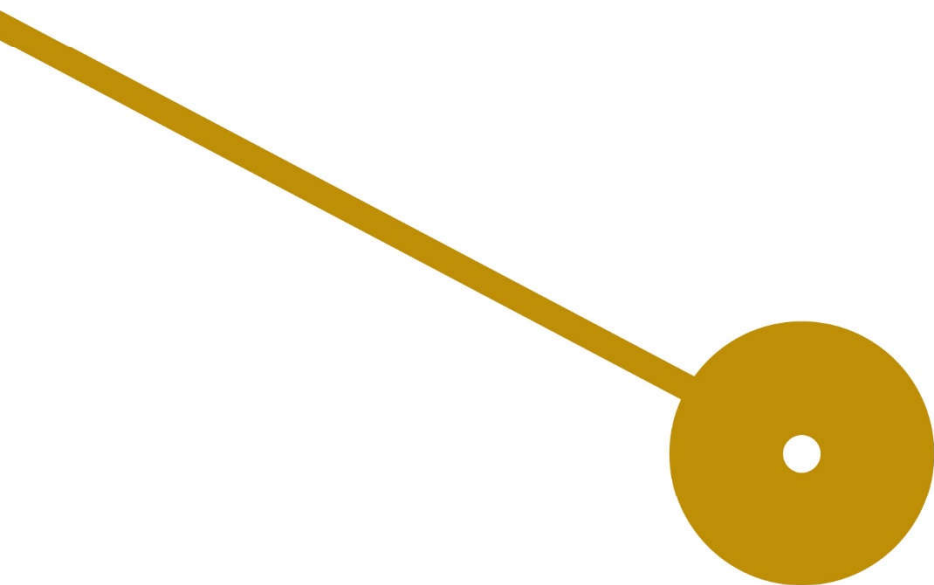




Limiars – Shared Being

Leonor Guise Carvalho

09/2019





Limiares – Shared Being

Leonor Guise Carvalho

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística.

Orientadora

Prof^a Doutora M^a Inês Areal Rothes Marques Vicente

Co- Orientadora

Prof^a Doutora Maria Eduarda Dias Neves

09/**2019**

À Alexandra Moreira, à Clara, à Mafalda, ao Simão e à Xana, por serem o corpo, por permitirem o corpo ser.

Ao Pedro, por descobrir a selva e desbravar o caminho que somos.

Agradecimentos

Agradeço a todos os que se têm vindo a cruzar comigo neste processo tão íntimo para mim:

À Ana Cristina, à Cátia Alves, ao Francisco Campos, ao Francisco Silva, ao Guilherme Mendonça, ao José Pedro Franco, Mariana Duarte, à Mariana Franco, à Regina Vieira, à Sara Neves, e, como estas, a todas as pessoas com quem fui conversando entre bares, autocarros e outros espaços de encontro. Por me darem a sua perspetiva de intimidade em forma escrita e pela partilha que se desencadeou dessa maneira.

Aos meus colegas de mestrado por desafiarem e questionarem tudo e mais alguma coisa, pelos debates e pela confusão de ideias que se gerou pelo encontro entre todos estes corpos.

À Claire Bynion, à Cláudia Marisa, ao Samuel Guimarães, à Sónia Passos, por me fazerem expandir, dando espaço para o momento em que não se sabe que rumo tomar, mas por seguirem comigo, por me fazerem ver a vontade com clareza, por me fazerem partilhar e por isso criar.

À Ana Mula, ao Daniel Lima, à Daniela Antunes, ao Frederico Serrano, ao Gabriel Correia, à Inês Fernandes, ao José Almeida, à Mariana Silva, à Margarida Esteves, ao Miguel Ângelo, à Sara Rocha, à Rita Reis, à Tanya Ruivo, ao Tiago Ribeiro, por terem vivido a experiência em processo connosco, dando-nos a possibilidade de ver novas perspetivas que só foram possíveis porque partilhadas e por, connosco, darem um rumos diferentes ao projeto Limiares.

A todos os que participaram nestas experiências, que lhes deram forma e que me dão novas vontades.

À Cláudia Ribeiro e à Lameirinho SA. pela atenção e delicadeza de partilharem comigo muito do material necessário para a concretização deste projeto.

Ao Filipe Toottil, à Inês Mota e à Manuela Braga pela ajuda à organização no caos que vai nos meus pensamentos, às ideias que me deram, por me perceberem mesmo quando não me conseguia explicar.

À Kia, ao Luís, à Raquel, à Nonó, à Diana, ao Pedro pela amizade honesta, por se manterem presentes.

Ao meu irmão, por me mostrar o que não quero nem posso ser. Havemos de nos encontrar no mesmo lado da fronteira.

Jana e avô, por estarem sempre presentes, pela sabedoria que partilham em todas as palavras e gestos. Pelo desconforto a que se propõem muitas vezes só por gostar e por mostrarem que vale a pena. Por nunca desistirem daquilo em que acreditam e por eu ser uma dessas crenças.

Aos meus queridos avô Fernando e avó Sarinha, por todas as formas que arranjam para estarem presentes, principalmente pela espiritualidade que me transmitem para sempre.

Ao pai, por me lembrar sempre a criança que sou e que nela está o mais íntimo de mim. Pela forma de comunicação que é só nossa desde sempre. Prometo que não vamos perdê-la.

Mãe, por me fazeres assumir que sou, por seres tão tu. Pela paciência neste caminho cheio de desvios, pelo tempo que perdes comigo, pela ajuda a carregar até quando o meu corpo cedia, por seres sempre a casa e o colo.

Norberto, por me recordares que o abraço é em ti um lugar de alívio, pelo cansaço que vives nunca desistindo e por me mostrares que vemos a vida e o que queremos de maneiras diferentes, mas, por me fazeres sentir que a minha maneira de a levar é tão minha e por isso valorizável, por veres os escombros e decidires ficar. Por seres a individualidade partilhada, a intimidade, a amizade, a criança, o carneiro, o Norberto: “porque os outros se mascaram, mas tu não.” (Sophia de Mello Breyner)

À Eduarda Neves, que sempre me inspirou pela sabedoria que aumenta a cada segundo, por a ter e a partilhar.

À Inês Vicente. Orientação é pouco para o que fizeste por mim. Pelas horas todas, pelos cafés e cigarros, pelas conversas e pelas visões do mundo que nunca tinha descoberto se não te tivesses cruzado comigo. Pelas formas de intimidade que me fizeste ver que estão

nesta metamorfose que somos em conjunto. Não há palavras que cheguem para a tua dedicação. Sorte a de quem se cruza contigo e sortuda que sou.

À Xana, à Clara, à Alexandra Moreira, à Mafalda e ao Simão por se lembrarem tão bem que somos espontâneos e nunca automáticos, por serem corpos presentes na condição de ser e estar no mundo, por se deixarem voar e por confiarem no desconhecido. (volto a dizer que hei de usar o máximo de vezes a palavra obrigada convosco e ainda assim não hei de a gastar). Por serem o medo, o orgulho, a expansão, a frustração, o ego, a construção e a destruição, a realização, a questão, o/s espaço/s, o ser, o estar, o corpo, a coisa, o humano e o animal.

Aos desencontros por me levarem a lugares desconhecidos. Aos encontros que ampliam.

Resumo

A presente monografia tem em vista um olhar crítico e refletivo sobre o projeto prático “Limiares”, realizado a 26 e 28 de junho de 2019, que decorreu no Jardim do Museu Romântico do Porto. Este projeto visou o desenvolvimento de uma metodologia criativa que teve como objetivo abordar as fronteiras de intimidade e gerar métodos de proximidade entre seres humanos.

Para que fosse possível gerar material e proceder à criação foram realizadas diversas formas de improvisação que tinham como base, inicialmente, a proposta sobre memórias de diferentes “estados de consciência” cedidas por inúmeras pessoas que foram relatando experiências desse modo. Com “estados de consciência”, refiro-me à alteração que provocamos, e é em nós provocada, simplesmente por estarmos com uma pessoa, num lugar, numa experiência, tal como abordarei mais especificamente ao longo da monografia. O material criativo assim produzido, deu lugar ao tema das fronteiras de intimidade que foi, por sua vez, a base do projeto “Limiares”.

Palavras-chave

Espontaneidade, estados de consciência, improvisação, performance invisível, fronteiras de intimidade.

Abstract

The present monography is a critical and reflective view on the project “Limiare”, performed on the 26th and 28th of June, 2019, which took place in the garden of Porto’s Romantic Museum.

This project aimed to develop a creative methodology that had as objective to approach the frontiers of intimacy and to generate methods of proximity between human beings.

In order to generate creative material, different kinds of improvisation were carried out, initially based on the proposal of memories of different “states of consciousness” given by countless people who were reporting experiences in this way. With “states of consciousness” I mean the alteration we provoke, and it is in us simply because we are with a person, a place, an experience, as I will approach in the course of this monography.

The creative material generated in this way was, in turn, the basis of the project “Limiare”.

Keywords

Spontaneity, states of consciousness, improvisation, invisible performance, borders of intimacy

Índice

Agradecimentos	iv
Resumo	vii
Palavras-chave	vii
Abstract	viii
Keywords	viii
Introdução	1
I. A Performance e a <i>Live Art</i> no contexto das artes visuais e das artes cénicas	2
II. Limiares - Um projeto entre a Performance e a <i>Live Art</i>	6
III. Os “estados de consciência” como geradores de material criativo	18
IV. As Fronteiras de Intimidade	24
V. O Processo de partilha	29
Conclusão.....	36
Bibliografia dividir entre citada e consultada.....	38

Anexos

Introdução

Pretende-se com este trabalho desenvolver uma reflexão teórica sobre as fronteiras de intimidade e o projeto relativamente ao qual fui responsável pela direção artística. Este processo acabou por se objetivar numa performance apresentada no Jardim do Museu Romântico do Porto. Para ver nascer esta experiência contei com a Alexandra Moreira, a Alexandra Neto, a Clara Spormann, a Mafalda da Nova Covas e o Simão Collares. O facto de não os conhecer anteriormente foi fundamental para a materialização de todo este processo. Por confiar na sugestão da minha orientadora, Prof. Dra. Inês Vicente, comecei a trabalhar com eles.

O facto de sermos “estranhos” (naquela altura) foi muito importante para todo este processo uma vez que as noções de confiança, intimidade a partilha entre seres humanos foram vitais neste percurso.

Deste modo, farei uma retrospectiva de momentos do processo para assim os poder articular com descobertas que foram sendo feitas. Estas, não seriam possíveis sem o contexto que nos rodeia, sem o passado de experiências que já foram feitas por outros (e que referenciarei adiante), sem pensamentos e filosofias que se foram semeando para que, neste preciso momento, eu própria seja capaz de criar as minhas.

Nesta retrospectiva apresento rastros e restos do processo em forma de fotografias de frases que foram surgindo da partilha, tal como abordarei nos capítulos seguintes.

No meu encontro com outros corpos é inegável identificar o meu próprio espaço liberdade, de ser e criar, crescer e aprender. Na partilha, o encontro. Na fuga, o regresso a mim.

I. A Performance e a *Live Art* no contexto das artes visuais e das artes cénicas

No sentido de, nesta monografia, dar continuidade ao projeto prático Limiães, foi necessário contextualizá-lo tentando perceber a forma artística que o configura. Com isto, encontrei-me numa viagem entre a performance e a *live art*, não podendo isolá-las nem definir o projeto como apenas uma delas. Assim, serve o presente capítulo para caminhar pelos contextos e conceitos de performance e *live art*, formas artísticas que se encontram e deixam fluir entre artes visuais e artes cénicas.

A arte da performance ou *performance art* trata-se de um campo bastante genérico da arte, um campo de transições, paradoxos, oposições que se complementam, um campo que vagueia entre limiães.

Apesar de ter manifestações características no futurismo, dadaísmo, Bauhaus, em termos que já haviam surgido com o ritual, será com o happening, *body art*, Fluxus, que a arte da performance nascerá como reunião de todas estas possibilidades e como meio de expressão artística nos anos 70. Nesta época afirma-se como um movimento de oposição à comercialização da arte, um modo de manifestação de ideias e ideais através de práticas que visavam uma rutura na vanguarda, sendo referida, também, como performance-vanguarda (no sentido em que se destacava de outras formas de arte). Como refere Roselee Goldberg na sua conhecida obra “A Arte da Performance”:

“Os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, que representam a expressão de dissidentes têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano. A performance permite comunicar diretamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.” (Goldberg, 2012)

Deste modo, sendo a performance considerada uma prática artística interdisciplinar, nega a divisão modernista entre as disciplinas da arte, fazendo com que se encontrem numa só, dando espaço para artes visuais, cénicas e abrangendo até outros campos como por exemplo a tecnologia.

Na performance, mais do que se escolher um determinado tipo de arte para ser apresentada ou para ser parte do processo, produz-se um intercâmbio, confluem-se formas de arte para construir um todo artístico, um espaço de criação. Ora, este espaço de criação não vive

apenas de experimentações. Tem essa liberdade, no entanto, não pode prescindir de definida rigor, uma reflexão e pensamento crítico.

