.

NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí (1904-1989)*, Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo, Tachen, Trad. De Lucília Filipe, 2000.

NOVO, Sérgio, “Importância da Educação pelo Teatro no Currículo Nacional” in *Prática de Ensino Supervisionada - Desenho A (12º Ano) / Educação Visual (9º Ano)*, Relatório de Estágio para Obtenção do Grau de Mestre em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, Apresentado ao Departamento de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, junho de 2014.

PAZ, Octavio, *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia* [1974], Barcelona, Seix Barral, 4ª ed., 1993.

PEREIRA, Paulo Alexandre, “Gouaches: Picturalismo e Poema em Prosa” in *Forma Breve*, Revista de Literatura, nº 2. *O Poema em Prosa*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2004.

PESSANHA, Camilo, *Clepsydra*, ed. Crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio D’Água, 1995.

PINTO, Ana Paula, “Apresentação”, in Ana Paula Pinto, João Amadeu Silva, Maria José Lopes e Miguel Gonçalves (org.) *Mitos e Heróis. A Expressão do Imaginário*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Porto, 2012.

PRIBERAM, *Dicionário de Língua Portuguesa*, in <http://www.priberam.pt>, (consultado em 13/11/2013).

QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

_____, *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

_____, *O Primo Bazílio. Episódio Doméstico*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d

REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Lisboa, Caminho, 2012.

SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, edited by H.J. Oliver with an introduction by Katherine Duncan-Jones, Penguin Shakespeare, 2005, Ato II, cena VII.

SANTOS, Ezequiel, “Arquipélagos - Uma Viagem Pelo Trabalho de João Fiadeiro e André Lepecki”, in (dir. de) Maria José Fazenda, *Movimentos Presentes - Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997.

SENA, Jorge de, *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977.

SERÔDIO, Maria Helena (dir.), *CETbase - Teatro em Portugal*, in <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase>, (consultado em 10/08/2014).

SILVA, José Marmelo e, “Desnudez Uivante”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Obras completas de José Marmelo e Silva: Não Aceitei a Ortodoxia*, Porto, Campo das Letras, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin, *Construção da Personagem*, Trad. de Paula Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

TEATRO NACIONAL D. MARIA II, página oficial, in <http://www.teatro-dmaria.pt/pt>, (consultado em 10/08/2014).

TOMACHEVSKI, “A Temática”, in *Teoria da Literatura II Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, trad. de Isabel Pacola, Lisboa, Edições 70, 1989.

VACCARINO, Elisa, “Bausch, um mundo, uma linguagem, múltiplas questões” in *Pina Bausch: Falem-me de amor*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fenda, 2006.

VIEIRA, Cristina Maria da Costa, *O Universo Feminino na Esmeralda Partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002.

_____, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.

_____, “Apropriações da Antiguidade Clássica no romance histórico português”, in *Colóquio Letras* nº 182, Janeiro/Abril, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

WOOLF, Virginia, *Orlando. Uma Biografia*, Trad. de Ana Luísa Faria, Lisboa, Relódio D'Água, 1994

ZÉRAFFA, Michele, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Klincksieck, 2e tirage, passim, 1971.

ANEXOS

Anexo A - Entrevista a Olga Roriz (julho de 2014)

Rui Pires - A Olga recorre com alguma frequência a temas mitológicos, porquê?

Olga Roriz - Há personagens mitológicas que nos parecem mais longínquas que outras, e se quisermos retirar essas personagens daquele sitio e daquele lugar, tudo isso é possível de uma ou outra maneira, a atualidade dos conflitos geracionais, religiosos, políticos, amorosos, são todos muito semelhantes ao que se passa hoje. Essas tragédias são todas muito fortes, e têm muitos meandros, têm muitas coisas por onde se pode pegar, há muita simbologia, e eu trabalho muito com a simbologia.

Devido aos meus projetos, às pesquisas que fui efetuando, acho que me fui interessando cada vez mais, mas isto são coisas que me acompanham há 20 anos, são coisas que vão passando por mim. Também devido ao meu percurso, passei 10 anos no Teatro São Carlos, do 8 aos 18, onde me passou pela frente uma série de óperas com temas mitológicos. Numa criança aquelas coisas ficam, só podem ficar, e depois, mais tarde, quando cresces, sentes que tens um fascínio por isto ou por aquilo, que te vem de coisas que partilhaste ou que viste, que te marcaram quando eras criança, sem saberes muito bem o que era aquilo.

Lembro-me de ver o *Tristão e Isolda* do Wagner durante 3 horas, e de ficar impressionadíssima e completamente fascinada. Vi coisas muito fortes, a *Medeia*, e outras coisas ligadas à mitologia. Lembro-me de quando fiz a *Medeia* de termos aulas de história, não era só chegar lá e dançar, tínhamos de saber o que era aquilo, de uma maneira leve, mas saber e conhecer o que estávamos a fazer. Havia depois os ensaios, aquele tempo de volta daquelas histórias, eu não precisei de ler contos de fadas, os contos estavam ali. Foi algo que ficou para mim como uma formação, sem ser uma formação castradora, mas muito bela, muito bonita, que me espicaçava a imaginação e me fascinava.

RP - Qual a diferença entre um solo e um trabalho de grupo?

OR - É um trabalho muito diferente em relação ao que faço com a companhia. Nos solos sou eu a interpretar e a coreografar, é muito de mim para mim. O solo é sempre mais pessoal.

Sai-me muito do corpo, há um diálogo entre o meu corpo e a minha cabeça. Busco mais dentro de mim, porque também sou a matéria que produz o objeto artístico. Tenho de perceber o que me vai na cabeça e procurar o que é que o meu corpo pode transmitir do que me vai na cabeça. É uma coisa mais pessoal, mais forte, mais íntima, mais privada, mas isso faz parte da construção de um solo.

RP - Porquê a escolha de Electra?

OR - Não me proponho fazer solos todos os anos, faço este trabalho a solo muito esporadicamente, passaram 10 anos desde o último. Senti vontade de fazer um solo, foi uma espécie de necessidade interior. Senti que estava na altura de voltar a essa viagem interior. Electra não surgiu por nada específico, o tema foi aparecendo. Trabalhei com o Paulo Reis,

com quem costumo trabalhar na parte dramaturgica. Electra surgiu nas minhas pesquisas sobre personagens femininas, encontrei Electra nesta busca, foi uma coisa que me apareceu.

É uma personagem muito forte, com imensas referências do teatro, cinema, ópera, literatura, havia muito para pesquisar e estudar, o que por um lado é bom, mas que por outro é mau, porque fazer algo que já tivesse sido feito não interessa para nada. Fiz com o Paulo Reis, pesquisas nestas áreas, li como é óbvio Eurípedes e Sófocles, li outras coisas relacionadas, como o *Morning Becomes Electra*, de Eugene O'Neill. Tudo o que li foi muito importante para mim. Já depois de ter começado a trabalhar descobri um poema de Tolentino Mendonça, e tinha tudo a ver com o que eu já estava a trabalhar em estúdio. Este texto - *Morning Becomes Electra* - era diferente dos outros, tinha mais imagens, ou pelo menos ao ler eu via e sentia mais imagens, fazia-me ver mais imagens, e isso para mim é importante. Senti uma Electra solitária, ou mais solitária. Nos outros textos sentia que está mais presente a politica, a sociedade e que este texto abordava mais a Electra, ou pelo menos Electra solitária. Estes anos de espera pelo irmão para se vingar da mãe. Esta mulher Electra que eu encontrei algures, num sítio qualquer, pareceu-me muito atual, eu gosto disso, do intemporal e sem lugar específico.

RP - Como foi o processo criativo?

OR - O trabalho de criação coreográfica é, entre aspas, muito mais “abstracto”, onde as palavras não existem, existem pelos gestos, pelos atos e pelas ações, pelo estado emocional dos sentimentos, onde o não verbalizar te abre um leque de possibilidades que não tem nada a ver com a verbalização.

A minha primeira proposta foi exatamente a espera, uma mulher que espera, uma mulher que tem memórias, uma mulher que é muito sensível e feminina por um lado e ao mesmo tempo muito bélica. É uma mulher privada, cheia de angústias e inseguranças com todas as coisas que estavam à sua volta: passado, presente e a reflexão do futuro, faziam dela uma personagem muito rica, cheia de curvas e contracurvas, e que a mim me dava imensa matéria para fazer o solo. Mas se me pergunta o que é que a minha Electra tem como ponto de partida, é a espera. É a espera que desencadeia tudo o resto. Na minha peça, ela começa à espera, continua à espera e acaba à espera. Ela não sai daquela espera.

No final, a peça acaba com uma frase da *Ópera (Electra)* onde ela grita pelo Orestes, é o único momento em que eu peguei na partitura musical da *Ópera* e usei para o final. No entanto, ela acaba quase como começou, depois de mais de uma hora, ela continua à espera. O lamento, a luta, é algo em contínuo. No final ela não está reconciliada, ela faz pura e simplesmente uma viagem pelo seu interior com tudo o que se passa à sua volta.

Eu queria dizer algumas coisas nesta peça, mas depois pensei, já tudo foi dito sobre este assunto, já foi dito, cantado, representado, escrito. Então pensei, que neste inicio tinha de tentar chamar pela minha mãe, como um lamento, é só tentativa, porque não dizia nada, era mãe para a frente e mãe para trás (a palavra mãe ao contrário, eam). Uma coisa que

queria sair, como se chamasse a mãe, mas que estava preso cá dentro, não conseguia sair cá para fora.

Já no final, há uma espécie de volte face, era como se fosse eu, Olga, a deambular pelo palco à procura de Electra, que de repente entrava dentro de mim e ficava muito dramática. Esse momento de fugir do personagem e de entrar no personagem, brincar um pouco com a história que é tão dramática e cortar um pouco isso. Não sabendo eu própria quando estava fora ou dentro de Electra. Acho que nunca percebi! E depois acabava sentada no fundo, lá estava eu à espera, com os sapatinhos, à espera.

RP - Há algo de Electra em Olga Roriz?

OR - O que é que essa Electra é dentro de mim? Onde é que eu fui buscar essa espera? Isso tem a ver com o meu trabalho, é o que faço sempre quando pego em histórias ou personagens concretas, já tantas vezes escritas e reescritas. É perceber o que é que daquilo eu posso ter cá dentro como uma vivência só minha. Passar cá para fora a minha essência daquele personagem.

O que também gostei muito na personagem de Electra foi o lado feminista que ela tinha, o lado forte, é um lado muito moderno, muito contemporâneo. Não me pareceu um personagem de uma mulher muito longínqua, uma coisa que quase não tocamos, uma época que não tem nada a ver com a nossa. Estranhamente, ela é muito atual, nós somos seres humanos e não evoluímos assim tanto, o que evoluiu foi a tecnologia!

RP - Existe alguma preferência pessoal pelo seu pai, em relação à sua mãe?