Assim, a definição pode ser muito ampla pela quantidade de conteúdos que pode abranger: ao mesmo tempo que se apresenta e partilha algo com um público, não se deixa cair no objetivo da “contemplação” dada a sua vivacidade. O público não só vê apenas algo a acontecer diante dele como é “engolido” para cena, ainda que em diferentes planos. É-nos, portanto, já possível analisar o contexto da performance nas artes visuais e nas artes cénicas: como no teatro, algo é vivido em simultâneo com um determinado público, tendo como principal característica a semelhança entre performance e artes cénicas o aqui e o agora, existe uma estrutura e uma proposta apresentada a um público, existem símbolos, significados e significantes; por outro lado, nega os formalismos do teatro não obedecendo quase nunca a uma narrativa, nem contendo um personagem para um ator, mas um artista que é também o próprio performer:

“A performance pode também constituir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios.” (Goldberg, 2012)

Enquanto que, por um lado, a performance, pode abranger dança, teatro, música, por outro, pode também incluir escultura, pintura, desenho, vídeo, fotografia e arquitetura não sendo obrigatório separar estas formas entre si nem as escolher a todas. A experiência é partilhada com um determinado público, num determinado espaço que pode fugir às habituais galerias, museus ou teatros. No fundo, os artistas chegam a um ponto em que pretendem abolir a categorização das artes e dos espaços mostrando que, na performance, não há limites para a criação.

No caso das artes visuais, podemos verificar o acto performativo em artistas como Pollock, por exemplo, que não concluía o trabalho na pintura em si, mas no movimento que influenciava e no envolvimento do corpo na própria obra, que se tornava parte da obra também.

Assim, vemos na expressão da performance uma potência de vida que é um requisito necessário, isto é, a partilha de um corpo que se entrega vivo e inteiro a uma obra de arte cria a obra de arte em si. Deste princípio nasce a *live art*, talvez uma variante da arte da performance (que por sua vez engloba artes cénicas e visuais):

“No cinema temos somente a imagem de uma cena pretérita; no teatro por mais que estejamos diante de uma representação, previsível, estaremos ouvindo as respirações dos atores, vendo seu suor, sentindo sua energia. Isso sem falar na possibilidade sempre presente do “acidente” (alguém cair, uma fala sair errada, o atirador de facas errar seu alvo), possibilidade esta que aumenta o “índice de vida” do teatro, se comparado ao cinema, vídeo, etc.” (Cohen, 2002)

Como a própria tradução indica, a *live art* está ligada à vida, isto é, a corpos presentes. Como refere Renato Cohen na sua obra “*Performance como Linguagem*”:

“A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a da sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a dos “espaços mortos” como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.” (Cohen, 2002)

Ora, é fácil relacionar a performance, a partir desta “definição,” com a *live art* pois estão inevitavelmente conectadas pela vida que pretendem trazer à arte e pelos corpos que nela pretendem tornar presentes.

Esta ideia conduz-me à seguinte questão: nas artes cênicas e visuais é objetivo da performance e conseqüentemente da *live art* representar o real?

Após algumas reflexões sobre o termo “*live art*” chego à relação entre afeto e tempo. Se *live* significa “ao vivo”, ou apenas vivo, o tempo afeta e é afetado pela arte. Parece-me então que esta noção de tempo seja o “requisito principal” para a execução das formas da *live art*.

A palavra “representação” ou “apresentação”, pressupõe imediatamente a presença, mas, no caso da primeira, falamos de presença de algo que se repete (portanto, que vai buscar algo a um passado). Este termo não pode, então, relacionar-se com processos de *live art* no sentido em que o tempo desta nos remete ao presente. Esta característica pode distinguir a *live art* (no contexto das artes cênicas) do teatro em geral, uma vez que em ambas vemos e sentimos algo que está a acontecer ao mesmo tempo que nós (enquanto espectadores); no entanto, no teatro, podemos estar a representar, mas na *live art* estamos constantemente a renovar e ser renovados por um presente espontâneo. Confesso que estas questões me surgem como consequência do projeto prático, apesar de, inconscientemente, terem

integrado todo este processo sem eu saber anteriormente que estas já se relacionavam com formas de arte já existentes. Este facto orienta-nos para o capítulo seguinte no qual revejo as questões do projeto Limiares e, nele, um processo intrincado entre a performance e a *live art*.

II. Limiares - Um projeto entre a Performance e a *Live Art*

Desde o seu início que este mestrado conduziu a que me confrontasse e debruçasse sobre mim mesma, sobre o que me tinha feito chegar aqui e fazer o que estava a fazer. Organizei as memórias, os factos, os desejos e vontades e tentei então reunir as pontas soltas, percebendo que há, efetivamente, algo em comum entre todos os projetos artísticos que fiz até à data e uma maneira particular que fui delineando, como forma de os pôr em prática e de me questionar sobre eles. Assim, percebi o gosto e vontade que tenho de me relacionar com os outros e a “minha” maneira de os ver, já dizia Bernardo Soares no Livro do Desassossego: “Uma das minhas preocupações constantes é o compreender como é que outra gente existe, como é que há almas que não sejam a minha, consciências estranhas à minha consciência que, por ser consciência, me parece ser a única. (...). Ninguém, suponho, admite verdadeiramente a existência real de outra pessoa. Os outros não são para nós mais que paisagem.” É verdade que sempre me interessaram os modos de viver outras vidas (como no teatro é possível) adaptando-as à minha maneira de as levar. Senti sempre que o corpo físico era precisamente este veículo de comunicação entre experiências; quis então deixá-lo ser-se. Começo também a reparar na presença constante de uma ideia e imagem de “casulos” em todos os meus trabalhos. Desde um ser “emaranhado” num novelo de lã na performance “*Que vois-je lorsque mes yeux sont fermés?*” (o que é que veem os meus olhos quando estão fechados?), a um outro ser que está dentro de uma bola de jornais gigantes e que os vai rasgando com os movimentos do corpo e a verborreia, ao cabelo que tapa toda a cabeça e cara que precisam de respirar. Algumas destas imagens são criadas por mim em trabalhos anteriores que me fazem ver que, efetivamente, o meu tema de pesquisa, tal como a minha caminhada artística, se confluem aqui finalmente: o próprio corpo físico é um casulo em que somos.

Na performance “*Que vois-je lorsque mes yeux sont fermés?*” víamos inicialmente uma vulva feita de lençóis vermelhos que começava a deformar-se com movimentos, até que um ser saía dela. Este ser (a performer Gaëlle Hauger), estava constantemente de olhos fechados, mas em todo o seu corpo estavam desenhados olhos, como se estes fossem os principais meios sensoriais do corpo. No entanto, desta vez eram olhos que sentiam, mas não viam. O olhar da Gaëlle estava, portanto, sempre voltado para dentro de si. Na cabeça tinha ligaduras, como no peito e nas cuecas. Como ligaduras que são, comprimiam ideias dentro de si mesma. Já depois de sair do “casulo” vulva, a performer encontrava no chão balões, que ia enchendo e deixando sair o ar deles emitindo diferentes sons. Entretanto, há um único balão que rebenta

com o excesso de ar e é nesse momento que este ser abre finalmente os olhos pela primeira vez estranhando o que a rodeia. Sai da sala cantando uma melodia harmoniosa e retirando as ligaduras.

Em “*Que vois-je lorsque mes yeux sont fermés?*”, existe uma questão aberta (que nunca exige resposta) e um sentido que é tirado de cada espectador, à sua maneira, a estrutura foi alterando conforme o *feedback* que recebia do público porque, mais uma vez, na partilha, o encontro se opera. O sentido altera-se mas a ideia mantém-se: existe uma divisão intrínseca entre universo físico e sensível. Ora, no projeto “Limiares” o universo físico e sensível foram dançando entre si até que se misturaram e se deixaram respirar em conjunto. Somos singulares, no individual e no coletivo.

Não há, para mim, nada mais humano do que reduzirmo-nos ao núcleo que escondemos entre camadas do ser: somos animais. Defecamos e cheiramos mal. Expelimos e engolimos. Somos nojentos e negamo-lo. Sabemos que por volta do século XVII as pessoas não tomavam banho, mas cobriam a sua pele com perfumes e pó de arroz. Pretendi sempre levar este processo como projeção do ser humano a ser o que é, com essas vontades, com essa carne, com os cheiros e os líquidos que “ninguém sabe” (ou deixa saber) que não são meus, são nossos. Disfarçamo-nos e preocupamo-nos com notícias que pertencem a camadas superficiais (talvez seja mais fácil olhar para fora do que para dentro). Deixemo-nos respirar (precisamos). Embriagamo-nos e fazemos sexo para atingirmos “estados de consciência”¹ que, por muito que se diga que são alterados, parecem-me ser precisamente os mais autênticos estados de plenitude de consciência que podem existir. Somos.

A última experiência que tive antes de perceber esta minha vontade de explorar o tema do humano a ser foi o projeto de mestrado do primeiro ano com a companhia Circolando: “Linhas de Fuga”. Nele, focamo-nos no ponto de encontro entre o consciente e o inconsciente. A verdade é que ao tentar deixar-me ir para chegar a um dito/determinado “estado de consciência” forcei-me e, ao pensar demasiado sobre ele, acabei por sufocar a sua existência. Por momentos fui conseguindo deixar-me fluir, mas foram muito efémeros. A realidade é que precisava de confiar no grupo e em quem o dirigia e não me permiti fazê-lo. Só pensei sobre isto depois. Sonhei com isto e arrependi-me de não me ter deixado ser e fazer. Tínhamos como objetivo um espetáculo e foi de certa forma para mim doloroso ser e fazer, em três

¹ Consultar capítulo III

meses, com a obrigação de ter um formato final definido. Nem sabia, na altura, que me conduzia para o tema do meu projeto, decidi, portanto, fazê-lo desta vez à minha maneira.

Antes de iniciar o processo ocorreram-me mil maneiras de o começar, de o planear, de proceder à parte prática. Voltei a consciencializar demasiado, devia responder a perguntas que na academia tinham de ser feitas. A minha mente vagueou entre maneiras de fazer o que queria fazer: entre hipnoses, entre sonhos, euforias e disforias. Nem eu sabia, na verdade, que já o havia começado entre conversas nas quais trazia à forma do mundo aquilo que na minha cabeça parecia um novelo de lã. Foi, sem dúvida, imprescindível, para o processo, a exteriorização deste turbilhão que não sabia explicar e, por isso mesmo, ainda mais imprescindível foi a presença e a companhia do meu colega de mestrado Pedro neste grito que se foi soltando entre copos e corpos misturados. Percebi tanto com o Pedro, tanto que na minha vida me conduziu até este momento da monografia e de um projeto que se traduz na possibilidade de expressar todas as pontas soltas que afinal (nem sabia que) se uniam. Comecei, assim, a ver nascer uma forma para a vontade que tinha neste mestrado: comunicar o incomunicável, ver as negações que um corpo impõe a si próprio como indivíduo, como isso é afetado e como isso afeta um coletivo.

A certa altura, propor este projeto no contexto académico pareceu-me algo contraditório pois iria ser avaliada por algo que me parecia tão natural, por trazer essa natureza do que somos para um local de “classificações”. Fui juntando mais peças ao puzzle e foi aí que percebi que era sem dúvida isto que eu precisava: sem ter respondido a certas perguntas também não sabia, nesse momento, que era esse o rumo que queria mesmo tomar. Fui limando arestas nas aulas, nas tutorias, fui-me adaptando. Divaguei como sempre faço até chegar ao momento em que precisava de pôr por palavras aquilo que realmente queria fazer no final deste mestrado, surgiu a questão: “como construir um espetáculo tendo como matéria prima os diferentes estados de consciência dos participantes?”

Mais tarde, aquando da apresentação da proposta de mestrado ao Conselho Técnico-Científico da ESMAE, a partilha com todos os membros presentes permitiu-me ainda um novo olhar sobre a questão: não é apenas por estudar artes cénicas que este projeto deve culminar num espetáculo. Estava, portanto, a castrar-me fechando a questão por achar que existia uma só forma de concluir este mestrado. Foram abertas possibilidades e tudo começou a ser mais fluido.

Durante tudo isto, não sabia com quem partilhar esta aventura. Mais uma vez, divaguei, pensei em mudar o mundo de alguns sem me aperceber que não é para isso que estou aqui. Sendo todos diferentes, há os que confiam no desconhecido e, neste projeto, isso seria sem dúvida um requisito. Decidi fazê-lo e confiei na minha orientadora quando me sugeriu cinco alunos seus do segundo ano da licenciatura em Teatro – Variante Interpretação: a Alexandra Moreira, a Alexandra Neto, a Clara Almeida, a Mafalda Covas e o Simão. Começou então a nascer o processo prático.

A questão do meu mestrado, então, formulou-se: “como levar avante um processo criativo tendo como matéria prima os estados de consciência de diferentes participantes?”. Consequentemente, fui pedindo a diferentes pessoas que me escrevessem num papel uma memória que tivessem de um estado de consciência alterado. Os papéis onde escreviam eram anónimos, porém, ainda assim, senti que partilhava e abarcava na minha vida partes das vidas de outrem.

Com a coletânea de “memórias” que fui recolhendo, o grupo foi também criando pequenas improvisações com o que liam. A camada de partilha tornou-se então ainda maior agora que o grupo já transformava memórias de outrem em cenas improvisadas à sua maneira, volto a abordar este assunto no capítulo III. Este modo como nos influenciámos uns aos outros e como nos potenciamos para gerar material criativo (neste caso, simplesmente pela partilha de memórias de estados em que estamos “mais frágeis” do que o habitual), foi a maior razão para levar adiante o processo da maneira que decidi levar: trabalhar sobre as relações humanas através da performance, tendo como tema as fronteiras de intimidade. Assim, surgiu a questão que deu rumo ao resto do projeto: “como criar uma performance partilhando com alguém diferentes fronteiras de intimidade?”

Tudo pertence à realidade. Nada disto é ficção. O que aconteceu connosco naquele/s momento/s, naquela sala, naqueles espaços, foram corpos a deixar-se ser e ir. Tento ao máximo perceber que nome dar a isto que andamos a fazer. Questiono-me então se é arte a realidade, se é arte ou realidade, se as duas coisas se misturam, se caminham lado a lado ou em sentidos contrários (não creio).

Desde o início do processo fomos fazendo exercícios de longa duração de contacto entre corpos que se encontravam no espaço de um modo sensorial. Para uma fase inicial, o meu objetivo nestas improvisações era perceber os diferentes tipos de confiança para cada um dos participantes, isto é, confiança entre os elementos do grupo e confiança no desconhecido que neste caso, para o grupo, era eu e as minhas indicações. Na verdade, foi aí que tudo começou a fazer sentido na minha cabeça: era este encontro com e entre corpos que procurava.

Este processo de improvisações era feito de um modo progressivo, tentando sempre criar espaço para uma viagem individual que, posteriormente, convergia as restantes viagens tornando-se assim coletiva. Porque as camadas do que somos vão sendo descobertas por nós próprios numa viagem individual, mas depois identificamos outros, reconhecemo-los no nosso caminho e concluímos a viagem.

Confesso que, desde o início do meu percurso artístico estranhava algo no teatro, como já referi no capítulo I; a noção de representação e apresentação andavam longe da minha vontade de, na arte, viver e aproximar-me da vida. Não consigo seguir um teatro realista ou naturalista pela representação da vida que fazem.

Constrói-se a experimentar na realidade, não propriamente em função da realidade. Nas improvisações que fomos fazendo ao longo do processo prático surgiu um o confronto com o corpo automatizado versus o corpo espontâneo. Estas duas noções podem ser parecidas no sentido da resposta rápida de um corpo a um estímulo, mas completamente opostas no modo de o fazer. Um corpo “automático” é algo robotizado, a espontaneidade na resposta advém de um campo experimental que pode ser “exercitado” anteriormente, mas que varia inevitavelmente entre acontecimentos.

Em ensaios, houve improvisações nas quais, a certa altura, deixava de dar direções ao grupo com quem trabalhava, o que gerou questões contraditórias entre o grupo (mas completamente pertinentes para o nosso processo): enquanto que alguns se sentiam bem com toda essa liberdade e deixavam o corpo fluir, para outros, era muito mais complicado deixar o corpo ser natural e espontâneo sem receber orientações. Ora, surge-nos neste momento a questão de um ego que não quer errar, que não se deixa chegar próximo do erro sequer. Estando nós a trabalhar como pessoas, não como personagens, é indeclinável a aparição das inseguranças do que somos. Temos expectativas e achamos também que os outros as têm sobre nós, não podemos falhar... tornou-se numa fase do processo a aceitação do erro.

“O princípio da realidade já diz respeito a toda uma “realidade” quotidiana, e é esse o erro, a

nosso ver, de todo um teatro racionalista que repete esse caminho, não liberando, como diz Artaud, as “potências vitais” do homem. A arte e todo o processo de salto de conhecimento deve constituir-se de uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação. É necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.” (Cohen, 2002)

Esta não intencionalidade conecta, imediatamente, quem faz a performance ou a improvisação ou até quem a vê com a realidade. Há situações que não podemos controlar, como por exemplo o fogo em cena, e isso é um fator que nos torna a todos espectadores e atuantes dessa mesma realidade. Estas “potências vitais” do ser humano e do ambiente que nos rodeia, são parte da *live art*, é no fundo arte viva e ao vivo.

Esta partilha de momentos reais cria também uma partilha de intimidade entre espectadores e atuantes. No fundo, estes conceitos acabam por se diluir entre si na performance que criamos.

No primeiro ensaio prático, baseei-me numa experiência que tinha já posto em prática anteriormente: uma *masterclass* cujo tema era o embaraço, com base num dos capítulos do livro *A Director's Prepares*, de Anne Bogart:

“To avoid embarrassment is a natural human tendency. Feeling truly exposed to others is rarely a comforting sensation. But if what you do or make does not embarrass you sufficiently, then it is probably not personal or intimate enough.” (Bogart, 2001)

Tendemos a negar fenómenos como o embaraço por causa do ego. Todo este processo conduziu a depararmo-nos connosco e assumirmos os erros que somos.

Expor as minhas vontades e questões a um grupo de pessoas que não conheço é um salto no escuro. No entanto, é também daqui que nasce a relação e por isso uma potência de vida no encontro. Antes de receber a sugestão da minha orientadora de trabalhar com este grupo específico, tinha pensado nalgumas pessoas para entrarem nesta viagem comigo. No entanto, cheguei à conclusão de que essas pessoas já tinham algum tipo de conforto comigo que se poderia tornar prejudicial para aquilo que desejava fazer: sabia que precisava de pessoas que confiassem no desconhecido.

Foi necessário, portanto, para mim também confiar nesta decisão minha de saltar no escuro e assumi-la, nas palavras de Müller:

“The leap, not the step, is what makes the experience possible.”

(In Bogart, 2001, P.113)

Neste sentido, podemos diluir todo este processo como um outro qualquer, não só de teatro, de performance ou *live art*. Para qualquer um dos campos é necessário este salto, este embaraço. O que faz com que se aproxime ainda mais da vida pelo processo de estranhamento que passamos, seja a conhecer alguém novo seja a adentrar um espaço desconhecido...

Para mim, nunca fez sentido neste processo haver uma hierarquia entre palco e público precisamente porque o tema “fronteiras de intimidade” é já um limiar em si. Em que lugar começa a intimidade do outro e acaba a minha? Tentei recolher todas as definições de intimidade possíveis entre conversas com amigos, familiares e alguns desconhecidos, como demonstram as imagens do capítulo IV.

Todas estas partilhas e mesmo as definições de intimidade levaram-me a dois caminhos que posteriormente se tornaram essenciais na concretização do projeto: espaço² e partilha.³

Cheguei ainda à conclusão de que todos temos uma ideia diferente dela, que não quero dar uma resposta de dicionário e que não é necessariamente algo que se explique ou que me faça sentido teorizar. Torna-se fascinante para mim ter estas conversas com as pessoas sobre intimidade precisamente porque cada uma tem a sua ideia desta e porque a própria conversa e troca de ideias se tornam num momento de intimidade ou de uma fronteira dela. Assim, cheguei a um momento que define a performance: quis criar uma estrutura que pudesse variar em sentidos e em formas dependendo das pessoas, porque se cada uma é um indivíduo, os momentos de partilha tornam-se únicos e efémeros também.

A performance feita no Jardim do Museu Romântico subdividia-se em cinco momentos de partilha de intimidade com cada um dos elementos do grupo de pesquisa e um momento de intimidade de estar só ou com as restantes pessoas convidadas para a experiência. A cada espaço chamei casulo e, nele, cada convidado estava até quinze minutos, numa relação de um para um com o performer⁴. Em cada casulo havia uma proposta feita ao “convidado”, mas

² Espaço como metáfora da distância que criamos entre nós e o outro e também pelo conceito de refúgio como explicarei no decurso deste capítulo.

³ Partilha uma vez que na intimidade, o que me fascinou para este projeto foi o que as trocas que nela existem e, por isso, a comunicação.

⁴ Sobre as possíveis diferenças entre ator e performer, segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis:

Sobre o ator: O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador [...]. Na tradição ocidental, na qual o ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela, ele é, antes de mais nada, uma presença física em cena, mantendo verdadeiras relações de “corpo a corpo” com o público. [...] O ator, ouve-se dizer com frequência, é como que “habitado” e metamorfoseado por uma outra pessoa, não é mais ele mesmo, e sim uma força que o leva a agir sob os traços de um outro [...]. Contudo este é apenas um dos possíveis aspectos do vínculo

não havia uma obrigatoriedade de fazer o que o elemento do grupo pediu. Se a pessoa não quisesse, existiam alternativas a fazer ainda que nunca existisse um guião. Existiam alternativas, porém, o rumo do momento de partilha dependia sempre da interação entre os dois.

Para chegarmos a esta estrutura final, quando já sabíamos que o processo levaria o rumo sobre fronteiras de intimidade, e já sabíamos que queríamos trabalhar num espaço público, questionei cada membro sobre as suas vontades de explorar este tema. Mais uma vez, foram surgindo vontades pessoais de cada um⁵ que se traduziram nas ações praticadas nos respetivos casulos.

No casulo número um, a Mafalda estava vendada e pedia permissão ao “convidado” para lhe tocar com o objetivo de fazer um desenho dele no final; no casulo dois, a Alexandra Neto ajudava o “convidado” a escrever uma carta para um destinatário à sua escolha; no casulo número três a Clara cantava excertos de três músicas para o “convidado”, este escolhia a que mais gostava e a Clara cantava então com ele a música escolhida; no casulo número quatro a Alexandra Moreira encontrava-se numa gruta dentro de uma piscina de plástico e pedia ao “convidado” que lhe desse um banho, que fizesse ou recebesse massagens, ou até que lhe desenhasse na pele; o casulo cinco era também o motorista que não só transportava os convidados como partilhava histórias (nem sempre as mesmas) e caminhos com eles; existia ainda a “sala de espera”, onde as pessoas tinham lençóis confortáveis onde se podiam deitar no chão e bancos à disposição, só interagiam como e com quem queriam. Cada casulo recebia uma pessoa de cada vez, exceto na “sala de espera” onde podiam estar várias pessoas, que por estarem à espera, podiam deixar-se na inércia, podiam interagir com quem lá estivesse, podiam estar e existir livremente, apenas com o pedido de não partilharem o que já haviam vivido nos casulos a que já tinham ido.

Houve situações em que as pessoas preferiam não efetuar a proposta, como por caso da Clara, houve quem não quisesse cantar com ela⁶, então ela simplesmente cantou para

entre ator e personagem: ele pode marcar também toda a distância que o separa de seu papel mostrando, como o ator Brechtiano, sua construção artificial (PAVIS, 1999, p. 30).

Sobre o performer: 1. Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (to perform) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator. 2. Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 1999, p. 284).

⁵ Consultar capítulo IV

⁶ Talvez por se sentirem expostas ou simplesmente por não terem vontade de o fazer, na verdade, não é interessante nem justo objetivar essa vontade ou falta dela. Surge em casos como esses mais obviamente o termo que uso de fronteira de intimidade, por nos colocarmos numa posição de limites de nós próprios em relação ao nosso espaço e ao do outro. Cf. capítulo IV.

outrem, ou no caso da Alexandra Moreira, para o qual descobrimos a necessidade de existirem mais elementos de abordagem (como a escolha entre luva ou esponja para lhe dar banho, o sabonete líquido ou sólido, a água quente ou fria, suja ou limpa, a massagem, o desenho, as bolhas de sabão).

Houve um grande questionamento sobre a escolha e necessidade de personagens. Para alguns, como foi o caso da A.N., assim que a estrutura estava definida decidimos que teria uma personagem mas, com o decorrer das experiências e o contacto com as pessoas, descobrimos que só fazia sentido a personagem ir existindo no início e se ir desmontando conforme a aproximação com as pessoas. Deixaram de existir personagens e começou a surgir um ser humano a receber e partilhar uma vontade. Consequentemente, um público deixa também de ser meramente “público” uma vez que não se mantém como observador que contempla um espetáculo. Não há espetáculo, mas experiência performática partilhada.

O debate foi-se ampliando até chegarmos ao momento de pensar no que é que seria realidade e o que seria ficção. Existiam momentos de partilha mais tensos e menos tensos, alguns cuja entrega era imediata e outros mais custosa, ainda assim, ainda que possamos construir personagens, estas são sobre nós próprios e sobre a maneira como lidamos com uma situação espontânea – e isso está na vida. Não existia propriamente uma história a ser contada, mas novas histórias a serem criadas entre pessoas que estavam no mesmo local à mesma hora.

Deste modo, ao fazer uma reflexão já mais afastada (uma vez que não a estou a fazer em simultâneo com o projeto prático) sobre o processo consigo encontrar fatores que não negam o teatro, mas o incluem dentro da performance e da *live art* como são a espontaneidade, a partilha do aqui e do agora com pessoas que se juntam. Ainda assim, os conceitos de intimidade e espetáculo parecem-me pertencer a campos completamente distintos.

“O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. A sua única mensagem é «o que aparece é bom, o que é bom aparece». A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio de aparência.” (Debord, 1967)

O que quero dizer, é que, na realidade, a dimensão do íntimo não é a mesma do espetacular e não me parece plausível tornar espetacular ou comercial simples ações que fazem parte da vida.

Prefiro chamar experiência performática (que inclui a *live art* nestas características) pelo seu carácter efémero, mutável de pessoa para pessoa, de espaço e de tempo, como já referido,

produtores e produzidos por afetos. Neste sentido, como anteriormente mencionado, não posso chamar público a alguém com quem partilho uma experiência, com quem troco intimidade.

Para não se tornar contraditório, penso que pode chamar-se intimidade também a um grupo com quem assisto a um espetáculo por estar a partilhar o mesmo momento; contudo, por outro lado, parece-me existir sempre uma hierarquia e uma separação entre público e espetáculo.