OR - Não, não passei por aí, quer dizer, claro que passei, tens de sentir vontade de matar a mãe. E eu tive de me deter aí, mas não sinto isso. No entanto, é quase óbvio que se o nosso pai matasse a nossa mãe, ou a nossa mãe o nosso pai, não ficaríamos muito bem com um ou com o outro. Os meus pais são pessoas muito diferentes, mas muito fantásticos os dois. A minha mãe mais forte, muito altruísta, com uma vida muito preenchida. Era uma mulher da cultura, estava sempre no teatro, sempre a ler, escrevia, era jornalista. Muito ativa, com uma voz muito alta, fazia rir toda a gente, era uma palhacinha. Um bom exemplo de mulher na minha vida. O meu pai mais fraco, mais sensível, chorava por tudo e por nada, mas não tenho preferência por um ou por outro. Sinto que tenho coisas dos dois, tenho um grande lado materno e paterno em mim, gosto tanto do meu pai como da minha mãe. A reflexão, portanto, não parte de algo que supostamente se tivesse passado na minha vida deste género.

Todos nós, temos sempre experiências ou vividas ou sonhadas, e cada vez mais, nós vemos um filme ou lemos um livro e parece que passamos por aquela narrativa toda. Há coisas que nos fazem mais sentido que outras, que nos tocam mais que outras, que nos parecem quase atingíveis porque passamos muito perto, ou alguém que está ao nosso lado passou por algo muito semelhante, e conseguimos chegar lá muito facilmente, outras coisas menos, mas todas estas coisas vão-me dando ideias.

RP - A mulher está sempre muito presente na sua vida?

OR - Tive duas mães, a minha mãe e a minha irmã, que é 7 anos mais velha. Se tivesse feito alguma coisa mal, tinha as duas a chatearem-me, ou as duas partes a protegerem-me. Vivemos muitos anos só as três, porque o meu pai vivia em Viana do Castelo. Alguns familiares às vezes vinham de visita, de modo que tudo girava em volta de nós três, só mulheres. Eu também tive duas filhas, mais duas mulheres!

Essas duas mulheres hoje em dia são muito importantes na minha vida, sobretudo com a Sara, que partilhamos esta arte, temos uma cumplicidade muito diferente do que com a Olga que vive em Londres há muito tempo.

Depois há outras mulheres muito importantes, que me influenciaram, na literatura, como a Anaïs Nin e a Margerite Duras, no cinema, na dança, na dança só mesmo a Pina Bausch.

Nos meus espetáculos, a mulher é feita à minha imagem e semelhança. A força da mulher nos meus espetáculos vem de mim.

RP - Como foi (re)criar Electra? Que elementos cénicos/plásticos utilizou e porquê?

OR - Em relação ao cenário ou ambiência, no fundo não há cenário, ou há muito pouco, há uns objetos que foram aparecendo ao longo da própria construção do espetáculo, acompanhada pelo Paulo Reis, que trabalha a dramaturgia comigo. Há alguns objetos muito importantes para mim: Um é o rinoceronte, ou melhor, o corno do rinoceronte, onde quase não mexo, só o introduzo para dentro do palco. Há depois o armário de gavetas, naquele sentido com que os psicanalistas dizem: - as gavetas estão todas arrumadas e nada está no sítio. Mas ali estava tudo dentro do sítio, era como se ela, simbolicamente, tivesse tudo muito bem arrumado na sua cabeça. Ela só precisava de abrir cada uma das gavetas e utilizar o que aí tinha dentro para poder despoletar ações. Uma das gavetas tinha sal, a riqueza e o poder do sal. O sal estava relacionado com uma ampulheta, a areia que cai, o não aguentares mais e o tempo se esgotar, eu era a ampulheta. Outra das gavetas tinha um par de sapatos, que tem a ver mais com ela, com o chão que pisa, com os passos que dá. O calça sapatos e descalça sapatos, é para mim uma alusão ao tempo, á passagem do tempo. A terceira gaveta tinha talheres, simbolizavam o seu lado familiar, que é uma coisa que se sente muito na Electra. Há também uma relação com a espera, com o que nós fazemos ao longo de uma espera, a rotina diária, a rotina do quotidiano de por sempre a mesa, de fazer a cama, ou a rotina de uma coisa qualquer. Fui buscar os talheres, que também são armas, espadas, são uma coisa metálica, quase bélica, e um pouco absurda também, porque depois, a parte mais terna e mais lúdica do solo, é uma dancinha, ela acaba por dançar uma valsa sobre um monte de talheres, garfos e facas que são agressivos. No fundo é absurdo o que acaba por acontecer ali. Vou transmitindo imagens para o espetador, dúbias, absurdas e mais ricas, mas que vão tendo camadas de leituras diferentes, cada um faz a sua leitura, e é isso que acontece em todos os meus espetáculos, é esse o meu objetivo. Esta Electra é absolutamente isso, eu tinha a minha

leitura pessoal, brinco com essa leitura e crio sobre ela, depois procuro que cada pessoa tenha a sua, gostava de conseguir uma leitura individual para cada espetador.

Todo o espetáculo está cheio de rituais, os talheres são o ritual quotidiano, onde os objetos são tratados fora do lugar, o ritual de ir buscar os talheres, de abrir as gavetas, de calçar os sapatos, de tirar as calças e de dançar sobre os talheres, era uma espécie de auto punição, de raiva contra si própria, contra os outros, da prisão contra si própria, contra os outros, da impotência de não conseguir o que quer fazer.

Havia uma cadeira, importantíssima. Em relação à cadeira dizer-lhe só uma coisa, até porque me vieram cá ontem entregá-la. Houve uma galeria que pediu a um grupo de arquitetos, para examinar uma série de objetos, usados por artistas, artistas que eles escolheram, para recriarem, e convidaram-me a emprestar um objeto que fosse importante para mim. Mandeí a cadeira, chama-se mesmo Electra Chair, esses arquitetos trabalharam a cadeira, tinham visto o espetáculo, tinham gostado muito de Electra, tinham uma relação muito profunda com o meu trabalho, achei isso muito bonito. Eles fizeram uma outra cadeira, muito interessante, quase impossível, é uma cadeira de ar livre, que tem terra, com plantas e elas crescem por ela acima, é uma cadeira jardim, e achei isso muito interessante, acho que perceberam muito bem qual era aquela cadeira, achei que perceberam qual era aquela Electra, qual era a minha Electra. Foi muito interessante e vão-me oferecer e eu terei muito gosto em receber e que vou regar, é uma cadeira que se rega!

Essa cadeira foi a única coisa que eu trouxe como intérprete, sem ser o próprio cenógrafo, porque achei que aquela mulher que espera tem de ter uma cadeira. Cadeira essa que é fria, desconfortável, muito usada, nada barroca, muito simples, onde o tempo já passou por ela. Foi comprada num armazém, em segunda mão, acho que veio de um hospital, uma coisa já com muita vivência e uma coisa para se passar por ali, não é uma cadeira de casa, onde se possa descansar, ficar a ler, é uma cadeira de passagem ou de penitência. Para mim é uma cadeira de penitência. Este é para mim o objeto mais importante. Posso fazer a Electra sem mais nada, mas sem aquela cadeira não posso.

RP - Esta cadeira é muito mais que uma simples cadeira...

OR - Há uma relação muito forte com a cadeira, com a força, o peso da cadeira. O que é que aquela cadeira representa para mim, em que é que se transforma aquela cadeira?

Transforma-se no poder, no trono, no pai, na mãe, no que lhe é agreste, na ampulheta da sua vida. A manipulação daquela cadeira fazia todo o sentido, porque era o que ela queria fazer às pessoas, manipular o irmão, manipular as pessoas, o tempo, manipular a sua vida, não modifica-la, mas dar-lhe o desfecho que ela queria.

A cadeira, que é um objeto de descanso, de espera, de desconforto, transformam-se em muitas outras coisas com outra simbologia. No final estou vários minutos com a cadeira na mão, e ela não era assim tão leve, de tal maneira, que fiquei com um problema no ombro para o resto da vida por causa de Electra. Fiquei marcada por causa daquela cadeira, de tal maneira, que em alguns espetáculos mudei de um braço para o outro. Era uma vivência real,

não fazia de conta, sustinha aquela cadeira até não poder mais e deixava-a cair. Era um momento muito interessante de confronto com o público, onde olhava o público, sorria, arranjava-me e mostrava a minha força.

RP - E como foi pensada a luz para o espetáculo?

OR - A luz estava sempre presente, como uma espécie de cenário, para mim era muito importante, e apesar de eu não lhe tocar e não a utilizar, era uma ramagem que existia, uma trama de luz que existia sobre as paredes, e que também ia para cima dela, uma imagem muito forte que me ficou quando li *Morning Becomes Electra*. Era aquela casa, ela andava sempre no jardim, pairando no jardim de um lado para o outro, parecia que tudo o que era mau se passou dentro da casa, como o assassinato do pai. Eu tinha a sensação que aquela casa era enorme e estava cheia de raízes, como aquelas casas que estão cobertas de plantas, um emaranhado, obviamente muito simbólico, era a teia que cobria aquela família, aquela casa toda, que a sombreava e assombrava a ela. Foi isso que passei para o desenhador de luz, Clemente Cuba, disse que devia ter a sombra de uma floresta, umas raízes, uma coisa esquisita, um jardim imaginário, porque vejo esta mulher no exterior. Eu vejo sempre esta mulher no jardim.

RP - E a escolha musical?

OR - Logo à partida, lembro-me de fazer uma escolha de ambiências, de autores e compositores que eu achava que podiam ter uma ambiência contemplativa, nostálgica, triste, às vezes penosa, mas por outro lado, precisava também de momentos fortes, agrestes, porque acho que a *Electra* é agreste, às vezes até parece homossexual. Uma mulher sempre virada só para as outras mulheres, mas é algo que nunca se percebe. Vejo uma mulher altíssima, uma mulher que impunha respeito, mas às vezes, também a vejo pequenina e ínfima e frágil. Procurei ambientes sonoros a pensar nestas características. Umas coisas trouxe eu e outras o Paulo Reis. Dizia-lhe o que pretendia e ele ia trazendo músicas. Descobri uma música de Carlos Zingaro que me pareceu ideal para *Electra*. Reuni assim várias coisas, e há uma música, que para mim foi a voz que não tive, e isso para mim foi muito bom. Nesta música não se percebe nada do texto, parecem palavras ao contrário, e que usei no início do espetáculo, parecia uma cena interminável, andava de um lado para o outro, andava para trás, digamos que este era o tema de *Electra*. Os outros eram de cenas específicas. Aquele andar para trás simbolizava o andar para trás no tempo, na vida, recuar no tempo, nas memórias.

RP - E em relação ao guarda-roupa?

OR - Ao longo dos ensaios ia levando umas coisas, umas calças, depois um vestido, e o figurinista acabou por usar essa silhueta. As calças, comecei a usá-las na coreografia, punhas, tirava-as, virava-as... Precisava portanto de duas peças, uma para cima e outra para baixo.

Coreograficamente era melhor algo prático, daí as calças largas, com uma ranhura em que se veem as pernas. Tenho depois um vestido, pintado à mão pelo Paulo Reis, com uns sombreados. Não queria algo muito glamoroso, nem que remetesse para nenhuma época, mas num sítio intemporal. Também não queria parecer uma mulher que anda por aí hoje em dia com um vestido qualquer. Sempre pensei um meio-termo estético, funcional, em que me sentisse bem.