Estes convidados com quem partilhei as experiências foram essenciais para a estrutura que foi tomando e deformando a performance. Os dias “oficiais” destas foram a 26 e 28 de junho, porém, já haviam sido realizados muitos ensaios anteriores, com a presença de convidados. A certa altura, chegamos a uma fase do processo em que se não o partilhássemos se tornava demasiado ensaiado e automatizado. Assim, foi adicionada uma camada de partilha que, à semelhança dos trabalhos de Robert Lepage e de métodos do *work in progress*, não tem final uma vez que todas as experiências partilhadas mudam alguma coisa na estrutura da performance. Sempre que a partilhávamos surgiam novas ideias e também novas perspetivas que ainda não haviam surgido. Isto faz com que estejamos constantemente em processo e volta a remeter-me para o quanto a partilha se pode traduzir em potência criativa, como, por exemplo, nos Ciclos *RSVP (Réponse S'il Vous Plaît)*, de Robert Lepage com influência de Anna Halprin: a performance é ensaio também e, conseqüentemente, parte do processo. Nestes ciclos, os seus processos de *devising* incluem uma fase de apresentação a um público com o intuito de fazer com os elementos do público um levantamento sobre o que estes pensaram e o que podem acrescentar à criação. Desta forma, é possível prosseguir para seguintes fases do ciclo. Esta proposta cíclica que Lepage faz, anula as hierarquias e separações entre público, ator, autor e todos os elementos constitutivos do processo teatral, fazendo com que todos tenham igual importância. A sua narrativa constrói-se em constante metamorfose de partilha.

Esta e outras que tratarei seguidamente, são também uma das razões por que decidimos proporcionar a experiência num espaço público. A partilha assumiria assim mais camadas, entre elas, as pessoas que se encontrassem no espaço, mas que nada sabiam do projeto que estava a acontecer.⁷ A vida do próprio espaço continuava sem grandes diferenças entre experiência Limiaries e experiências ocorrentes, com uma diluição entre arte e vida.

⁷ Cf. capítulo V

Fazia sentido ser num espaço público também pelo tema que abordamos. As fronteiras de intimidade, nas próprias fronteiras físicas do espaço. Para além disso, refletindo sobre espaço íntimo, surge-me o refúgio dentro da cidade. A um nível pessoal, consigo encontrar esse refúgio em espaços onde exista natureza. Esta fronteira nota-se bem nos jardins públicos, cuja influência do Homem tem como objetivo deixar o humano respirar no meio caótico da cidade. Até esta forma de natureza é contruída pelo Homem e para o Homem. Contudo, é parte intrínseca de nós a necessidade de fuga em direção a alguma paz interior. Deste modo, procuramos diferentes espaços, divagamos entre jardins até que, nessas deambulações, visitamos o Jardim do Palácio de Cristal do Porto. Ao fazer improvisações, experimentamos vários sítios deste jardim e chegamos finalmente ao Jardim do Museu Romântico do Porto, no qual vimos uma parte deste onde era possível ver uma paisagem da cidade cheia de ruas e obras, casas e carros, com o rio ao fundo, mas ao mesmo tempo nos encontrávamos entre árvores, relva, terra e plantas aromáticas, pedras e água.

O objetivo era construir casulos físicos que serviriam como cenografia. Estes casulos iriam variar em forma e em tamanho conforme as necessidades das subdivisões da performance. No próprio espaço encontravam-se delimitações feitas no chão com tijolos que formavam também um caminho, e entre algumas dessas delimitações, colocaríamos os casulos.

Pedi as devidas autorizações à Câmara Municipal do Porto e às quais nunca obtive resposta. Assim, vi-me obrigada a tomar decisões sobre o futuro deste projeto, uma vez que se aproximava das datas “oficiais” da experiência partilhada. Na verdade, veio completamente ao encontro de tudo o que andava a fazer: decidi fazer a experiência na mesma sem autorizações. Contudo, retirei o cenário. Ao fazê-lo, esta “diluição” entre arte e vida aproximava-se cada vez mais daquilo que estava a explorar – afinal, não poderiam existir restrições a duas pessoas que estavam a escrever uma carta, ou a alguém que tomava banho numa piscina de encher (levada por nós) colocada numa gruta, nem a nenhuma das outras ações feitas nos restantes casulos.

Estes casulos começaram então a ser metafóricos e completamente expostos a toda a gente que por lá passava – afinal, não podíamos impedir que as pessoas que estavam no espaço quisessem participar, já o estavam a fazer voluntária ou involuntariamente. Alguns destes “convidados externos” reparavam e chegaram até a questionar sobre o que estava a acontecer, porém, existiam também aqueles que nem reparavam que algo se estava a passar. Ainda assim, estes últimos, respeitavam os espaços de cada um. Numa das experiências (nos dias não oficiais) existiam bastantes grupos de jovens a ocupar a mesma área do jardim do

que nós, contudo, os espaços de cada grupo que lá se encontrava eram separados. Parece que há regras para não invadir o espaço do outro, como deixar um lençol no chão por exemplo. Parece que há limiares de intimidade nos espaços entre corpos.

Não houve objetivamente um final para a experiência, isto é, não houve um momento em que as pessoas batessem palmas. Os convidados, inclusive, ficavam a relaxar no espaço escolhido do Jardim do Museu Romântico, ficavam a conversar connosco e (não propositadamente) ajudavam até a desmontar e arrumar os objetos usados em cada casulo. As pessoas continuavam a sua vida naturalmente ainda que a tenham interetado com as nossas, como acontece com relações que estabelecemos comumente. Essa “naturalidade” não separa arte de vida, mas torna-a arte viva.

III. Os “estados de consciência” como geradores de material criativo

If you have a golf ball size consciousness, if you read a book, you’ll have a golf ball size understanding. When you look out, a golf ball size awareness. When you wake up, a golf ball size wakefulness. Then you’ll have a golf ball size inner happiness.

But when you expand it, more understanding, more awareness, more sense of self; self-awareness, bliss, wakefulness, and when you hear that enlightenment is wide awake, then you might think we’re all in trouble, barely there’s many degrees of wakefulness, but wide awake, and pure consciousness, is the state of enlightenment. Wide awake always with self. Waking, sleeping, dreaming.

About the animals I’m not sure, but I believe that the human being has the ability to reach that enlightenment. We’re built for it, we’re built for that dive within, we’re built to unfold it. (...) (Lynch, 2005)

Inicialmente, como já foi anteriormente referido, tinha como premissa deste projeto os estados de consciência dos diferentes participantes como geradores de material criativo. O que descobri foi que não tinha vontade de entrar em campos neurológicos nem esotéricos, mas, na verdade, esta vontade do encontro corpo a corpo e mente a mente é algo concreto, mas, por vezes, inexplicável – se seguimos um caminho porque algum cheiro que não conhecemos nos atraiu, vamos e não necessitamos de dar uma resposta ao porquê dessa vontade – a resposta ao estímulo está no ir e isso é inegável ao corpo. As alterações nesses ditos estados que provocamos àquele que conosco se encontra (e vice-versa) possibilitam, na minha opinião, este caminho para a criação da mesma maneira que nos inspiramos e deixamos influenciar pela natureza numa paisagem, por exemplo. É possível esta intimidade, esta entrega entre seres humanos e isso pertence à realidade tanto como à arte.

Parece-me pertinente associar uma definição a este fenómeno que é a consciência. Ao ler a obra “Livro da Consciência” de António Damásio, encontrei uma definição que me parece mais aproximada com este trabalho do que uma explicação neurológica ou até etimológica desta: “Se abrirmos um dicionário corrente e procurarmos uma definição de *consciência* é provável que encontremos uma variante do seguinte: «Consciência é um estado de alerta ou

reconhecimento do eu e daquilo que o rodeia.» Se substituirmos *eu* por *própria existência*, o resultado é uma frase que engloba alguns aspetos da consciência que considero essenciais: *consciência é um estado mental em que temos conhecimento da nossa própria existência e da existência daquilo que nos rodeia. A consciência é um estado mental – se não houver mente, não há consciência; a consciência é um estado mental particular, enriquecido por uma sensação do organismo específico onde a mente está a funcionar; e o estado mental inclui o conhecimento de que a dita existência ocupa uma certa situação, de que existem objetos e acontecimentos que a cercam. A consciência é um estado mental a que foi acrescentado o processo de ser.*” (Damásio, 2010)

Neste sentido, refiro-me a “estado de consciência” como um “estar a/e/é ser” e este estado varia nas suas formas e sentidos, em função da situação que estou a viver. Cada organismo produz a sua própria consciência que, por sua vez, não é transmissível.

Penso que qualquer trabalho artístico tem dados de autobiografia e, assim, sendo a consciência algo completamente pessoal, tem a possibilidade de se traduzir em linguagem do universo “físico” através da expressão artística, no meu caso. Esta consciência, este “estar a ser” não é isolado de um passado e, por isso, acredito que as memórias tenham muito de construtivo nesses estados. Deste modo, as sensações não se separam da consciência e simultaneamente constroem e são construídas por ela. Talvez por isso me fascine tanto o lado sensorial na expressão artística e no modo de conhecer o mundo. No teatro labirinto, por exemplo, a narrativa pode ser contada de uma só maneira, mas penso que cada pessoa tem o seu próprio modo sensorial de o interpretar e, por isso, torna esse momento moldado à sua forma. Podemos estar todos a observar um ponto ao mesmo tempo e no mesmo espaço, ainda assim, vamos ter sempre diferentes perspetivas dele. Do mesmo modo, no teatro imersivo cada elemento do público interfere e altera o decorrer da performance.

Assim, nunca quis falar de consciência como “estado de vigília”, nem como consciência em termos éticos ou morais, mas como um encontro desse “estar a ser”. Podemos nesse fenómeno encontrar uma atenção à consciência, ou um estado de predisposição para a própria consciência, isto é, no sentido de “estado de vigília”, podemos “estar conscientes” da própria consciência ou não. Podemos observá-la e deixá-la transparecer e por isso pode afetar outras consciências que não a minha. Aí está o encontro, o “estar a ser” com (alguém ou algo). Na verdade, parece-me que nunca “estamos a ser” porque não somos no mesmo estar. Penso que começa aí a intimidade: afetamos consciências de outrem e somos afetados por consciências de um outro ser. Influenciamo-nos mutuamente, porém, é-nos impossível

ser o outro.

Em obras artísticas como por exemplo “*Love*” (2015), do realizador Gaspar Noé, vemos claramente como um outro humano pode fazer-nos chegar a expoentes de nós mesmos. Quando falei inicialmente sobre “estados de consciência” neste projeto artístico, o termo era muito genérico: associava-se rapidamente a substâncias psicoativas alteradoras de estados de consciência; afinal procuramo-las para nos sentirmos próximos de algo do que somos. Porém, estamos e somos em constante alteração de nós mesmos. Contudo, penso que esses ditos “estados de consciência”, não são alterações, mas acrescentos de nós. Vamo-nos moldando conforme as experiências que vivenciamos e, por isso, os encontros têm também essa função transformadora (no sentido de acrescentar-alterar algo a) no ser humano. Este sentido de presença pode variar: no projeto *Limiares*, por exemplo, existiam corpos que estavam mais dispostos a “estar a ser” naquele momento. No casulo da *Mafalda*, ao estar vendada, devia tocar a pessoa que recebesse para, posteriormente, fazer um desenho dela; assim, a um determinado momento, no decorrer dos ensaios, o seu corpo começou a entrar em discordância consigo mesmo pela falta de predisposição nesse encontro corpo a corpo – os acontecimentos surgem das tensões, de uma atenção prestada a algo. O posicionamento no próprio momento advém da consciência de cada um. Ali, no Jardim do Museu Romântico, entre experiências, encontravam-se infinitos estados de consciência, não só porque estes pertencem a cada pessoa individualmente, como o próprio “estar e/a ser” (em conversa com o Pedro Domingos, recordamos como, por exemplo na língua inglesa “*be*” - verbo *estar* e verbo *ser* - não andam separados) se transforma voluntaria ou involuntariamente. A nossa noção de tempo, por exemplo, é algo que faz parte deste “estar a ser”: cada encontro no casulo de cada um durava quinze minutos. Todavia, alguns desses encontros pareciam durar muito mais do que quinze minutos e, por outro lado, havia momentos em que esse tempo era muito pouco. Consequentemente, é assim possível reparar nesta predisposição para estar e ser com outro. Deste modo, o subtítulo passou a ser “*Shared Being*” que foi, por sua vez, uma das definições sobre “intimidade” que partilharam comigo no processo.

A *Mafalda* decidiu que preferia participar na experiência de fora, partilhando o espaço conosco de forma presente, mas não fazendo a ação que era suposta no casulo, como já foi referido. Assim, fiz eu própria os desenhos a partir do toque sem ver a pessoa que tocava. Recebi pessoas que já conhecia anteriormente e alguns desconhecidos. Não posso distinguir entre conhecidos e desconhecidos porque, obviamente, foi diferente de pessoa para pessoa. No entanto, posso reconhecer que houve pessoas que, por já ter algum tipo de relação

anterior, a minha predisposição para elas já era “adulterada”. Com alguns, senti todo um tipo de relação nova a surgir, de tocar num conhecido que agora desconhecia. A tensão era diferente, talvez pelo ego, talvez pelo cumprimento ou incumprimento da expectativa que poderia ter sobre eles nesse momento e eles sobre mim. Com desconhecidos, a experiência era sempre nova de alguma forma, contudo, a entrega ao momento diferia entre contactos. Pedi, inclusive, a uma das pessoas que partilhasse a experiência comigo, mas desta vez a pessoa estava vendada a tocar-me e depois a desenhar, eu já o havia feito com essa pessoa. É claro que já tinha pensado em como seria a posição contrária, mas não sabia a tensão que ia sentir na pele nesse momento, quase que não queria que o momento acabasse e em simultâneo não sabia o que havia de dar à outra pessoa. Era só estar ali.