RP - Alguma outra referência estética que destaque?

OR - Os cabelos, em vários excertos de Electra, fala-se dos cabelos dela emaranhados, que já não penteava os cabelos até Orestes chegar, pareciam um ninho de víboras. Coloquei extensões, para ter o cabelo mais comprido, fora de corte e estranho.

RP - Que outras opções coreográficas e ou imagens destaca?

OR - Há uma cena muito interessante, em que estou de costas, aquilo que sinto é uma coisa e a imagem que passa para o público é outra. Temos por um lado, a exposição, como uma Amazona, o tronco, que é muito masculino, forte, bélico, a força daquelas costas, do poder muscular como um homem. Depois, por outro lado, em que, para fazer aquilo, tenho de estar contraída e contorcer as costas como se tivesse espasmos dolorosos ou uma dor de alma.

Tinha o cabelo agarrado à boca, eu própria me prendia, tinha também os braços presos e estava numa tensão e ao mesmo tempo numa prisão muito grande, em espasmos. Mas para o público, aquilo transformava-se quase numa mulher animal, que se estendia e contorcia, quase deixava de ter a forma do corpo humano.

Há também uma parte, em que estou na cadeira, à espera, que é a parte mais feminina e sensual, onde mostro as pernas, tenho os cabelos soltos, e é o momento da peça em que penso se o Orestes vem ou não vem. O Orestes para mim era duplo, era amante e irmão, havia muita sedução, mais do que irmandade.

RP - Sentiu-se exposta?

OR - Sim, sempre. Na minha profissão está-se sempre exposta. E o que mais custa é essa exposição, e é o que dá mais prazer, essa exposição. É uma disparidade completa, são os dois pontos que se tocam. É o momento que dá mais prazer e que faz sentido, o momento de deitar cá para fora, sem estar escondido, a partilha, e depois o que advém dessa partilha, seja para o bem, seja para o mal.

Eu expunha-me mesmo, esta Electra expunha-se, expunha os seios, e aqui tinha a ver com a mãe. Lembro-me do primeiro ensaio, da primeira improvisação que fiz, lembro-me de estar sozinha no estúdio e de me lembrar ternamente da minha mãe. Lembrar-me com muita ternura da minha mãe, e perguntar como é que foste capaz de fazer isso? E isso, o isso, não interessa, para mim o isso, até podia ser morrer. Como é que foi possível morreres e deixares-me? Tudo me servia para poder desenvolver uma cena, onde, ela, a minha mãe

tivesse feito alguma coisa de mal, nem que fosse morrer, portanto não precisei de pais, de mortes, de assassinatos. E aí o peito, o expor, a mãe, tudo está ligado, foi o que me surgiu na altura.

A exposição do corpo, quando vejo o vídeo, sinto que é uma exposição frágil, mas para mim é uma força. Exatamente ao contrário da cena onde exponho as minhas costas. É uma imagem forte, mas eu sinto-me frágil. Isso é interessantíssimo, os opostos, e para mim que sou mulher, só de sentir o ar que passava pelo meu peito, ali, no palco, com centenas de pessoas a ver, é uma força enorme, e poder ao mesmo tempo ser agressivo, desconfortável, o peito de uma mulher, pôr o público desconfortável! Claro que no início não me sentia completamente a vontade, mas era uma coisa que eu queria tanto, e fazia todo o sentido, aquela mulher não tinha problemas nenhuns, se era preciso mostrar o peito, aqui estou eu, e aquele peito era um peito maior do que ser só um peito.

RP - Lembra-se das reações do público?

OR - Houve pessoas do público que ficaram completamente fascinadas, e houve outras que não entenderam nada, só tiveram uma seca de uma hora, ali sentadas na cadeira, e não perceberam onde é que estava a Electra, não chegaram lá ou eu não cheguei a eles. Não houve meio-termo, ou adoraram ou detestaram!

RP - Pensa voltar a interpretar Electra?

OR - Gostaria de fazer no próximo ano, porque a companhia faz 20 anos, vamos ver se é possível. Mas hei de fazer, é uma peça que ainda consigo fazer, porque com os meus 60 anos, há peças que já não consigo. Mas Electra é um espetáculo que posso e gostaria de continuar a fazer.

Anexo B - Entrevista a Olga Roriz (novembro de 2007)

Rui Pires - Lembra-se quando começou o gosto pela dança? Quando decidiu ser bailarina?

Olga Roriz - Não decidi, já lá estava tudo! Quando com dois três anos na escola comecei a dar uns passinhos e a professora disse aos meus pais: - Ela se calhar tem jeito para a dança, ou para a música! - E eles, tontos que eram, acreditaram! Não só acreditaram como arriscaram, e eu e a minha mãe mudamo-nos para Lisboa e o meu pai fica em Viana do Castelo! Foi uma confusão, passamos a ter duas casas, a minha irmã passou a odiar-me porque gostava muito do meu pai e ele só vinha ao fim de semana. Para a minha mãe foi muito bom, ela sempre quis ser atriz mas os pais nunca deixaram, e agora tinha a possibilidade de ter uma filha artista, foi ótimo!

Comecei assim, a minha mãe procurou o que havia no ensino da dança em Lisboa, meteu-me no melhor que havia e lá fui eu, mas mais do que ser bailarina, sempre quis ser coreógrafa, até porque pensava que cada bailarino fazia a sua própria coreografia! Foi a minha mãe, mais tarde, que me disse que não, que havia os coreógrafos. Eu nem sabia dizer essa palavra! Mas disse logo que queria ser isso! Passei depois para a escola de dança do Teatro São Carlos.

RP - O lado criativo é de família?

OR - Tive uma mestra russa muito rígida, mas nunca perdi o lado criativo que alguns bailarinos perdem, e acho que nunca perdi porque a minha mãe sempre me puxou para o teatro e para o cinema nas suas conversas, o meu pai para a literatura e para coisas louquíssimas, conversas intermináveis. Por outro lado, entre os 8 e os 17 anos estive todos os dias no Teatro São Carlos, e via tudo o que por lá passava, aquilo era uma loucura! Passou toda a gente importante por ali nas mais diversas áreas, da dança à música, à ópera, era como um conto de fadas! E eu estava ali, fazia parte daquele mundo!

RP - Alguma história que se recorde desses tempos?

OR - Lembro-me de ver a Martha Graham, a Montserrat Caballe, lembro-me de assistir a Tristão e Isolda e dizer: - mas esta mulher está a morrer à uma hora! Mas como é que esta mulher pode estar uma hora a morrer! Mas adorava aquilo tudo, achava aquilo maravilhoso!

Lembro-me de estar no camarote presidencial, a espreitar com a ponta do nariz de fora, porque não chegava ao balcão, e pensar: - mas ela nunca mais morre?!- Adormecia e ali ficava. Achava aquilo tudo tão espantoso, tão desastroso, tão fora, como é possível! Mas vi coisas muito boas, acho que nessa época o Teatro São Carlos era maravilhoso.

RP - Todas estas coisas a influenciaram...

OR - Claro que sim, fui muito influenciada por isso tudo. Pelos cenários, pelas roupas, por esse lado teatral. Fui influenciada por todas essas coisas e algumas veem-se no meu trabalho.

Voltando à Montserrat Caballe, lembro-me de a ver cantar a Casta Diva, aquele monstro com uma voz de passarinho, e de repente, vira-se para o lado e dá um arrote! E eu pensar: - meu Deus que monstruosidade! - Não sabia que elas tinham de tirar o ar, e isso ficou-me na memória e acabei por usar isso numa das minhas coreografias. Fiquei a tremer, fui horrorizada para casa, fiquei num misto de horrorizada e faxinada! E depois sempre que ouvia essa música lembrava-me dessa cena. Esta história e outras foram muito importantes, influenciaram-me e formaram-me. Passava a vida rodeada de artistas, era uma miúda e passava a vida no colo dos artistas. As pessoas tinham os autógrafos dos grandes artistas da época e eu passava a vida no colo deles!

RP - Entretanto o Teatro São Carlos acaba com a escola de dança...

OR - Quando acabou a escola, transferi-me para o conservatório e aí contactei com outras técnicas contemporâneas, tínhamos também vários workshops onde fazíamos algumas coreografias. Mais tarde fui para o Ballet Gulbenkian onde ainda fiz alguns bailados clássicos, mas a maioria eram bailados contemporâneos. O meu corpo estava preparado para dançar tudo.

RP - Em que circunstância se dá a sua saída do Ballet Gulbenkian?

OR- Apetecia-me fazer mais, e numa companhia de repertório como era o Ballet Gulbenkian era muito complicado, não havia tempo. Eu queria fazer outras coisas. Não gostava que se apresentasse só numa noite coreografias de vários criadores, queria ter uma noite só para mim, para as minhas coreografias. Em 1988 comecei com os meus solos, talvez os mais importantes, ao mesmo tempo que estava na Gulbenkian e em 1992 resolvi sair. Mas foi uma mudança muito boa, a possibilidade de desenvolver outros métodos de trabalho, e de trabalhar com outros bailarinos.

RP - E sai da Gulbenkian para a Companhia de Dança de Lisboa...

OR - Passei então para Companhia de Dança de Lisboa onde fui diretora, e aí já comecei a trabalhar como trabalho hoje na minha companhia. Podia ter as minhas próprias escolhas, a música de que gostava, os compositores que mais admirava... Não costumo trabalhar com compositores, primeiro porque não tenho dinheiro para isso e depois porque a música pode mudar muito desde um ensaio até à estreia. Trabalhar com um compositor pode ser muito difícil, porque hoje posso querer uma valsa e amanhã já querer outra coisa. E se trabalhar com um compositor não posso hoje pedir-lhe uma valsa e amanhã já não querer. Sem um compositor posso escolher o que quero, hoje uma coisa e amanhã outra.

RP - Como se dá a passagem de bailarina a coreógrafa? Foi difícil?

OR - No início não, foi um privilégio, eu estava no Ballet Gulbenkian e tinha toda essa estrutura por detrás. Mais complicado foi começar com a minha companhia, começar de novo, independente. Foi muito difícil, aqui em Portugal é preciso provar continuamente o nosso valor, ano após ano. Eu continuo a não ser nada neste país, isto não acontece em lugar nenhum. Alguém ao meu nível, com o meu percurso, com o meu trabalho, quer se goste ou não, isso é outra coisa, mas alguém como eu já merecia mais. Mas na Gulbenkian também houve dificuldades, há muito homem ali, muito dinheiro, é difícil vingar ali, ser coreógrafa, com outras ideias, foi uma luta e tive de fazer coisas que não gosto, para me deixarem fazer coisas que eu gostava. A Nina Hagen foi um escândalo e foi o volte face daquela casa, não me queriam deixar e depois, foi o cartaz daquela casa durante 12 anos. As coisas na minha vida sempre aconteceram fruto de muito trabalho.