No primeiro dia “oficial” desta experiência de partilha, tivemos dois grupos de convidados. Era suposto fazermos uma pausa entre estes dois grupos. Não sentimos necessidade de o fazer uma vez que, cada um de nós, tinha ficado num “estado de consciência” disposto a partilhar o próximo momento. Tendo cada mente o seu próprio espaço de consciência os corpos alinham-se no acontecimento geral, cada um respondendo aos afetos do acontecimento, assim como refere Domingos (2019).

Confesso que, há uns segundos atrás, estava na dúvida sobre o que escrever e o meu corpo estava com vontade de parar. Foi na partilha desta vontade com o meu amigo Pedro Domingos, que este modo do corpo “estar a ser” se metamorfoseou: ao exteriorizar, ao deixar o corpo ser, comecei num novo processo de vontades. As palavras de outrem fazem-nos ver perspectivas que não vemos sós. O estar do outro, constrói em nós um novo ser. Já dizia Fernando Pessoa:

“Nunca amamos ninguém. Amamos tão-somente a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em suma, é a nós mesmos – que amamos. Isso é verdade em toda a escala do amor. No amor sexual buscamos um prazer nosso dado por intermédio de um corpo estranho. No amor diferente do sexual, buscamos um prazer nosso dado por intermédio de uma ideia nossa.” (Pessoa, 1982)

No início do projeto prático, como já mencionei anteriormente, recebi papéis escritos por diferentes pessoas com algumas das suas memórias daquilo que consideravam estados de consciência alterados. Ao fazermos improvisações sobre estes papéis (sendo que alguns deles eram de elementos do grupo que improvisava), por vezes, tínhamos a possibilidade de ver diante dos nossos olhos um momento que havíamos escrito a ser improvisado por outra pessoa. Assim, um novo “estado de consciência” surgia: a tomada de consciência da própria

memória que tinham sobre esse momento. Nunca se tratava de uma representação do momento vivido pela pessoa que escreveu, mas sim, por outro lado, uma interpretação da pessoa que improvisava sobre o que o outro escreveu. Neste momento ainda não sabíamos como seria o formato final, mas começaram a surgir novos encontros e partilhas entre corpos conscientes do seu próprio de uma maneira agora alterada no corpo do outro.

No “estado de ser” do outro reverbera em mim outro novo “estado de ser”, que cria e é criado por si só.

“Aqui o perigo reside nas alienações pseudo-místicas, nos usos pseudo-terapêuticos, quando as atrizes, atores e o resto da equipa começam a subordinar o jogo artístico a fins e funcionalidades curativas, que nada têm a ver com a liberdade da arte, ou a ideais esotéricos. Ou quando alucinam e se descolam da afirmação material presente, quer dizer, quando começam a fantasiar e perdem a atenção plena ao aqui e agora, quando deixam de olhar e de estar onde estão e com quem estão, quando se esquecem explorar aquilo que está ao redor e quando os olhos se voltam para um interior psicologista, talvez também narcisista, se reagirem perante outrem, e perante essa viagem enriquecedora que sempre implica a alteridade.

Ultrapassados os limites do cansaço, a mente baixa a guarda, o corpo está ao dispor para o fluído de impulsos, para a interação, para tudo quanto o envolve, aberto a sensações e emoções.

Sucedem algo muito parecido quando entramos numa festa e, ao princípio, esmeramo-nos em controlar como estamos e o que fazemos, como se estivéssemos a nos autodirigir. Até que, de súbito, após a dança, acabamos por soltar-nos e descobrimos que o nosso corpo, de maneira integral e livre, faz coisas, realiza movimentos e ações inesperadas, fora de toda a lógica, mas prazenteiras. Lá aparecem movimentos autênticos, conectados com um *eu* muito mais rico e complexo do que o habitual do dia a dia ordinário.” (Becerreá, 2018)

É importante referir que nada disto serve para fins terapêuticos nem de transcendência do próprio. Pelo contrário, vejo este estado ou estes estados, precisamente, como eles são no momento, o assumir deles e não a negação ou muito menos a cura de algo que nos é natural. No ensaio de 25 de janeiro de 2019 um destes “estados de consciência” tornou-se mais claro para mim: a resposta às vontades quando exigimos ao nosso corpo que se negue a si mesmo é uma fronteira ultrapassada com a nossa própria intimidade. Pousei o papel que sempre levava com os planos de orientação para as práticas do grupo e liguei a música, naquele momento não estava com vontade de estar em silêncio. Estávamos a fazer exercícios de

contacto com o chão e contacto com os outros corpos como pontos de apoio para o nosso próprio. Decidi entrar na improvisação e mergulhamos juntos em quarenta e oito minutos seguidos de um exercício semelhante a um ritual balinês que tinha como mote deixar o corpo expelir os sons que ouvia da gravação de um desses rituais e, simultaneamente, deixar o corpo seguir movimentos que fossem proporcionados pela voz e pelos sons que emitia. Sei que doeu e que muitas vezes forçamos a que algo nos “saísse naturalmente”. Por vezes, não sabíamos o que fazer mais. Porém, nesse lugar do cansaço, surgiam novas tensões, novas vontades, mesmo que fosse permanecer na inércia (e não é proibido). Tentamos responder, mais uma vez, à proposta. Acabamos por descobrir que a proposta é a de não fazer nada que não se queira, deixar o corpo ser cansado e ver o que daí pode emergir. A gravação dos sons terminou, tentamos ficar deitados em silêncio, ninguém disse nada sobre nada e eu também não quis dar indicações sobre o que, seguidamente, fazer (confesso que pensei, mas não tive vontade de o fazer). Ouvíamos as respirações uns dos outros e algumas voltavam a emitir sons espontâneos até que alguém disse algo e um outro cantou. Tentamos o silêncio durante mais algum tempo, mas quando nos calamos alguém que estava noutra sala começou a tocar freneticamente um trombone; parecia que estava connosco, a responder ao nosso silêncio. Rimos. Há estímulos que não controlamos.

Confesso então, concluindo assim este capítulo, que não é esta dita “consciência” que me interessa. Ao por a questão em prática encontrei-nos neste “estado de ser”, único de pessoa para pessoa e de momento para momento; efémeros, alteráveis e alteradores de nós.

IV. As Fronteiras de Intimidade

Enquanto uns estavam com calor, outros vestiam os casacos enquanto outros, ainda, estavam relaxados e tensos; uns não queriam fazer o que lhes era sugerido, outros queriam. Enquanto estávamos ali, no Jardim do Museu Romântico, cada um se encontrava no seu lado do limiar de intimidade.

Começamos pela intimidade, sem saber muito bem o que nela nos interessava. Mais uma vez, era o mote para algo acontecer e não para tirar conclusões. Interessa-me sempre não saber onde vou num processo artístico ainda que por vezes esse medo do desconhecido traga desconforto. Não me interessa saber o final de algo, anteriormente. Confio.

E confio porque as artes cénicas, como as relações de intimidade, só acontecem se esse “à vontade” com o desconhecido existir. Duvidamos, por vezes, mas é ao deixarmo-nos ir que as descobertas são feitas e novas questões se levantam.

Quando chegamos a este tema, inicialmente, das intimidades, foi porque anteriormente tínhamos começado com um mote para chegar a algum lado desconhecido, como já foi explicitado. Entre camadas do referido “estado de ser” encontramos diferentes vontades para cada um de nós, mas existia harmonia nos vários corpos que ali estavam. As vontades eram diferentes porque pessoais. Daí as fronteiras.

Penso que para existir intimidade devem existir fronteiras, ou limiares, que variam a sua forma ao longo de uma relação. Neste processo, no encontro com outros corpos, deixei essas fronteiras de intimidade acontecerem em diferentes momentos: inicialmente na recolha das memórias de estados de consciência (ditos) alterados, na partilha constante nos encontros com o grupo, nas leituras que fui fazendo – sim, porque ao existir uma partilha de um pensamento, acredito que também exista um encontro entre o meu estado de ser com autores ou pensadores que anteriormente refletiam e que escreveram algo para hoje chegar até cada um de nós – na recolha sobre o que significa intimidade para várias pessoas que se encontraram comigo, “mais” conhecidos ou “menos” e até alguns desconhecidos. Partilho agora, no anexo 1, algumas destas diferentes perspetivas de intimidade que, com as pessoas, foram surgindo neste processo.

Todas estas trocas foram essenciais, não só pelo meu campo de conhecimento ao nível da

palavra, como pela tomada de consciência de que tanto eu como as pessoas com quem falava íamos tendo em relação à intimidade. Acaba por não existir uma definição geral uma vez que a própria palavra “intimidade” remete a cada um “estar e ser” pessoal. Contudo, nestes momentos de conversa e reflexão, ainda que diferentes uns dos outros com outrem, com mais constrangimento ou menos, havia sempre uma troca de ideias e ideais e aí começou a surgir a ideia do que me interessava trabalhar: estes processos de partilha.

Algo que fez com que tomasse a decisão sobre a partilha de intimidade foi também o espetáculo da Mónica Calle: *Rosa Crucificação*. Nele, estabelecíamos uma relação de proximidade com a atriz uma vez que no início conduzia cada membro do público para o local do espetáculo enquanto lhe perguntava o nome; ao deixá-lo, apresentava ao resto do grupo do público a pessoa pelo seu nome enquanto repetia todos os nomes de cada pessoa do público. Penso que éramos cerca de quinze pessoas. A atriz que era também a Mónica, apresentava-se pelo próprio nome. Isso criou ali, para mim, uma sensação de vida a acontecer no próprio “espetáculo”. Pedia a cada um que decidisse algumas premissas para o decorrer da experiência que partilhávamos entre todos, como a roupa, alguns adereços e até alguns fatores apelativos ao lado sensorial. Aproximávamo-nos nessas decisões que tomávamos, algumas em conjunto. A maneira como se entregou a nós levou-me a um estado de várias vontades, mas principalmente de permanecer ali naquela partilha. Sexual, sensorial, do encontro. Perguntaram-me o que achei e não me apeteceu falar, acho que fiquei algum tempo na ressaca daquele estado de ser.

Compreendi, então, que era isto mesmo que o grupo partilhava: encontros efémeros, reais e sem ficção. Cada um no seu espaço de intimidade. Uma harmonia entre corpos.

Cheguei a uma fase em que comecei a reparar nos espaços entre corpos que criamos no quotidiano, ou que até são já formatados para que haja mais ou menos proximidade entre eles. Vivemos numa fase de contacto com o outro algo contraditória: temos acesso a informações sobre outras pessoas através de redes sociais muito facilmente, ainda assim, há casos em que as pessoas não se contactam pessoalmente. Conseguimos contactar com alguém que está a quilómetros de distância, mas quando vamos no autocarro não falamos com alguém que se encontra sentado num banco ao lado do meu. Nem é reprovável um tipo de relação ou outra. É só uma forma óbvia de reparar nas relações e fronteiras de intimidade principalmente do século em que vivemos. Mostramos muito do que queremos que as pessoas reparem em nós através das redes sociais e aí estabelece-se também uma diferente fronteira de intimidade: quase que nos moldamos àquilo que nos convém ser aos olhos de

outrem. Na verdade, parece-me que as redes sociais são apenas um expoente do comportamento da sociedade. Criamos camadas sobre nós próprios conforme determinadas situações.

Por outro lado, foi recorrente para mim reparar nestas proximidades que se geram nos transportes públicos. Sabemos que, na contemporaneidade, tudo é rápido e raros são os momentos de pausa – nos transportes públicos, não temos alternativa senão parar e esperar até que cheguemos ao nosso destino. E esse momento de espera, de pausa, é partilhado entre todos os que usufruem desse transporte nesse momento, ainda que de maneiras diferentes.

A 15 de maio de 2019, numa dessas viagens de transportes públicos, surgiram-me os seguintes pensamentos:

“Intrigou-me mal entrei no autocarro porque fez com que criássemos uma relação entre todos. Pedi ao motorista que esperasse por outra senhora que tinha uma prótese no joelho e por isso assumiu que nós esperaríamos também. Não se preocupou com a discricção uma vez que queria que o motorista fosse como que o nosso porta voz. A situação em si fez com que partilhássemos um momento de espera e que estivéssemos todos juntos no mesmo momento, a todos nos acontecia o mesmo. Esperar parece algo inacreditável e ao mesmo tempo banal, mas não nos preocupamos muito. Já eramos todos parte do mesmo acontecimento e isso estabeleceu alguma partilha de intimidade, pelo menos senti que ninguém estava só. Sei lá se as pessoas estavam com pressa ou não.

A senhora da prótese no joelho chegou ao autocarro e prosseguimos. Já eramos outro porque a partilha do mesmo momento criou em nós uma espécie de laço. Tenho pena de não ter ficado nos últimos bancos do autocarro para averiguar a linguagem corporal de cada um naquele momento, porque as vidas seguem a seguir ainda que as pessoas estivessem a vivê-la em conjunto naquele exato momento.

Estava no banco de dois, a senhora que estava no da minha frente, o de quatro, levantou-se e deu lugar à que tinha a prótese no joelho, de maneira que a que tinha pedido para o motorista esperar ficou à minha frente. Falava alto e por isso eu já fazia parte da conversa dela, nem que seja pelo ângulo de visão. A senhora estava entre dois lugares e balançava-se com as curvas que autocarro fazia, entre um banco e outro. A da prótese no joelho disse-lhe que aquilo era só um lugar e uma outra senhora disse que não, que eram dois. Ficaram por ali a rir e a discutir, enquanto falavam de netos alheios também, se o lugar era para uma pessoa muito gorda ou se eram dois bancos e conseqüentemente para duas pessoas muito magras.