RP - Como se dá o abandono da dança clássica, a sua área de formação, em detrimento da dança contemporânea?

OR - Nem sequer tinha o sonho de ser bailarina clássica. Queria era ser bailarina coreógrafa. O que não queria sabia, não sabia era o que queria. Sabia que não queria ser bailarina nem coreógrafa clássica, e não queria passar por ali, por aquela vida. Eu queria era outra coisa para mim. Os homens de fato e as mulheres de vestido, não, eu queria era coisas cá da Terra, queria homens e mulheres de verdade, não queria homens e mulheres etéreos, a defumarem-se, não queria deuses! Isto percebi logo que não queria. Queria pessoas cá da Terra, onde o público se pudesse refletir. Gosto muito de clássico, mas isso não é para mim, não era isso que eu queria fazer como coreógrafa. Mas eu não renego o clássico, sei como funciona, posso dar aulas de clássico se quisesse, mas não é o que quero. Há bailarinos que também tem formação clássica e depois renegam esse lado completamente e dedicam-se exclusivamente ao contemporâneo. Eu trabalhei com muitos coreógrafos do clássico, do contemporâneo, fiz também encenações de teatro, fiz o percurso todo.

RP - Mas o seu trabalho não é mais do que dança?

OR - É, mas também é dança, só não gosto quando dizem que não é dança! Há pessoas que acham que o que faço não é dança! É muito estranho, mas pronto, cada um acha o que quer! Disseram-me o outro dia que o meu trabalho é poesia em movimento! Escutar isto é muito bom, mas se me dizem que não é dança é estranho!

RP - Como é trabalhar com Olga Roriz?

OR - O que mais gosto é de coreografar os outros, é o que me dá mais prazer. Tenho muita dificuldade em trabalhar com as mulheres, é mais fácil para mim trabalhar com homens. Tive bailarinas que diziam que não conseguiam, que não lhes dava jeito e eu tinha muita dificuldade em lhes passar os movimentos que queria. Porque eu tenho um corpo com umas

características específicas, se por um lado o meu corpo é pequeno, tenho força de braços e pernas, e percebi aos pouco que são características dos homens. E então vi que havia um contraste entre o corpo masculino e os movimentos femininos e isso sempre me agradou.

RP - Mas a mulher é uma figura central no seu trabalho...

OR - Eu sou uma mulher e não posso esquecer isso, não posso esquecer as minhas características de mulher, o meu próprio corpo, a minha cabeça de mulher que é muito fechada, muito mulher, puxa muito para dentro. É muito sofrimento, muito amor, muito ódio, muita emoção, muita paixão, muita morte, muito desejo, toda a gente tem estas coisas, mas eu tenho a noção que tudo isto se mistura em mim de uma maneira diferente que muita gente não tem.

Houve alturas em que gostava tanto de homens como de mulheres, quer como bailarinos quer como pessoas. Como gostava deles na minha vida e na minha obra, queria vestir tudo igual, eram bailarinos e pronto, independentemente do seu género. Mas a certa altura comecei a ver que não podia ser assim e hoje acho que são completamente diferentes e como na nossa vida há de tudo, homossexuais, travestis, na dança também há, e por outro lado, se me apetece por um homem vestido de mulher ponho.

No processo de criação da coreografia Código M8 fui com um bailarino a um bar que tinha um show de travestis e disse que gostava de ter um homem a fazer de mulher num espetáculo, o bailarino também gostou da ideia e assim coloquei um travesti num espetáculo deliberadamente.

Por outro lado, as roupas, os saltos altos, dão outra aparência à mulher, transformam-na, a ponto de no palco as minhas bailarinas parecerem outras. Estão vestidas desta maneira, com uns saltos assim, um penteado desta maneira, maquiadas, e na vida real não são assim. Tenho casos de elas nem serem reconhecidas, porque elas não vivem assim. Mas eu gosto tanto deste lado da mulher, como também a gosto de ver descalça, molhada, cheia de terra, desprotegida, suja, ou com uma camisinha, mas não deixam de ser femininas.

RP - A violência nos seus espetáculos está quase sempre presente....

OR - A quantidade de mulheres que há por esse mundo fora a sofrer nas mãos dos homens! Dizem: - Mas tu não fizeste nada?! Não te defendeste!? - Como se fosse possível, aparece-te um gajo de dois metros, bate-te com extrema violência, apanha-te desapercebida, como consegues reagir!? Isto é horrível, eu já tive estes problemas e sou quem sou. Não é de se falar!? De se mostrar!? É uma coisa que sempre me preocupou, desde sempre, são quase exorcismos, e em palco há que usar estas coisas. Acho que falar só sobre o amor e a felicidade não funciona, eu gosto mais do lado da violência, do sofrimento e dos jogos com os opostos. Gosto de provocar sentimentos controversos, o contraditório, o que faz com que as pessoas estejam constantemente a rir ou a ficar expectantes porque há muitos sentimentos contraditórios. Quase sempre uma cena alegre leva a uma cena triste, mas é instintivo, acho

que já não sei fazer de outra maneira. Acho que tem a ver com a minha personalidade, o meu gosto.

RP - Como é o processo criativo?

OR - É tudo improvisação, são meses e meses em que passo sentada a dar temas, a escrever e os bailarinos a improvisar. Faço questionários, peço que comentem frases, tragam ideias. O trabalho é muito complicado, é muito exigente. Às vezes não percebem as improvisações que peço. Mas não é fácil trabalhar sobre a solidão, a tristeza. Peço que escrevam coisas, que façam ações, que me tragam fotografias, músicas, mas claro que também há coisas coreografadas e coisas que eu trabalho a partir de propostas dos bailarinos. Se eu peço por exemplo coisas tristes, é difícil, há bailarinos que dizem e fazem coisas coias tristes, mas eu não quero que façam coisas tristes, eu quero é que me provoquem a tristeza em mim! Isso não é nada fácil. É um processo longuíssimo, de meses e meses a trabalhar, há alturas que já tenho tanto material e penso: - e agora meu deus! O que é que faço com tudo isto!? Não é fácil, porque depois é preciso montar tudo, que as coisas façam algum sentido.

RP - E trabalhar a solo...

OR - É pior, nunca descanso, porque mesmo depois do ensaio vais para casa a pensar nisso. É muito cansativo psicologicamente e fisicamente.

RP - Há alguma marca transversal nos seus espetáculos?

OR - O público diz que sim, eu tenho dificuldade em responder a isso. Mas acho que não há uma marca, há sim uma série de características que fazem com que as pessoas identifiquem e se identifiquem com os meus espetáculos. Tenho sempre um lado muito dramático, pesado, nostálgico, eu gosto muito da tristeza. Agora adotei também o humor, mas é um humor que me ajuda nos contrastes que falávamos.

Anexo C - Entrevista a Rui Simões sobre Olga Roriz (novembro de 2007)

Rui Pires: Ainda se lembra de quando conheceu a Olga Roriz?

Rui Simões: Há muitos anos. Desde, pelo menos, Nina Hagen, que é uma das coreografias que ela fez e das primeiras que eu vi dela. Eu acho, portanto, que já lá vão, mais ou menos, 20 anos. E depois a partir daí acabei por conhecê-la pessoalmente. Depois comecei a assistir a todos os seus trabalhos e mais tarde, um pouco mais tarde, porque era muito difícil filmar na Fundação, nunca haviam autorizações para filmar. A primeira oportunidade que tive foi quando ela fez um espetáculo num anfiteatro ao ar livre e no interior do Centro de Arte Moderna. Num pequeno auditório, onde havia uma liberdade maior, há uma outra atitude no Centro de Arte Moderna, que não há nas salas grandes da Gulbenkian, o que vai permitir as primeiras gravações. Disse-lhe que gostava muito dela e do seu trabalho e gostava muito de acompanhar o seu trabalho e a partir daí começamos esta colaboração, que já dura há muito tempo.

RP: Que trabalhos têm em conjunto?

RS: Nestes últimos 10 anos, com ela, fiz 13, mais “Pedro e Inês”, 14 coreografias, ao longo destes 15 anos.

RP: Como espetador e realizador acompanha Olga Roriz há cerca de 20 anos...

RS: Sim, já há 20 anos que a acompanho. Além de acompanhar o trabalho dela, somos amigos. Gosto muito dela como pessoa, e há uma relação bastante íntima, bastante próxima.

Embora esteja muito tempo sem a ver, quando as nossas vidas nos afastam. É sempre com grande prazer que a revejo e que estou com ela. Há uma relação de amizade para além da admiração

RP: Acha que aquilo que existe nos espetáculos dela é só Dança ou que há lá muito mais?

RS: Hoje em dia, não se pode dizer que a Dança Contemporânea se rege pelos mesmos princípios da Dança Clássica, que era um objeto em si, com uma coreografia, técnicas muito bem definidas, cada passo tinha o seu nome, cada pirueta tinha a sua definição. Era uma linguagem pré-estabelecida, com códigos muito rígidos, onde os bailarinos eram obrigados a entrar nesses códigos para poderem interpretar as peças coreográficas. Os próprios coreógrafos baseavam-se nessa escrita para poderem definir os passos de cada um dos intérpretes. Na Dança Contemporânea, a pouco e pouco, com o chamado ballet moderno, ainda nos finais dos anos 50, vem estourar com esse conceito. Quando aparecem as primeiras coreografias, com a mesa verde... já não me recordo do nome... coreografias onde as bailarinas não tinham de estar de pontas, e eles não tinham de segurá-las, já havia outra atitude, embora ainda não se atirem para o chão. Só mais tarde isso acontece.

Deixa, com a Dança Contemporânea, de haver aqueles códigos da Dança Clássica para se entrar numa liberdade de expressão corporal muito grande. A partir do momento que essa liberdade é adquirida, o bailarino passa a ser, além de um intérprete, um criativo, porque ele próprio é que desenha, muitas vezes, o seu movimento de acordo com a coreógrafa (é evidente), mas já apresenta soluções à coreógrafa. Sobretudo no caso da Olga, no caso da evolução da Dança para uma Dança que já não se pode dizer que seja só Dança. A Dança hoje evoluiu para uma atitude, mas também evoluiu em todos os sentidos. Nas discotecas, hoje, a Dança não se pode comparar às danças de salão do século XVIII, já não é a valsa com todo aquele rigor e aqueles passos certos, aquelas voltinhas e aquela forma de se pegar na menina, agora vai-se a uma discoteca e está tudo aos saltos, à cabeçada no ar. Já não há esse lado normativo das linguagens. A linguagem soltou-se à imagem do desenvolvimento das sociedades, tudo está ligado. Nada aparece por acaso, aparece em continuidade do próprio desenvolvimento da sociedade. Quando chegamos aos dias de hoje, chegamos à dança com uma grande liberdade de criação, embora os criadores e os bailarinos, quanto os coreógrafos e os intérpretes, tenham uma formação clássica. Mas a formação clássica em Dança, é como aprender-se o bê á bá para depois se poder escrever e ler, o que não quer dizer que depois se parta para cientista ou para a física atómica...