Entretanto a mulher que lá estava sentada disse que só partilharia aquele lugar com alguém muito íntimo para ir tão encostada. Parecia que toda a conversa me tinha levado ali, automaticamente desliguei-me de tudo o que se passava e foquei-me naquilo. Parecia que tinha ouvido o que eu estava a pensar, mas não em palavras... e ela traduziu então o que pensava. A intimidade ganha lugar no mundo físico através dos espaços? Fiquei a pensar naquilo.

As dimensões transformam-se conforme as pessoas e por isso o próprio espaço, como a intimidade, é invisível. Habito o espaço e por isso partilho-o. A distância entre os corpos é que cria os corpos e estes, por sua vez, moldam o espaço. E eu que era para nem ter apanhado o autocarro!”

As fronteiras físicas dos espaços são, para mim, uma maneira de traduzir as fronteiras de intimidade, ou uma variável que traduza esta questão num projeto que se torna agora artístico. Estes limites, fronteiras, ou posições na intimidade, por sua vez, variam em forma, em tamanho, são mais ou menos visíveis e constantemente mutáveis – porque nós o somos também, em relação a nós e ao outro.”

Numa diferente viagem de comboio, o Simão Collares, um dos performers do grupo, fez a seguinte reflexão:

“Partilho o íntimo na intimidade
Intimidado pela dúvida da partilha
A intimidação resolve-se com
O Respirar. O Respirar
Torna-se profundo vai
Da árvore aos intestinos
E quando a barriga treme
Sai um peido prazeroso.
A malta ri-se relaxa o
Centro e atento escuta
O verdadeiro íntimo que
Se expõe na derme na epiderme
Na pele de galinha do arrepió
Profundo de encontrar alguém digno de nós.

O dragão de escamas
O rato peludo
O pisco-de-peito-ruivo
Vestido de belas penas
Aerodinâmicas.
O Ser-Humano com a
Sua pele simbiótica
Hidratada, Pele Chanel

Pele Nivea. Pele Chulé
Pele do Pé-Rapado
Pela seca dos lábios
Sedentos por beijos
Quentes envoltos
Numa película aderente de
Confiança e amor”

V. O Processo de partilha

Foi sobre partilha desde o início, partilha de embaraços, confiança, cansaços e diferentes estados e seres.

Para abordar este processo de partilha, como em grande parte dos projetos artísticos grupais, foi necessário confiar no desconhecido.

No primeiro encontro que tive com o grupo o nervosismo surgiu da minha parte, afinal, achava que devia demonstrar que tinha tudo controlado. É o meu projeto e começaria então a trabalhar com pessoas que não tinham o mínimo conhecimento de quem eu era, das minhas vontades, do meu objetivo final – não sabia qual era o meu objetivo final, não sabia qual era a forma que havia de tomar, nem tão-pouco as palavras certas para esta minha vontade de estar e ser. Pensei que se chamaria estado de consciência este encontro entre corpos presentes e achei que isso era um mote para começar algo. Não me enganei totalmente uma vez que foi preciso estudar o que era isso dos “estados de consciência” para, posteriormente, saber que o mote seria então um estado de estar e ser, como foi referido no capítulo III. Com este nervosismo que senti confessei que não sabia onde iríamos, que tinha muito poucas certezas das denominações corretas daquilo que iríamos fazer, partilhei.

Em todos os ensaios tentei abrir espaço para que cada um tivesse a sua viagem individual entre experiências de práticas que me pareciam ter que ver com esses ditos “estados de consciência”, variando entre euforias e disforias.

Comecei, inúmeras vezes, com exercícios da prática de meditação de *mindfulness* ou atenção plena nos quais iniciava por conduzir a concentração de cada um para o seu próprio corpo, para o seu corpo no espaço e ainda para o que o espaço induzia no corpo (não esquecendo que no espaço existem vários corpos).

Iniciei múltiplas vezes os ensaios desta forma tendo em vista aceitar o corpo como parte do espaço e vice-versa e principalmente para tomar esse corpo como parte de um presente, aqui e agora. Não foi nunca parte dos meus objetivos fazer cada um esquecer as preocupações que já traziam consigo, mas adaptá-las à forma como estavam a ser com todos os seus estados naquele preciso momento. Confesso que por vezes isso é difícil: essa concentração para o momento presente não pode, de maneira alguma, negar o que estamos a passar nesse instante como indivíduos (muitos ensaios começam por dizer que devemos esquecer o “que está lá fora”, eu própria o fiz até perceber que isso era algo falseado).

Essa aceitação do erro que somos esteve sempre presente ao longo do processo, até pelo seu oposto ou pela tomada de noção de que isso, por vezes, parecia impossível. Partilhar estas frustrações de que não sabemos o que queremos ou o que fazer, de qual passo dar a seguir ou de assumir que o que queremos é estar, é um processo doloroso. Porém, essa dor de reconhecer que não sabemos é também em si um passo muito grande para a partilha. Demonstro as minhas condições para as deixar fluir livremente e penso ter aberto espaço para isso num grupo que inicialmente era de pesquisa e se tornou de partilha. Senti sempre dedicação e por vezes era só mesmo mostrar que estávamos ali, juntos – aí, surgia sempre algo, nem que fosse pela partilha da inércia.

Depois do segundo ensaio, a 20 de janeiro de 2019, numa sala da ESMAE, escrevi nas minhas notas: é doloroso este espaço que crio entre mim e aquilo que tenho que fazer. Ver as nossas criações enquanto as próprias estão a nascer, fora de nós, dá-me ansiedade e eu não sei o que fazer.

Estávamos todos cansados naquele fim de dia/noite, mas queríamos que algo surgisse. Lutávamos contra nós. Pergunto-me como é possível criar este espaço de alívio, de expiração, nestes momentos em que não nos apetece. No outro dia era fácil e neste já não, já é algo forçado. Este segundo ensaio foi o momento de tentar seguir os impulsos entre exercícios de relaxamento corporal no qual deixávamos surgir som através das respirações e tomávamos atenção a todos os sons que existiam naquele momento connosco.

Escrevi nessa reflexão que fiz pós-ensaio que os “monstros” merecem conhecer o mundo como nós merecemos sê-los.

Começou a surgir muito material criativo neste ensaio através dos papeis com memórias de estados de consciência que abarcava na minha “caixa de pandora”⁸. O que mais me chamou à atenção foi a noção de tempo e a noção de dimensões – enquanto S. saltava de um lado para o outro e as luzes estavam apagadas, parecia que já não sabia qual era o seu tamanho ou forma; a A.M. improvisava com quatro cadeiras variando nos tamanhos que deixava entre elas o que me deu uma sensação de claustrofobia e agora que reparo, nasciam assim as primeiras ideias de casulos, neste projeto. Nestas improvisações, a M. e a A.N. criaram uma pequena cena na qual uma era como que a “consciência” que dizia à outra, que era o corpo dessa consciência, o que fazer. A C. queria cantar e ficava frustrada por não conseguir. Esta

⁸ Chamei inicialmente de caixa de pandora a um molde de uma cabeça de gesso no qual levava os papeis das memórias que ia recolhendo de diversas pessoas, sendo a escolha aleatória. Esta “cabeça” era uma caixa de memórias, portanto.

claustrofobia que sentimos dentro dos nossos próprios corpos são também o espaço cuja dimensão criamos numa ideia de casulo, vim a perceber posteriormente.

Nem sempre achei necessário perguntar-lhes que papel tinham recolhido para fazer a improvisação porque o que me interessava realmente é que tinha surgido algo no encontro entre duas pessoas que não estavam obrigatoriamente juntas (a que cedia o papel e a que improvisava sobre o que nele lia). Neste momento a palavra “encontro” ainda não me tinha surgido (achava que era “estado”) mas vim a perceber mais tarde que os primórdios da partilha neste processo e neste grupo de pessoas (tanto as que tinham cedido as memórias como as do grupo de pesquisa) estavam exatamente aqui. Encontravam-se quase da mesma maneira como eu me encontro ao ler os pensamentos de um filósofo em tempos diferentes. Começava então a ver nascer diferentes pontos de encontro variados.

Assim, recordo quando no primeiro ano deste mestrado andava à “deriva” em relação à escolha do meu tema para o ano que adviria: numa aula de Seminário, com o Professor Dr. Samuel Guimarães, devíamos fazer um mapa de interesses e vontades no rumo que iríamos tomar no segundo ano do mestrado. Lembro como tinha mil e uma ideias, mas como parecia que nada se ligava. Sabia que um dos projetos que mais me tinha dado gozo fazer até então era o projeto “COM FUSÃO” (2017), não por um tema nem uma estrutura (mais uma vez) previamente definida, mas porque conhecia anteriormente seis pessoas com quem tinha imensa vontade de trabalhar, quase todos de áreas artísticas diferentes: a Sara Lobo Rocha de dança e teatro, o Luís Pimenta de música, a Sáskia Salgado de fotografia, o Luís Barros e o Miguel Ribeiro de cinema e a Sílvia Santos de Design e Comunicação. Quase todos os membros que procurei reunir nesse projeto estudavam, como eu, numa das diferentes licenciaturas da Escola Superior Artística do Porto (à exceção do Luís Pimenta). Na minha perspetiva, o que foi mais interessante nesse projeto foi a vontade de estar e trabalhar com os restantes membros podendo cada um partilhar um pouco da sua área artística. Teve sempre a ver com partilha (e muitas vezes de não saber o que fazer, mas estando juntos).

Retomando à aula de Seminário, quando me vi numa fase em que tinha mesmo que objetivar o rumo deste mestrado, achei que podia relacionar a minha área artística com a do Luís Barros Rodrigues: teatro e cinema. Foi ao expor esse interesse na aula de Seminários que o professor Samuel Guimarães ressaltou a palavra “vontade” e aí, eu percebi que nada tinha a ver com cinema ou até teatro, mas com a vontade do encontro e da partilha.

Foi neste mestrado também que conheci pessoas cheias de vontades e personalidades completamente diferentes umas das outras e que me deu, então, iniciativa para assumir que o que quero é criar pontos de encontro e viajar entre diferentes processos de partilha.

Referencio de novo os processos de Robert Lepage pela camada de partilha que cria ao colocar público e todos os membros da equipa técnica e artística no mesmo patamar.

No projeto Limiares concretizaram-se inúmeras e distintas camadas de partilha: obviamente a partilha das nossas ideias e vontades como grupo de pesquisa, mas muito mais além disso. Num dos ensaios a minha orientadora sugeriu-me que entrasse na prática com o grupo e que a deixasse dirigir. Fomos para um espaço diferente do que o que costumávamos estar, um espaço chamado Desvenda, cedido pela nossa colega de mestrado Manuela Braga, e lá fizemos várias experiências relacionadas com a intimidade. Ao estar a praticar com o resto do grupo começaram a surgir em mim descobertas que, ao ver de fora, provavelmente não haviam sido concretizadas. Aos pares íamos tocando no outro em sítios que para nós eram íntimos. Surgiram confortos, desconfortos e pensamentos que nem sabia que tinha. Fizemos o mesmo com uma cortina estando os pares em lados opostos da mesma e o tecido já mudava completamente as sensações. Este tecido era translúcido e deu-me vontade de criar, efetivamente, casulos para a cenografia.

Fomos experimentando noutros ensaios em diferentes espaços e com vários materiais a construção de casulos. Num jardim que tinha um parque infantil, cobrimos com plástico uma estrutura de cordas todos juntos. Apareceram muitas crianças que começaram a interagir connosco e com o casulo gigante que construíamos. Chegamos a ir para o mesmo sítio mais do que uma vez, e na segunda, algumas das crianças lembraram-se da vez anterior e tiveram vontade de voltar àquela brincadeira, ajudando-nos a construir até com imenso ímpeto. A camada de partilha aumentava cada vez mais.

Ao abordar essa “camada”, relembro como havia fases em que os nossos ensaios eram apenas a falar uns com os outros sobre o que nos interessava mais ou menos e de um momento em que a A.N. referiu que o que mais lhe dava gozo era simplesmente não saber exatamente o que vinha fazer no início de cada ensaio, todos os dias, inicialmente, a proposta era diferente. Este efeito surpresa cativou-me até um certo ponto no nosso processo, guardei-o e tentei recriá-lo mais tarde para o formato que partilhamos com convidados numa fase final do projeto.

Houve ainda um ensaio em que fazíamos experiências com diferentes materiais de som. Surgiu, dita pela C., a frase “precisamente porque somos seres humanos, pesados e sérios...”

por vezes precisamos de descansar de nós próprios”. Senti nesse ensaio que tudo se estava a tornar demasiado teatral e tentei meter um novo elemento para descobrir o que provocava no grupo, chamei então, sem o grupo saber, o Pedro Domingos e a esfera que criávamos alterou-se completamente. Todos se começaram a tratar pelos próprios nomes e antes parecia que não existia essa premissa, disse ao microfone repetidamente “isto não é teatro”. Queria só experimentar.

Com algum material que surgiu nesse ensaio e noutros anteriores fomos, já num outro dia, ao passeio das virtudes fazer várias experiências. A C. repetia a frase “precisamente porque somos seres humanos, pesados e sérios... por vezes precisamos de descansar de nós próprios”, a M. era o elo de ligação entre todos, a A.N. recriava uma improvisação que tinha feito anteriormente em que falava com uma personagem imaginária sobre a receita de natas do céu (a improvisação tinha sido feita com base num dos papéis alusivos às memórias de diferentes estados de consciência) e a A.M. e o S. trabalhavam a noção de dimensões. Estávamos numa sala da ESMAE a fazer um exercício de concentração e relaxamento e no fim pedi-lhes que se percorressem o caminho até ao passeio das virtudes sozinhos e lá nos encontraríamos. Ao chegarem lá, tinham como premissa, explorar estes pontos.