Na Dança aprendem-se as posições: a 1ª, a 2ª, a 3ª... todas essas coisas codificadas, que é uma base de segurança que o bailarino tem para poder pisar, mexer-se, que lhe é sempre útil, mas não quer dizer que depois as utilize. E cada vez mais, os jovens coreógrafos não utilizam, pura e simplesmente. Podem até fazer as piruetas dentro das suas cabeças, mas não em cima do palco.

No caso da Olga, que tem uma formação clássica, muito cedo ela se liberta dessas amarras e começa a fazer coreografias explosivas. Onde os bailarinos se aproximam, muitas vezes, do teatro. Do teatro como expressão livre, e não dentro daquela ideia lírica, à italiana, com um texto. Mas sim num teatro também já mais contemporâneo. Portanto, as artes começam a misturarem-se para poderem existir, e isso já acontecia no final do outro século (XX), e darem prazer àqueles que as fazem. No caso da Olga, ela utiliza o teatro, utiliza a cenografia com a liberdade que pode vir da arquitectura, das artes plásticas, do próprio cinema e do vídeo. Não só ela, como todos os criadores actuais utilizam muito o vídeo, porque é uma coisa que faz parte das novas artes emergentes e portanto não há razão nenhuma para as deitarem fora. Aliás, estamos numa sociedade onde tudo se deita fora e nada se deita fora. Ou tudo se recupera. Os artistas também fazem muito isso. Hoje em dia há raro não haver uma peça onde não há uma interferência da electrónica, da imagem, de efeitos visuais, o próprio impacto das luzes se transformou, que são controladas por computadores com ritmos que até então era impossível, muito mais próximos dos concertos de música rock.

Há toda uma evolução que faz com que os criadores alterem a sua linguagem, que é o caso da Olga que é muito sensível a toda a tecnologia de palco, que faz luzes, guarda-roupa, faz fotografia, além da coreografia, faz a escolha da música, enfim. Ela é uma polivalente

que, quer fazer cinema e fez há pouco tempo um filme, é muito atenta a isso tudo, trabalha com uma câmara de vídeo constantemente. É uma pessoa muito sensível a todos esses meios e, portanto, o trabalho dela é total, é global e de certa maneira, acho que se pode dizer que é uma criadora muito contemporânea.

RP: Acha que nos espetáculos da Olga Roriz há uma face a que possamos chamar de modernidade e outra de contemporânea ou os dois movimentos juntam-se?

RS: Penso que todos os criadores funcionam assim, mas a Olga em particular, que tem uma *nuança* que considero muito interessante que é: a sua vida passa para o seu trabalho criativo.

Ela não faz nada que não esteja, completamente, embrenhado na sua vida. A vida dela é a expressão, reflete-se no trabalho crítico dela. Se ela está mal hoje, vai-se sentir naquilo que ela vai fazer nos ensaios com os bailarinos. Se ela está mal durante um grande período, essa coreografia desse período vai refletir o seu estado de espírito. Se ela está apaixonada, muito bem na vida e se sente muito feliz, as peças dela vão ser muito felizes. Se ela está muito infeliz e a vida dela se torna numa desgraça, as peças vão espelhar isso. Mas não é só através da vida dela, as épocas em que se vive, também as experiências que ela tem na vida... tudo está patente na obra da Olga. A Olga é uma criadora muito espontânea.

RP: O trabalho dela identifica-se muito com ela própria, a vida cruza-se muito com ele...

RS: Sim, cruza-se muito. Cruza-se principalmente porque é um trabalho obsessivo, ela trabalha obsessivamente a Dança com os seus bailarinos, todos os dias, aquelas horas, aquele ritual de ensaio, todos os dias, todos os dias... há ali uma obsessão constante com o seu trabalho, com a sua carreira, com a sua vida. Não só com a sua vida particular, mas com a sua vida de coreógrafa e com a Companhia e as responsabilidades que acarreta: ter que pagar ordenados e tal, portanto, ainda aumenta mais a sua responsabilidade e a sua dinâmica para poder dar resposta a todos estes vectores do seu trabalho.

Não se pode dizer que umas peças são mais contemporâneas ou não, porque depende de facto, daquilo que ela está a viver. Por exemplo, a última peça que eu fui ver dela, esta que ela estreou no Teatro São Carlos, é uma peça de grande diversidade. É um grande momento da Olga, como talvez não visse há muitos anos. É um momento que transpira muita felicidade, é muito luminosa, com os Tangos e a sua filha Sara Carinhas a cantar, com os seus cúmplices dos últimos anos. E depois, também, porque se apodera dum palco que ela pisou quando era pequenina, quando era jovem e foi ali que fez a Escola, viveu ali momentos muito fortes e quis tomar conta do São Carlos duma maneira muito positiva, muito interessante. Eu já vi peças dela completamente escuras e nebulosas ou sem luz nenhuma, dramáticas e mal se viam os bailarinos. Tudo depende do estado de espírito da altura, mas acho que isso acontece assim com toda a gente. Uns mais que outros. Mas a Dança permite mais isso do que outras artes, mas se calhar a música também, no cinema já é mais difícil porque são projetos

que demoram muito tempo, pesados que obrigam a um trabalho de preparação gigantesco, não conseguindo ter a espontaneidade, como numa Arte corporal, como a Dança.

RP: Outra coisa que vejo no trabalho da Olga é a presença da Mulher, mesmo quando não há Mulher em si...

RS: A Mulher é dominada pela vida da Olga. A Olga é uma Mulher que dá voz ao corpo da Mulher, conhece muito bem o seu corpo, aliás várias vezes fala nisso, que tem um domínio sobre o seu corpo... conseguiu dançar há pouco tempo e ainda dança se for preciso. Uma das últimas peças que filmei com ela, ela dançava, um solo recente, no qual ela dizia que “me sinto melhor que nunca, porque cada vez conheço melhor o meu corpo”. Ela tem um controle sobre o seu próprio corpo, com a idade, sabendo que é mais difícil fazer-se certas coisas, mas que também é mais fácil conhecer os limites... é mais inteligente a usar o seu corpo. Com a idade, as pessoas ficam com menos forças, mas sabem gerir melhor as forças que têm, melhor até do que um jovem que tem muita força, mas que não sabe geri-la e que a desperdiça. A idade transmite essa sabedoria e ela, a Olga, joga muito com isso. Muito mesmo. E no seu trabalho criativo também. A Mulher ali é, primeiro, o conhecimento dela própria e depois porque ela gosta do corpo da Mulher, gosta do corpo da bailarina, da elasticidade, da agilidade, da inteligência da Mulher, das suas formas de se exprimir. A Mulher está sempre presente, como é evidente, mas o Homem está super presente, está sempre nas peças dela numa forma muito dinâmica, máscula, viril, forte. O Homem é sempre o contraponto à Mulher que ela apresenta, mas também pode criar o lado de dualidade, que não sabemos onde é que estamos, se é um Homem ou Mulher. Isso acontece mais ultimamente por ter um bailarino, o Pedro Cal, que lhe permite esse trabalho, que se desdobra em Mulher tão bem como em Homem. E isso é uma riqueza muito grande para a Olga, ela tendo uma personagem dessas, aproveita e tira o máximo de partido, como tirou em tempos do grande bailarino da Gulbenkian e seu marido. Ela nesse aspeto, nunca teve preconceitos relativamente ao sexo, os Homens e as Mulheres são matérias-primas para ela e tanto na Vida como na Arte, eu acho que ela não tem esse tipo de reservas.

RP: Não sempre, mas na maior parte das vezes a Mulher aparece como perfeita...

RS: Nem sempre está perfeita. A mulher é muitas vezes decadente nas histórias dela.

RP: De saltos altos, em cenários opostos, a lembrar a destruição ou, também por vezes, o campo. Aparecendo em relações que já não funcionam, com o Homem a castigar a Mulher violentamente e mesmo maltratada, perfeita, linda...

RS: Sim, há esse lado. Há duas coisas. A violência é um tema complicado e na obra da Olga a violência vem sempre ao de cima, muitas peças são muito violentas. Da violência não se consegue falar. Na Arte, quando muito, consegue-se mostrar e depois as interpretações são muito complexas, muito difíceis de fazer, porque nunca sabemos onde acaba a violência dor e

começa a violência prazer. Ela utiliza a violência porque, dramaticamente, é a melhor forma de ela atrair um espectador, de expor um corpo e de expor, também, uma personalidade. A violência é um limite, é um extremo, assim como os saltos altos, são desequilíbrios, equilíbrios, fetiches... e isso tudo interessa-lhe. Assim como lhe interessa a nudez, como extremo.

Há um lado barroco na Olga, sempre houve, ela não é uma mulher despojada, que faça coreografias “clean” ou pseudoclássicas. É uma Mulher que traz muito a Rua para o palco, além do interior das pessoas, a Noite, traz muitos elementos que ao vestirem-se têm que trazer saltos altos (risos) ... têm que ter esta dualidade dos sexos, têm que ter uma série de elementos que permitam que ela se exprima realmente e que faça catarses naquilo que se encontra a criar, que é isso que ela gosta e que quer trazer para o espectador. E é disso que o espetador gosta e é por isso que a vai ver.

RP: O trabalho dela é parecido ou idêntico ao de Pina Bausch? Está também inserido numa corrente alemã do Expressionismo...

RS: Talvez. Eu acho que ninguém é indiferente à Pina Bausch, mas ninguém é indiferente ao Van Gogh, ao Pessoa, ninguém é indiferente a ninguém. Pina Bausch existe, logo qualquer bailarino olha para ela e identifica-se e gosta. Houve um momento, por ignorância, em Portugal... porque há sempre uma certa inveja nestes meios artísticos e houve períodos em que se acusava a Olga de copiar a Bausch. Não tem nada a ver o que a Olga faz, com a Bausch. Estamos a falar de dois mundos completamente diferentes, duas linguagens completamente diferentes, que não quer dizer que se cruzem, porque é impossível que com a mesma matéria-prima que é o Homem e a Mulher do século XX ou XXI, com os mesmos saltos altos do século XX ou XXI, ou o mesmo tipo de iluminação que existe em todo o lado em todos os Teatros do Mundo inteiro, com as mesmas paranoias e desejos que são iguais no Mundo inteiro... quer dizer, é normal que se cruzem dois contemporâneos. E que a linguagem, por vezes pela ignorância de não se conhecer outros coreógrafos, pareçam muito próximas. Mas se conhecermos melhor a História da Dança Contemporânea, percebemos que não. Existem mil e uma Companhias que têm coisas em comum com a Pina Bausch e com a Olga, e a Olga com coreógrafos japoneses. Somos todos muito influenciados por todos.

A Olga tem uma linha muito clara na sua linguagem, na sua forma de se exprimir que não tem nada a ver com a Bausch. Mas, por vezes, há momentos em que parece que estamos numa peça da Pina Bausch, mas eu acho que a Olga nunca saberia fazer uma peça da Bausch, nem a Bausch saberia fazer uma peça da Olga.

RP: Se não soubesse de quem era a peça, acha que conseguiria fazer a distinção?

RS: Acho que sim, são demasiado grandes para não se identificarem logo à partida. A não ser que nos tentassem enganar (risos) ... que fizessem uma obra, de propósito, para tentar enganar o público. Nenhuma delas, nesta fase, me enganava. Há outros coreógrafos

importantíssimos que, provavelmente, não conseguiria identificar. Mas também porque os conhecia menos bem.

RP: Qual o contributo da Olga Roriz para a Dança Contemporânea em Portugal?

RS: Em primeiro lugar, acho que é a coreógrafa mais importante da Dança portuguesa, sem qualquer dúvida. Mas eu sou suspeito. (?) logo atacar e dizer que não, que ela é uma banal, que é uma cópia da Pina Bausch e que quem é interessante é: A, B ou C.

Para mim, para o meu gosto e para a minha maneira de ver a Dança é a Olga que considero a grande coreógrafa portuguesa. Não quer dizer que não goste de outros intérpretes (?), gosto muito de outras pessoas. Mas não quer dizer que me satisfaçam como ela. Mas também porque estou marcado pelo seu caminho, pelo conhecimento da obra dela, dela como pessoa, pelo trabalho que fiz com ela. Talvez daí possa resultar este meu juízo de valor.

Se calhar é de perguntar a um historiador, por exemplo ao José (?) ou aos colegas dela, que poderá ser diferente, porque podem ter optado por outras Escolas e outras Estéticas, porque em todas as Artes há estas coisas... há as Escolas, há os Mestres e muitos não se identificam com o trabalho da Olga. Preferem outro tipo de Dança, outro género mais despojado.

Anexo D - Companhia Olga Roriz

Esta Companhia, fundada em 1995 com o apoio financeiro do Ministério da Cultura / Instituto das Artes e dirigida pela coreógrafa Olga Roriz tem sido ao longo destes dez anos uma referência de qualidade profissional e artística no panorama nacional e internacional da dança contemporânea portuguesa.

O que caracteriza e diferencia a Companhia Olga Roriz das demais está indissociavelmente relacionado com o facto de ser uma Companhia de autor e de esse autor, ao longo de 30 anos, ter criado uma vasta obra com um perfil, um estilo, uma fonte energética e imaginativa diversificada e incomparável.

A Companhia Olga Roriz, criada há já 1 década, veio sem dúvida consolidar a especificidade dessa obra, servindo de campo de pesquisa, experimentação e desenvolvimento do seu método criativo, consolidando a riqueza da sua linguagem coreográfica com a forte vertente teatral e o seu apurado sentido estético, plástico e visual de todas e cada uma das suas peças.

No entanto a Companhia Olga Roriz não se materializa apenas pela presença da sua autora. A Companhia tem sido um reduto de energia intelectual, criativa e interpretativa. Um exemplo de profissionalismo, rigor e qualidade acima de qualquer análise crítica. Uma fonte de inspiração para jovens intérpretes e coreógrafos. Um estímulo para todas as camadas de público. Um incentivo para quem quer acreditar na evolução da dança neste País. Uma descoberta para as camadas menos informadas ou com referências mais clássicas. Um fascínio constante para os amantes da dança contemporânea. Um terreno de investigação, aprendizagem e maturação para todos aqueles que fizeram parte do seu elenco, como bailarinos ou colaboradores criativos de outras áreas.

Uma das características mais marcantes do trabalho da Companhia é a sua vertente pluriartística. Embora o corpo surja invariavelmente como expressão máxima do seu trabalho, aí se cruzam elementos de diferentes áreas artísticas. Os espetáculos da Companhia são o resultado de um intenso processo criativo eivado de referências ao universo teatral, literário, cinematográfico, fotográfico e outros que parecem ser tangenciais à arte mas que atuam igualmente como fonte inspiradora e instrumentos de trabalho. Este tempo de pesquisa funciona como um laboratório de criação artística onde ao lado de bailarinos se cruzam intérpretes de outras áreas e formações e se encontram artistas de diferentes gerações.

Voltando à realidade incontornável do importante lugar que Olga Roriz, desde os finais da década de 70, ocupa no panorama da dança portuguesa, é de salientar que apesar de a Companhia ter sido fundada em 1995 não começou de um início inexperiente, dando continuidade a um percurso já solidificado e de reconhecido mérito artístico e profissional pelo público e crítica nacional e internacional.

A Companhia Olga Roriz nasce com a maturidade da autora, justifica a sua existência pelo persistente trabalho de busca em mutação constante e ao nunca ter caído na tentação de se agarrar a uma fórmula de sucesso, prova ser necessária a sua continuidade ao

rejuvenecer em cada nova peça. Os espetáculos da Companhia Olga Roriz são tecidos por uma riquíssima combinação de elementos que têm a faculdade de exercitar no público, sentidos, razão e imaginação assim como reflexão sobre temas que pela sua atualidade geram cumplicidades automáticas. Todas as obras da autora surgem carregadas de metáforas e imagens que fazem conviver mundano e inédito, amor e ausência, vida e morte, tragédia e humor e onde a fealdade não se mascara mas surge aos olhos com uma crua beleza e simplicidade.

O seu método de trabalho e a audácia das suas obras, desde o início da sua carreira até aos dias de hoje, tem tido o mérito de questionar o papel da dança contemporânea no panorama cultural. Conduz à reflexão sobre os seus limites, estrutura e objetivos. Revolucionou o modo de fazer e ver dança e por três décadas tem sido acesa fonte de discussão, despertando e galvanizando emoções, contribuindo igualmente para a reflexão e debate cultural, essencial ao desenvolvimento intelectual e criativamente analítico de um país.

Em setembro de 2003 foi assinado um protocolo, por 2 anos, com a Companhia Nacional de Bailado, do qual consta um apoio que se traduz em: cedência de espaço de trabalho - de residência nos estúdios do Teatro Camões; cedência do Auditório do Teatro Camões, equipamento e técnicos para apresentação de espetáculos; apoio no material de promoção e divulgação.

Retirado da página oficial da Companhia Olga Roriz, alojada in http://www.olgarroriz.com/conteudos/main_historial.html (obtido em 12/07/ 2014).

Anexo E - Artigos de imprensa sobre Electra de Olga Roriz

Anexo E.1

Um palco só para Olga Roriz

Aos 54 anos, a bailarina volta a protagonizar um solo. 'Electra' estreia-se quinta-feira no Teatro Camões, Lisboa.

"A minha necessidade de fazer solos é constante", diz a coreógrafa e bailarina Olga Roriz. "Mesmo quando estou a trabalhar intensamente noutras coreografias com a companhia, os solos ficam à espera de um espaço, de um tempo, de uma ideia, mas estão sempre atentos." Assim que viu a sua oportunidade, apareceu Electra. Foi surgindo como uma sombra. Apoderou-se dela. Até à explosão do palco. O espetáculo - que integra as Comemorações do Centenário da República - estreia-se quinta-feira no Teatro Camões, em Lisboa, onde fica em cena até domingo. Aqui, Olga Roriz tem, novamente, o palco por sua conta.

Quando, há dez anos, estreou, nas ruínas de Montemor-o-Velho, Os Olhos de Gulay Cabbar, a dúvida já se impunha: para uma bailarina a idade é um limite ou um desafio? Nem um nem outro, parece dizer Olga Roriz. "É óbvio que há uma dureza física. Há coisas que já não consigo fazer. Mas também há uma maior maturidade, sei exactamente aquilo que quero e posso fazer. Como bailarina-coreógrafa trabalho ergonomicamente, já não me proponho fazer aquilo que é impossível. Trabalho com o material que tenho."

Olga Roriz não se imagina a parar de dançar. "Sou uma bailarina acima de tudo e ainda há muitas coisas para dizer e para mostrar." Além disso, há o prazer. E deste prazer não se abdica: "Gosto muito de estar no palco. Gosto da exposição. São momentos muito especiais." Como coreógrafa, precisa também destes solos onde, trabalhando sozinha no estúdio, se sente a rejuvenescer: "O meu corpo fica alerta, vivo, faz-me descobrir imensas coisas e isso nota-se quando, depois, vou trabalhar com outros corpos."

"Electra surgiu-me como surgiram as Troianas, Pedro e Inês ou Isolda. São histórias de pessoas que têm a ver com o nosso imaginário", explica a coreógrafa. A sua primeira impressão foi que estava perante uma personagem "complexa, rica e solitária". "A história de Electra só me interessa como ponto de partida. O amor do pai, o ódio à mãe. Ela tem uma imagem muito forte."

Na mitologia grega, Electra, filha de Agamemnon e da rainha Clitemnestra, é uma mulher determinada que, revoltada pela morte do pai (às mãos de Egisto, amante de Clitemnestra), decide vingar-se e convence o irmão, Orestes, a matar a mãe. Na psicanálise, o complexo de Electra é a versão feminina do complexo de Édipo, designando o desejo da filha pelo pai. Mais do que isto descobriu Olga Roriz ao longo da sua intensa pesquisa. "Li todas as Electras e tudo o que havia sobre a Electra. Vi tudo." Electra foi personagem em tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés e, ao longo dos tempos, a sua história tem inspirado

os autores mais diversos, de T. S. Elliot a Jean Paul Sartre ou Marguerite Yourcenar. Fizeram-se peças, óperas e filmes (veja-se, por exemplo, como o mito é actualizado *Mal Nascida*, o último filme de João Canijo).

De tudo o que leu, Olga Roriz sentiu-se mais tocada por duas versões: a do norte-americano Eugene O'Neil em *Morning Becomes Electra* (1931) e a *Electra* do francês Jean Giraudoux (1937). De O'Neill guardou sobretudo "o lado espacial, aquele palácio de onde ela não sai, como se estivesse presa", enquanto Giraudoux lhe mostrou "o lado mais feminista" de *Electra*, "uma mulher muito forte e reivindicativa, com muita personalidade".

Seguiu-se então um trabalho mais de dramaturgia, feito a meias com Paulo Reis, seu antigo colaborador. "Fomos dissecando aquela mulher, escrevendo frases, sensações, pontos de partida para reflexões, motes para improvisações." É preciso saber tudo, pensar em tudo, para depois tudo esquecer no momento da criação - é mais ou menos assim o método de Olga Roriz. "Quando vou para estúdio, abro o caderno e fecho-o logo a seguir. Naquele momento, isto já tem que estar cá dentro", conta.

A personagem surge de dentro para fora. Por isso, não se espere encontrar *Electra* em *Electra*. É uma aproximação muito própria. Olga Roriz entra e sai da personagem, aproxima-se e afasta-se. "É uma construção arriscada, vai ser um embate para o público", prevê a coreógrafa. *Electra* aparece, senta-se, lamenta-se, não faz nada, deixa-se estar, espera. Espera muito. "É incansável nesta espera pelos seus objectivos", diz Olga Roriz. "É a minha *Electra*."

CAETANO, Maria João, "Um palco só para Olga Roriz", *Diário de Notícias*, Edição on-line in http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1478900&seccao=Teatro&page=-1, de 26 janeiro 2010. (consultado em 19/05/2014)

Anexo E.2

“Olga, aliás Electra”

Olga Roriz regressa aos solos, dez anos depois, numa composição onde se transforma em Electra sem outro corpo que não o seu. Até domingo no Teatro Camões, Lisboa, chega ao Teatro Nacional S. João, Porto, na quinta-feira.