No passeio estavam vários grupos de jovens. Lá, ao repetir constantemente a frase, a Clara ouviu um grupo a interagir sugerindo que ela ia saltar de um muro entre outras coisas provocando desconforto e constrangimento. Neste processo de partilha nem tudo é positivo e é necessário saber o que fazer em situações destas – o grupo apoiou-a nesse momento. Só soube depois deste acontecimento e confesso que me senti bastante incomodada por não ter podido ajudar numa situação em que não estava próxima da Clara, enquanto tentava estar atenta a tudo o que se estava a passar no jardim. Há riscos que corremos e aprendemos que temos de assumir e tomar decisões sobre o que fazer em relação a eles. Foi também uma das razões pela qual, mais tarde, decidi que não estaríamos a agir como personagens e que não haveria a obrigatoriedade de fazer apenas uma ação proposta. Não era obrigatório estar constantemente no casulo nem receber pessoas todas seguidas umas às outras.

Fiz bastantes planos para a construção destes casulos com a ajuda da Manuela Braga, do mestrado em Cenografia, do Filipe Toottil, da licenciatura em cenografia e com o apoio da Cláudia Ribeiro, do mestrado em figurinos, que me cedeu o contacto da e me acompanhou até à empresa Lameirinho SA., que, por sua vez, teve a afabilidade de me oferecer quarenta e dois quilos de lençóis brancos de algodão para que fosse possível a criação dos casulos.

Esta disponibilidade das pessoas para me apoiar e até dar novas ideias foi também uma parte imprescindível neste processo de partilha.

Enquanto não obtínhamos autorização para intervir no espaço que escolhemos finalmente, o Jardim do Museu Romântico do Porto, ensaiamos sem as estruturas dos diferentes casulos montadas.

Ao chegar a uma fase quase final, quando já tínhamos debatido sobre as vontades de cada um experienciar no seu casulo, era inevitável que estivéssemos no espaço escolhido e que, conseqüentemente, convidássemos pessoas para partilharem a experiência connosco. Os “ensaios” do último mês foram sempre com pessoas convidadas, algumas repetidas e outras novas. Os *feedbacks* destes convidados foram uma parte de grande relevo para a forma que tomou na experiência dos dias 26 e 28 de junho de 2019: ao ver e ouvir novas perspetivas começávamos também a expandir o nosso conhecimento sobre o que estávamos a fazer, a intimidade nascia nessa confluência de panoramas.

No primeiro ensaio que fizemos com convidados (que se tornaram, sem saber talvez, membros deste grupo de pesquisa simplesmente por participarem) surgiram novas questões, ideias e constrangimentos. Um dos *feedbacks* que recebi de um convidado foi que não fazia ideia do que ia fazer ao jardim do Museu Romântico. Este efeito surpresa provoca um “estar” mais implicado no momento presente, seja ele por desconfiança, curiosidade ou ambos. Ao conversar comigo depois da experiência o convidado sugeriu-me que não desse muitas indicações ou expectativas do que íamos fazer ou se possível nenhuma.

Estes momentos estavam inseridos no quotidiano de muita gente por serem tão simples, contudo, por outro lado, tornavam-se complexos. Já é raro escrever uma carta íntima, por exemplo, ou cantar com alguém. Torna-se estranho. Mas as pessoas que viveram connosco esses momentos partilharam com alguém coisas que, por serem tão simples, são também já algo raras. Se um dos convidados partilhou esse momento com um dos membros que não conheça, provavelmente não irá saber o nome dessa pessoa, porém, vai lembrar-se dela como alguém a quem pôde desenhar na pele, por exemplo (no casulo da Alexandra Moreira). Como já mencionei, não tive autorizações para fazer a experiência no espaço o que me obrigou a simplificar e por isso a aproximar-se ainda mais da realidade que acontecia naquele espaço sempre que lá nos encontrávamos, a cenografia dos casulos teve de ser retirada e passamos a ter casulos simbólicos. Algumas pessoas que iam ao jardim, não reparavam se quer que estava alguma coisa a acontecer. Num dos ensaios deixávamos lençóis no chão nos espaços que íamos usar (e por vezes deixávamos só o lençol sem ninguém lá) e reparei que

as pessoas que visitavam o espaço respeitavam e não “invadiam” aquela área, só porque estava delimitada. Não era proibido que “invadissem” nem eu podia proibir isso. Outras pessoas reparavam que algo estava a acontecer e chegaram até a aproximar-se e a tirar fotografias ou a fazer questões. A camada de partilha aumenta tornando-se infinita, é algo que não posso controlar e ainda bem, significa que há mais elos de ligação a serem criados. O único pedido que fazíamos era que os convidados não contassem o que tinham experienciado em cada casulo para que a surpresa não fosse estragada aos próximos. No casulo em que participei a maior parte das pessoas dizia que não ia contar a ninguém, contudo, houve uma “convidada” que perguntou se me podia contar o que sentiu, respondi que sim. Este foi outro tipo de partilha da qual não estava à espera, porque, na verdade, os convidados, tal como nós, eram espontâneos nas reações.

Este desejo do encontro conduz-nos para um maior conhecimento das formas que a vida pode abranger. Afetamos e somos afetados pelos encontros com outros corpos, que renascem constantemente. Ao fazermos parte deste espaço de encontro, a partilha da nossa própria realidade expande-se com o outro e vice-versa.

Os bons encontros são processos naturais, que aumentam e se tornam cada vez mais claros conforme a tomada de noção de que somos a estar. O processo de partilha difere de encontro para encontro, de projetos diferentes ampliando este “estar” que, acontecendo em cada indivíduo de maneiras diferentes, se traduz numa vontade de criar espaço no casulo que é o corpo. Somos e escondemos entre camadas do que projetamos.

“Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anónima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades.”
(Deleuze, 2002)

Conclusão

No projeto Limiares, aquando da experiência partilhada com convidados, decidi apenas dar uma espécie de “folha de sala”⁹ quando cada um já tinha passado por todos os casulos para não dar informações sugestivas uma vez que uma das minhas vontades era que a performance fosse invisível, fundida com a realidade do momento. Esta, estava em forma do jogo “quantos queres” que consiste em escolher diferentes faces do origami, dentro de cada face aparece uma frase ou uma palavra, normalmente. Neste caso, nas faces de dentro estavam a ficha artística, orientação e patrocínios, não havia (e creio que nem podia haver sinopse). O jogo consiste em escolhas, e, como na vida, todo este processo foi de escolhas. Inicialmente a ideia era que cada convidado só pudesse visitar dois casulos, o casulo/táxi e a sala de espera. Tinha esta ideia porque a minha vontade é que as experiências fossem diferentes para todos os participantes. Cheguei a uma fase em que concluí que as experiências seriam todas diferentes independentemente do mesmo mote ser proposto. E aconteceu, era inevitável. A espontaneidade de que falo advém precisamente desta resposta rápida e não premeditada nas improvisações que foram feitas ao longo do processo e também dos encontros com os convidados para a experiência. Inicialmente improvisávamos sobre os abordados “estados de consciência”, que foram o mote para as descobertas posteriores. Estes “estados de ser” em forma de improvisações, conduziram-nos ao resultado final sobre as fronteiras de intimidade e também lhe deram forma. Afinal, o decorrer da performance era sempre alterado conforme a interação entre as pessoas, estas improvisavam em simultâneo com os performers.

Não houve aplausos a fechar o que quer que seja, não existia um momento final definido. Penso que ainda não aconteceu um final porque este estado continua a ser. As pessoas seguem as suas vidas e o encontro acontece... e as pessoas não param de seguir as suas vidas. Não há um momento de fim porque faz parte de uma constante continuação de acontecimentos.

Não voltei novamente ao espaço onde fizemos as experiências nem a encontrar-me com o grupo. Tentamos fazê-lo, mas não foi possível. Pensei muito sobre o luto que é feito de diferentes formas no fim da vida de algo ou alguém. Este processo de luto ainda não apareceu uma vez que a vida deste projeto não acaba aqui, vai-se renovando constantemente. Acabada a fase de projeto prático comecei a empenhar-me na fase da reflexão escrita e pretendo

⁹ Anexo 3, Figura 9

explorar mais pormenores deste tema dos encontros, de processos de partilha e fronteiras de intimidade. Uma das questões sobre a qual refleti, depois, foi que teria sido interessante ter convidados de todas as faixas etárias. Se tivéssemos misturado adultos com crianças, por exemplo, a atmosfera criada por todos os presentes seria influenciada e os encontros naquele momento seriam de um tipo de espontaneidade diferente, muito possivelmente. Outra vontade que adveio de todo o processo é a de explorar esta e novas abordagens de proximidade entre seres humanos em diferentes culturas e países. Interessa-me descobrir métodos menos óbvios de comunicação entre seres humanos no sentido da intimidade.

Não se trata de transcendência, ou linhas de fuga, mas talvez pontos de encontro. Os estados desta “consciência” ou estados só, não são alterados, mas intrínsecos, concretos e de uma natureza própria por si mesma, conectada consigo só por ser.

Bibliografia

- Becerreá, A. B. (2018). *Confio-te o Meu Corpo*. Santiago de Compostela: Através.
- Bogart, A. (2001). *A director's prepares*. Londres: Routledge.
- Cohen, R. (2002). *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Cohen, R. (2004). *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspetiva.
- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates.
- Debord, G. (2003). *Sociedade do Espetáculo*. Projeto Periferia.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta.
- Domingos, P. (2019). *Oxímoro Embriaguez Sóbria de Dioniso*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto.
- Dundjerovic, A. (2009). *Robert Lepage*. Nova Iorque: Routledge Performance Practitioners.
- Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Huxley, A. (2013). *As Portas da Percepção*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- Lehman, H-T. (2017). *Teatro Pós-Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Melim, R. (2008). *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pessoa, F. (s.d.). *Livro do Desassossego*. Luso Livros.

Anexo 1) A Partilha do conceito de intimidade por diferentes pessoas que fui encontrando ao longo do processo

Intimidade é confiança, afeto,
carinho, é sentirmo-nos bem com
quem partilhámos momentos íntimos,
só nossos.

Intimidade é o ouvido xui que ninguém
diga uma única palavra.

shared being

Amor / Amizade

Intimidade é mostrar o nome por trás da máscara
fazer o outro alguém.

Comfort to
Express with
another

lugar muito próximo. espaço
próprio, pedaço de,
situação interior, ou à
superfície da pele, da outra.
em contacto directo com os mesmos.
sensível. ~~...~~

Intimidade:
O a verdade e a tranquilidade e a sinceridade
que tem com alguém. O tem verdadeiro
eu.

Intimidade é
partilhar o meu maior segredo
com alguém assim que acabo.
~~Intimidade é partilhar meus segredos~~
com alguém!

A intimidade é a vontade de partilhar
tudo com uma pessoa. É algo que não é
adquirido, mas que se constrói.

INTIMIDADE. INTI-
MIDADE. IN-TIMIDADE
É O INTERIOR IN-TI QUE
NÃO É PALPÁVEL MAS QUE
OCUPA UM ESPAÇO FÍSICO
SINGULAR E DIFERENTE
EM CADA UM

Intimidade:
~~o sentimento profundo~~
~~um sentimento~~
~~que~~
o partilhar segredos, histórias,
votos, gostos, sem se
sentir pressionado nem
julgado / questionado.

Para mim a intimidade
é um ponto onde a pessoa
te conhece melhor que tu
própria.
É algo que às vezes só uma
mãe tem com um filho.
É algo que fica interno.
É algo que se tem com poucos
É humanidade.

Capacidade de fundir, numa vontade
absoluta, desprivado de travões, com algo,
alguém ou consigo mesmo

Intimidade é
partilhar o bom
e o mau,
sem reservas.
É sentir sem falar.
É um toque sem fim.

É a ansucção
de nos vermos
no corpo da
pessoa com
quem estamos.