Vemos Olga Roriz chegar de longe, como em "Jardim de Inverno" (1989, recriado em 2004), sentar-se numa cadeira, como em "Variações Goldberg" (1990), olhar-nos de frente e enfrentar-nos, como em "Os Olhos de Gulay Cabbar" (2000), e oscilar entre um corpo reconhecível e definido e um outro menos próximo, menos cúmplice, mais interior, como em "In-Fracções" (1990). A memória dos espetáculos em que a vimos sozinha em cima do palco percorre permanentemente o nosso olhar, convocado desde quinta-feira para um novo solo, "Electra", que fica até domingo no Teatro Camões, Lisboa, e chega ao Teatro Nacional S. João, Porto, na quinta-feira.

Mesmo que possamos reconhecer em "Electra" todo um passado coreográfico, não deixamos de acusar estranheza em relação a um corpo que parecia ser-nos tão evidente. Não deve existir coreógrafa nacional que tenha sabido cruzar tão bem a fronteira da exposição e, ao mesmo tempo, permanecer indecifrável, porque irrepetível. Fosse na sua série de solos, há dez anos suspensa, ou nos momentos individuais que criou para os seus bailarinos em peças concebidas para a sua companhia, para a Companhia Nacional de Bailado ou para o Ballet Gulbenkian, cada um deles procurando um equilíbrio entre um movimento que não se reproduz e uma autonomia que lhe é devedora, Olga Roriz construiu um percurso a que nunca bastou a imagem forte nem o significado imediato. Procurou sempre uma outra coisa, "uma dança palpável", diz-nos em conversa.

No texto do programa produzido pelo Teatro Nacional S. João, Mónica Guerreiro, a sua biógrafa ("Olga Roriz", Assírio & Alvim, 2007), escreve que "nas criações dançadas por Roriz redescobre-se a sua linguagem coreográfica de forma privilegiada: intérprete grandiosa, contrapõe à impressionante entrega física uma energia dramática plena de densidade emocional, que sugere toda a espécie de conflitos interiores das personagens. São, nesse sentido, propostas raras, enriquecidas pela experiência e maturidade da bailarina exímia que Roriz sempre foi, e prova ainda ser".

Agora, Olga Roriz admite: "Nunca estive tão ali". O "ali" de que a coreógrafa nos fala "apalpa-se, cheira-se, consegue-se agarrar": "Não só a personagem como eu própria".

"Esta peça tem algo muito diferente", diz. "No modo como se pode falar das coisas, na escrita, por exemplo, podem existir pontos em comum com os solos anteriores, mas depois, na realidade, acho que há um assumir dessas entradas e saídas da personagem. Eu própria não sei bem se quando estou a 'entrar na personagem' sou mais Electra do que quando saio. Talvez possa ser um bocadinho desconcertante porque esta fragmentação nunca foi tão assumida. Eu nunca fiz isto", assume a coreógrafa. "Depois de ler imensa coisa comecei a retirar frases, e

das frases partimos para motes de improvisação. De repente, estava no estúdio, com o caderno cheio de coisas escritas, a ouvir umas músicas, e fechei o caderno e pensei: Esta Electra ou está em mim ou também não está neste caderno”.

Noutro sítio, lá atrás

Em "Electra", 18 anos depois de "Três Árias para Callas" (reclamando para si um papel que, em 1986 atribuíra a outra bailarina, Graça Barroso), regressamos ao universo interior e espartilhado de uma mulher em espera, que podia ser a "Electra" de Eurípides, Giraudoux, Strauss, Sartre, Anouilh ou até mesmo Eugene O'Neill, mas que aqui é, ao mesmo tempo, uma mulher, uma mãe, uma filha suspensa no tempo, na biografia, no espaço, no movimento, no diálogo. "Há uma espera, fico com a sensação de que esta mulher passou a vida à espera, nunca foi autónoma. Mas há também a mulher forte, bélica, maltratada mas sempre com imensa força".

Electra, mulher que deseja vingança, epítome de uma moral normalizadora, magnânima na sua ambição, fruto da dor da perda, é aqui um corpo que se despe, que se violenta, que nos olha, que nos fixa, que demora o seu tempo a calçar os sapatos e a segurar uma cadeira de ferro porque esse tempo, que ela reclama para si, é o tempo necessário para que as ideias se fundamentem. Um tempo eminentemente cénico porque esta mulher, como outras criadas por Olga Roriz, tem plena noção do espaço que ocupa, conquistado através das margens desleixadas pelos outros. Assim na personagem como na coreógrafa. Confidencia-nos a coreógrafa que se sente "num outro sítio, lá atrás": Não é tanto no conceito que é uma evolução, mas é no modo como eu utilizo a linguagem do meu corpo que é uma novidade. Eu sinto que estou entre quatro paredes como nunca estive, mas é o solo onde eu acho que o público me consegue sentir mais. Disso tenho quase a certeza", sublinha.

COSTA, Tiago Bartolomeu, "Olga, aliás Electra", *Público*, Edição on-line in <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/olga-alias-electra-249575>, de 27 de janeiro de 2010. (consultado em 19/05/2014)

Anexo E.3

Pelo buraco da fechadura

Uma década depois, Olga Roriz volta a estrear um solo. Electra marca o início de um ano cheio de projetos

O palco está completamente descarnado e, naquele espaço aberto, há uma mulher sozinha. Quando os espectadores entram na sala, ela já lá está, a compor o parco cenário que a acompanha: arquivadores com gavetas, uma cadeira e uma cabeça de rinoceronte. Ela é Electra, filha de Agamémnon e da rainha Clitemnestra, figura da mitologia grega impulsionada pelo ódio à mãe e a vingança da morte do pai. Ela é também Olga Roriz, bailarina e coreógrafa, que esta noite, 28 de Janeiro e até domingo, 31, dança Electra no Teatro Camões, em Lisboa (e nos dias 4 a 7 de fevereiro, no Teatro Nacional São João, no Porto).



Desde 2000, quando estreou o solo *Os Olhos de Gulay Cabbar*, que Roriz não criava uma coreografia para si própria. Aos 54 anos, nem hesitou. “Não tenho receio de voltar ao palco, tenho uma vontade inaudita sempre. O meu receio é de não voltar”, diz, com um sorriso descontraído. Uma oportunidade para reencontrar e reavivar o seu corpo. “A minha necessidade de dançar é quase constante, mas não tenho disponibilidade mental, nem criativa, nem tempo, nem espaço, porque preciso de os ter para a minha companhia. Mas, depois, há um momento em que tem mesmo que ser, em que não há hipótese de se adiar mais, porque nos

surge uma ideia que não se pode deteriorar.” Essa ideia foi Electra, uma personagem “tão aprazível, complexa e misteriosa”, nas palavras de Olga Roriz. Mais uma vez, a coreógrafa não resistiu aos encantos de uma mulher forte - tem sido assim a história da sua obra, com coreografias como *As Troianas (1985)*, *Isolda (1990)*, *Os Sete Silêncios de Salomé (1993)*, *Pedro e Inês (2003)*, ou, noutro registo, *Três Árias para Callas (1992)*, Roriz olhou para a história de Electra, em que a princesa anseia pela chegada do irmão que há-de vir vingar o assassinio do pai, e sentiu-lhe a alma. “Para mim, o importante é o pulsar daquela espera: essa inconstância, porque ela é uma mulher que tanto está muito tranquila e segura de si, como cheia de dor e de força, com raiva, agressiva, sempre com uma resposta acutilante e

sempre muito atenta ao que está à sua volta, que não é nada, apenas um vazio infinito”, explica a coreógrafa.

Sozinha em palco?

Tudo se passa num casulo, na vida de Electra, e aqui tudo acontece num palco onde não está mais ninguém. Nem sequer na plateia parece estar alguém - pelo menos, do ponto de vista da bailarina e desta personagem sozinha.

LOURENÇO, Gabriela - “Uma década depois, Olga Roriz volta a estrear um solo. Electra marca o início de um ano cheio de projetos”, *Visão*, 28 de janeiro de 2010, in http://www.cnb.pt/fotos/electra_visao.pdf, (consultado em 19/05/2014).

Anexo E.4

Ver Olga Roriz tragicamente só

A coreógrafa apresenta no teatro camões o novo solo, “Electra”, baseado na tragédia grega. Viagem ao mundo desta personagem em três passos.

A história Electra é uma personagem da mitologia grega, cuja história atravessou séculos e chegou aos nossos dias através de tragédias, peças e até poemas. Foi a vida desta princesa que deu origem à expressão complexo de Electra - usada na psicanálise para designar a atração das filhas pelos pais - por ter mandado assassinar a mãe para vingar a morte do pai, Agamémnon. Em “Electra”, o solo que Olga Roriz apresenta no domingo no Teatro Camões, em Lisboa, a coreógrafa cruza cinco leituras que fez da tragédia para mostrar uma mulher com imensa solidão, que está continuamente à espera que alguém chegue, que se sente enclausurada no mesmo sítio, que é humilhada ao ser obrigada a viver com um jardineiro em vez de um príncipe, e que sofre por ter de envelhecer sozinha. Tudo isto é mostrado sem texto, num espetáculo puramente dançado e que coreógrafa, aos 54 anos, admite poder ser o seu último solo.

O cenário A solidão de Olga Roriz enquanto Electra é ainda mais acentuada pela quase ausência de cenário e pela imensidão do palco do Teatro Camões. O pouco cenário que existe é a coreógrafa que vai pondo em cena: uma cadeira metálica, igual à dos hospitais antigos, uma cabeça de um rinoceronte com um corno - “um elemento simbólico que tem várias conotações”, diz Roriz, “ e que tanto pode ser um troféu como era usado na época para ver se as bebidas tinham veneno” - e ainda um “grande arquivador com imensas gavetas cheias de coisas que as gavetas não deviam conter, como o mar Egeu”.

A música Em qualquer ficha técnica de um espetáculo de Olga Roriz, o nome da coreógrafa está sempre associado à seleção musical. Faz parte do processo criativo da autora não apenas dançar e propor movimentos mas decidir com que sons devem ser acompanhados. Em “Electra”, Roriz volta a assumir essa função mas reencontra a colaboração de Paulo Reis, que coassina também a dramaturgia e que ajudou na escolha de temas de Gavin Bryars, Eleni Karain-drou, Erik Honore/Jan Bang, Carlos Zíngaro, Benco & Hlad-nik e Richard Strauss.

FERREIRA, Ana Dias, “Ver Olga tragicamente só”, *Jornal I*, de 28 de janeiro de 2010, in http://www.cnb.pt/fotos/electra_jornal_i.pdf, (consultado em 19/05/2014).

Anexo E.5

Olga Roriz é Electra no Teatro de São João

Estar sozinha em palco é "o momento da perfeição", do encontro entre coreógrafa e intérprete que Olga Roriz vai mostrar no palco do Teatro Nacional de São João, no Porto, nos próximos dias 4, 5, 6 e 7, em "Electra", personagem forte, a viver um tempo de espera. Não é a primeira vez que Olga Roriz se inspira numa personagem mitológica - "Isolda" e "As troianas" fazem parte desse imaginário universal que também verteu em coreografias - com uma "grande riqueza e complexidade", disse, numa entrevista à Lusa.

"Electra" não narra a história desta personagem da mitologia grega - filha de Agamemnon e da rainha Clitemnestra -, mas é inspirada nos seus complexos contornos.

Olga Roriz chama-lhe uma "mulher tripolar", devido à quantidade de facetas que apresenta.

Personagem principal de uma peça homónima de Sófocles e outra criada por Eurípidas, Electra é uma mulher amargurada e impulsiva, levada mais pela fúria do que pela maldade. Convence o irmão - Orestes - a assassinar a mãe, vingando a morte do pai.

"Não foi difícil, as coisas saíram com grande facilidade. Esta Electra estava colada a mim. Não houve momentos dolorosos, de procura, sem saber para onde ir", contou a criadora, nascida há 54 anos em Viana do Castelo e com uma carreira de mais de 30 anos.

Considerada uma coreógrafa revolucionária na história das últimas décadas da dança em Portugal, estudou com Margarida Abreu e Ana Ivanova e ingressou na Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa.

Tornou-se primeira bailarina do Ballet Gulbenkian, onde foi depois convidada para coreógrafa, vindo a criar a própria companhia em 1995.

"Electra" tem dramaturgia, selecção musical e figurino de Olga Roriz e Paulo Reis, direcção de ensaios e cenografia de Paulo Reis, desenho de luz de Clemente Cuba e pós-produção áudio e desenho de som de Sérgio Milhano.

"Olga Roriz é Electra no Teatro de São João", *Jornal de Notícias*, Edição on-line in http://www.jn.pt/PaginaInicial/Cultura/Interior.aspx?content_id=1483622, 1 de fevereiro de 2010, (consultado em 19/05/2014)

Anexo E.6

Retrato a nu

Na sala, não há dia nem noite. O tempo que passa não se deixa atravessar pela luz do sol nem pela obscuridade ou recantos nocturnos levemente iluminados por estrelas que brilham lá fora. A escuridão e a claridade habitam o coração da mulher. O conflito ocorre no interior de um corpo. Olga Roriz é Electra. Sozinha em palco, Olga Roriz é Electra, mas Olga Roriz não deixa de ser Olga Roriz. E Electra passa a ser o que Olga Roriz sente que é essa desordem do ser de Electra enquanto pessoa perturbada por um jogo de trevas, inquietações, traições e desespero.

"Electra" é o novo solo criado e interpretado por Olga Roriz (Teatro Camões, Lisboa, de 28 a 31 de Janeiro). Passaram dez anos sobre a última criação de uma obra em que se colocou sozinha em palco. Essa outra chamava-se "Os Olhos de Gulay Cabbar". Peça delicada e poética, tecida de dor, corpo e palavras mergulhadas nas sombras que se inclinam sobre a morte. Naquele caso, era baseada na tragédia do real, de notícias divulgadas então pela comunicação social de catástrofes ocorridas na Turquia. Desta vez, parte de uma figura mitológica. A Electra de Olga sente na pele, em cada gesto lento, contido, a perturbação profunda de ser mulher. Da personagem da mitologia grega ficou-lhe um interior labiríntico. Hoje, tem 54 anos. E a composição dos seus gestos, das suas acções, vai-se enchendo de tensões, conflitos e contradições. Constantemente, Olga transita entre ser Electra e ser ela mesma, Olga passa do registo da construção de uma imagem de ficção, como se abandonasse o corpo e fosse possuída por uma outra, uma possibilidade de personagem, e a seguir parece que não está em cena, que é simplesmente a Olga mulher a passear-se em palco, a olhar o público. Nesses intervalos entre as aparições das poses e gestos coreografados, quando Olga é Olga, ela dá-se frágil, delicada, quase banal. E essa é a espantosa normalidade.

Nos dois registos, enquanto Olga e enquanto Olga que toca breves fragmentos de ser Electra, a fragilidade feminina é feita de uma imensa força, muscular, cerebral, persistente. Da Electra mítica, enredada num espírito de turbulência e descontrolo, Olga esqueceu o enredo de intriga, traição, conspiração para morte e assassinio que envolve pai, mãe, padrasto e irmão. No seu corpo, deu vida a uma mulher "sem tempo". O tempo ali não entra, diz Olga, no final de um ensaio. "Passa um minuto ou passa um ano é exactamente a mesma coisa. Ela vive numa espera infinita, com todas as suas memórias, forças e fraquezas, para algo que quer fazer. É uma mulher de uma espantosa complexidade, mas muito interior. Nela já não existe esperança, mas persiste na luta constante entre manter-se na sua posição e esperar o momento certo para atacar alguém."

Toda a narrativa foi reduzida à sua dimensão humana. Por isso, as primeiras improvisações passaram por um ritual metódico de repetição das tarefas que Electra executava todos os dias, para o tempo passar. Apareceram aí as acções banais. Apareceram os talheres. Apareceram os gestos de tirar coisas de gavetas. E por entre esses gestos

apareceram impulsos emotivos do corpo. Pulsões de paisagens emocionais fugazes. Um agarrar na carne e na pele como se quisesse arrancar algo de lá de dentro. Um não querer ver e fechar os olhos para se lançar no abismo do sentir. Muito profundamente.

A par destas acções, teatrais, no sentido de construção de movimento que supõe algo para lá do real, de evocação de uma possível Electra, há as acções de Olga, a mulher, a permitir-se comportar-se como se comporta a Olga mulher. Então, de Electra ficam as tensões do corpo, os suspiros suspensos num tremor trágico. De Olga ficam os passos dados entre um arrebatamento e outro de Electra. Passos acompanhados de um toque no cabelo, um olhar que se descontrai, umas mãos que aconchegam o curto vestido de alças e se recompõem, com naturalidade, desse alterado estado de possessão.

"Electra" é Olga Roriz a solo em cena. O que significa que é diferente da Olga Roriz das peças que cria para a sua companhia, em que a dança-teatro impõe um ritmo de cenas do quotidiano, entre o absurdo, o risível e o comovente. A densidade da respiração, que se pode tornar pesada na tormenta do existir, não deixa espaço a grandes extravasamentos. Não há risos a arrancar da plateia. Não se escuta uma palavra. Não há uma composição coreográfica exaltante que arranca e explode em contínuo num caleidoscópio de energia e comoção tal como lhe conhecemos. O ritmo é tendencialmente mais lento, repetitivo. O jogo dá-se na redução, no corte, na contenção. Os cabelos não se lançam soltos pelo ar, nesse movimento extravasante de emoção. Nesta "Electra" há espanto. Há profundidade de ser. Até às entranhas. Há um ambiente sonoro entre o conceptual e a arranhar o viver. Há o tempo que passa, as memórias que se guardam, que perdem a cor e ganham ferrugem. Como esse objecto cénico que se impõe no palco: um grande arquivo de ferro, pesado, feito por módulos irregulares. As gavetas guardam fragmentos de um mundo que é passado. Fazem parte do jardim interior labiríntico que habita nela. Sapatos de salto alto, sal, talheres de cozinha... É um mundo íntimo, tão íntimo que ameaça arrancar o coração. E assim Olga dá-se com uma generosidade, delicadeza e vulnerabilidade comoventes. Olga dá-se nestas transições entre a representação e o estar presente em palco. Olga dá-se nesta colecção de fragmentos em que retalhou os gestos do sentir, de si e de uma personagem mítica. Olga dá-se quando se despe frente ao público da cintura para cima, facto inédito na sua história coreográfica. Paulo Reis, com quem trabalhou em "Os Olhos de Gulay Cabbar" e volta a trabalhar desta vez, fala da generosidade de dar acesso ao lado interior do espetáculo. Tudo ali é desvelado. Até ela própria. E nos momentos em que Olga se dá quando se desnuda frente ao público, lembra uma escultura clássica. Um corpo desmaiado, a cabeça abandonada para trás, no conflito da intensidade de viver e na tentação da morte. E ao mesmo tempo não é mais do que um fragmento de expressão de uma desordem interior. Ou pura delícia de luxúria. De uma juventude que o tempo não deixou apagar.

GALHÓS, Cláudia , "Retrato a nu", *Actual* (suplemento do jornal *Expresso* de janeiro de 2010), in http://www.cnb.pt/fotos/electra_entrevista_expresso.pdf, (consultado em 19/05/2014).

Anexo E.7

Electra

Há quem conheça o nome por causa da expressão complexo de Electra, usada na psicanálise para designar a atracção da filha pelo pai. Entre muitas outras coisas, essa é a história de Electra, a personagem da mitologia grega que manda matar a mãe para vingar a morte de Agamémnon, o pai, e que a coreógrafa Olga Roriz foi buscar como inspiração para o seu novo solo, que se estreia esta quinta-feira no Teatro Camões, às 21.00.

Há dois anos que Roriz não dançava um solo, e é a própria que diz que esta talvez seja a última vez que o faz. “Na minha idade [54 anos] já não é normal que eu dance uma hora. Sabemos que os bailarinos coreógrafos geralmente dançam até tarde, mas eu tenho a noção do tempo e o que é verdade é que o meu corpo sofre com isto.”

No ano em que a coreógrafa prepara uma mega produção da Sagração da Primavera, a ser apresentada no CCB, em Maio, Electra corresponde a um “privar mais íntimo”. “Há uma diferença entre ver um dos espetáculos criados para a Companhia Olga Roriz ou um solo dançado por mim”, diz a coreógrafa. “É como ir a minha casa e ser convidado para a sala ou chegar até ao quarto. Esta sou mesmo eu.”

Em Electra, Roriz está no meio de um palco enorme e “descarnado”. Logo à primeira vista é evidente a solidão de uma mulher que está permanentemente à espera que alguém chegue. Esse é um dos temas deste espetáculo, mas há outros, retirados de várias leituras que a coreógrafa fez de diferentes versões da tragédia de Electra: “a complexidade da mulher que espera; a clausura de quem não sai do mesmo sítio; o lado feminista e da vingança; e o lado real da princesa que sente a dor de não ter vivido o amor e que envelhece sozinha.”

FERREIRA, Ana Dias, “Electra”, *Time Out Lisboa*, in <http://www.cnb.pt/noticias/?id=33¬i=54>, (consultado em 19/05/2014).

Anexo F - Fotografias do espetáculo *Electra*, de Olga Roriz



Figura 6 - Interação com "Electra Chair" (foto de Rodrigo de Souza)



Figura 7 - Momento do espetáculo *Electra* (foto de Sara Santos)



Figura 8 - *Confronto com o Rinoceronte* (foto de Rodrigo de Souza)



Figura 9 - Momento do espetáculo *Electra* - (foto de Rodrigo de Souza)



Figura 10 - *Electra desnuda-se* (foto de Rodrigo de Souza)



Figura 11 - *Valsa sobre talheres* (foto de Sara Santos)