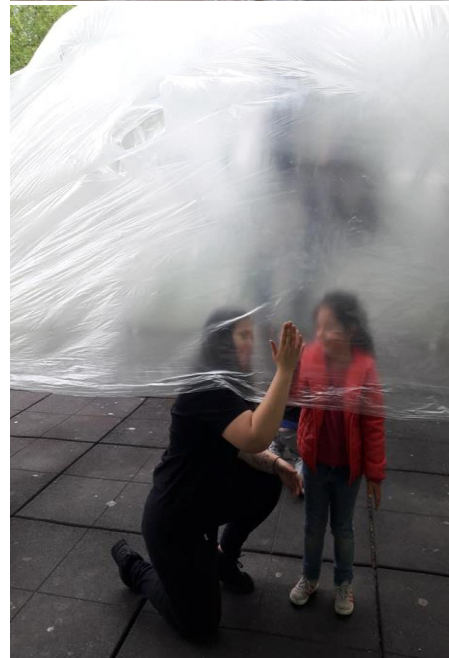
No teu hito vizinhos
vês sempre precisar
de ajuda... Tu ajudas

A intimidade é saber estar
sozinho, pensar, valorizar-te
cuidares!
é saberes refletir, pensar, delimitar;
é sentires-te bem contigo para
conseguires estar bem com o que
te rodeia e com o próximo;

é amor na plenitude do teu
ser;

Intimidade Para
mim é criar
um elo de ligação
com o próximo

Anexo 2) Experiência de espaço e material relativo à ideia dos casulos



Anexo 3) A Experiência Oficial do Projeto Limiares

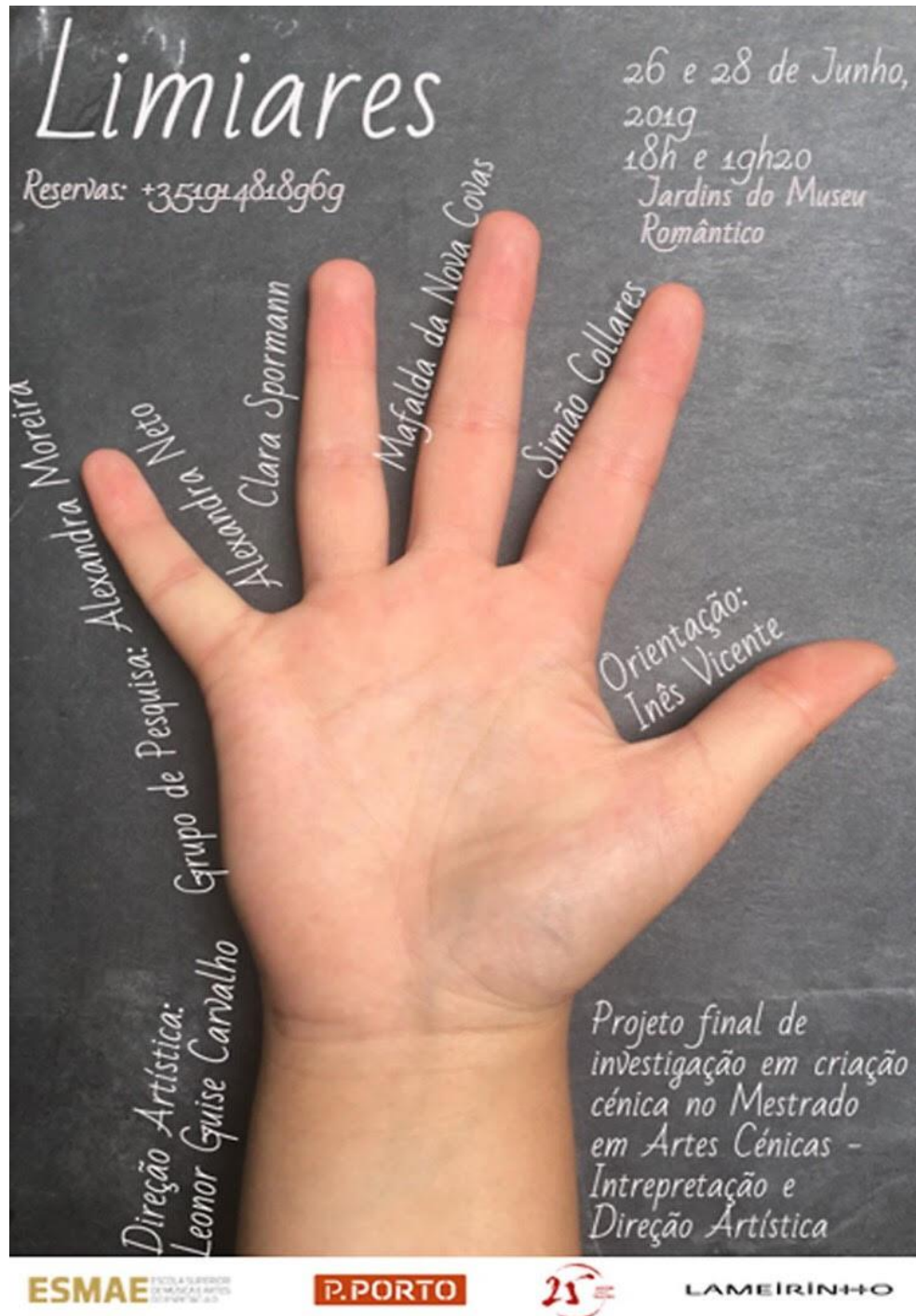


Figura 1 Cartaz do Projeto Limiares

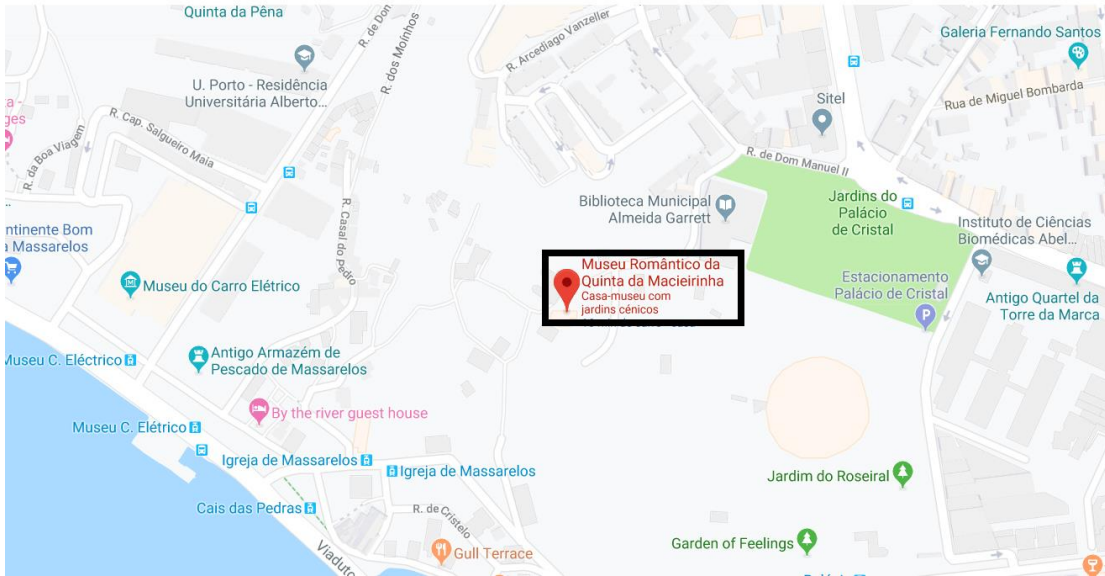


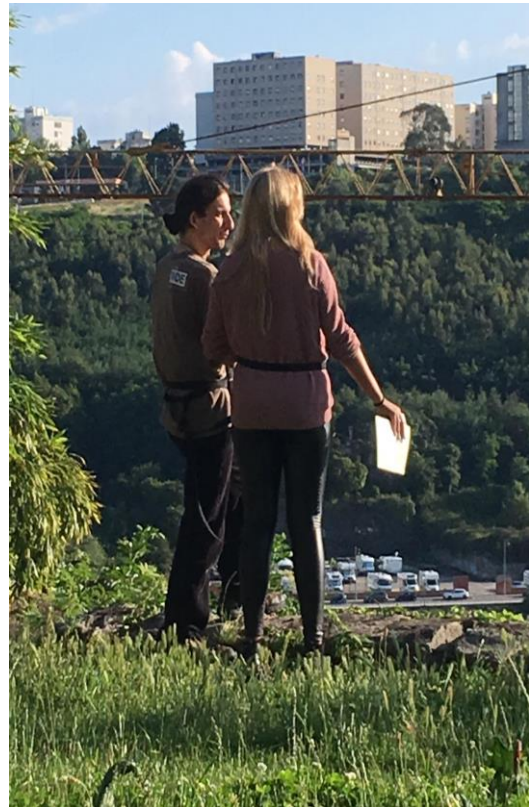
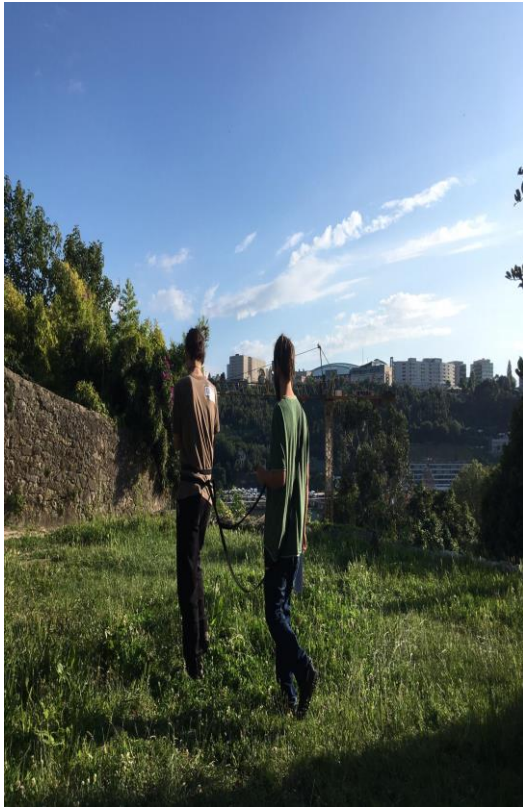
Figura 2 Georreferência do Local da experiência oficial Limiares



Figura 1 Casulo em que a Alexandra Neto ajudava o convidado a escrever uma carta



Figura 3 Casulo onde a Clara ensinava o Convidado a cantar uma música



Figuras 3 e 4: Casulo em que o Simão transportava os convidados



Figuras 5 e 6: Casulo onde a Alexandra pedia que lhe dessem banho



Figura 7: Casulo onde a Mafalda, de olhos fechados, fazia um desenho do convidado através do toque



Figura 8: Sala de Espera



Figura 9 "Folha de Sala" - "Quantos queres"

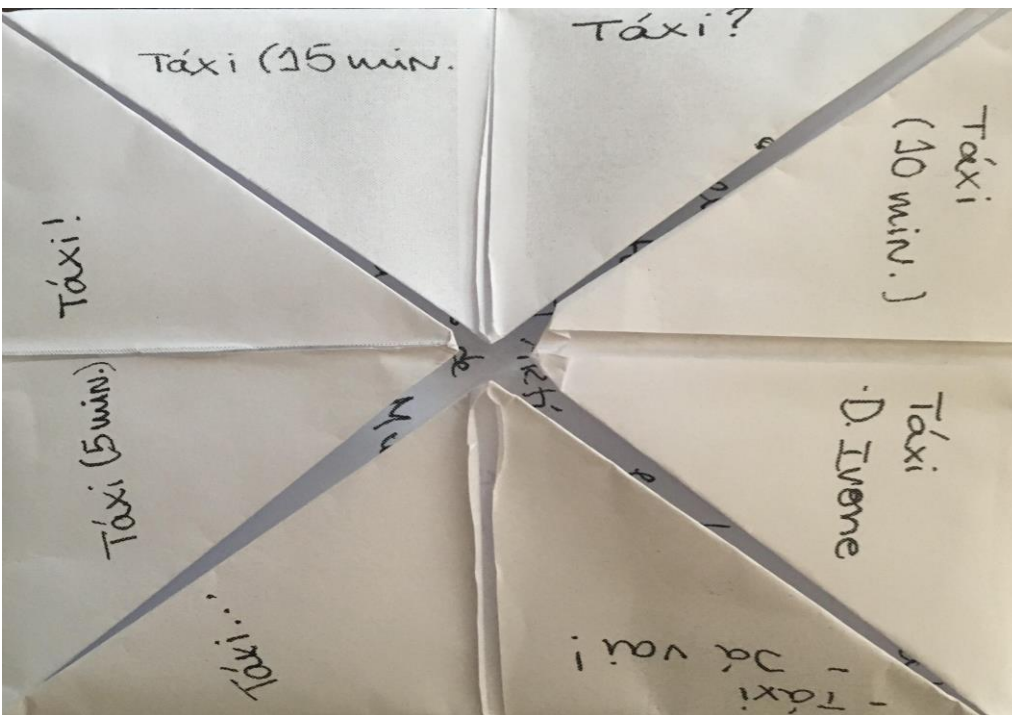
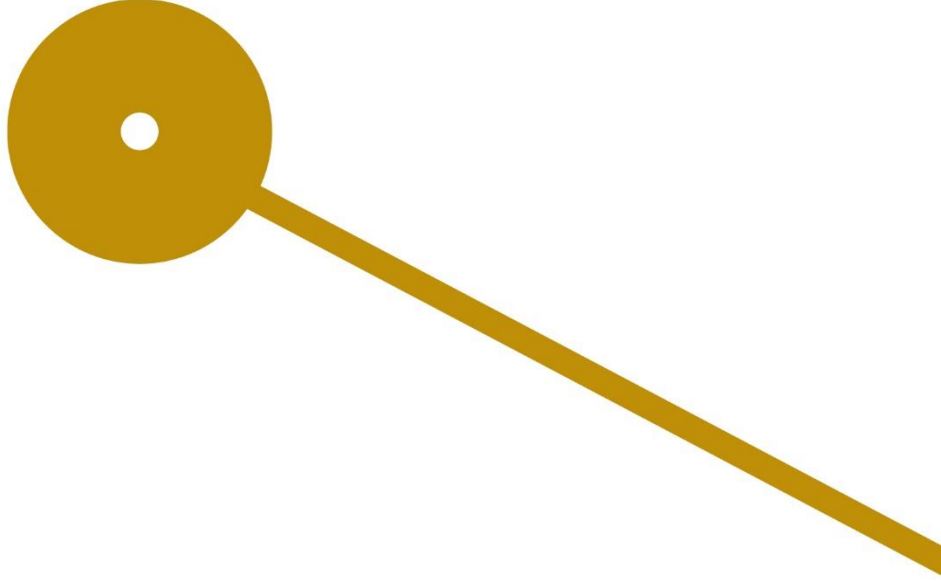


Figura 10 Folha de Sala" - "Quantos queres"

—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



—
M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Título do trabalho
Nome completo do aluno