

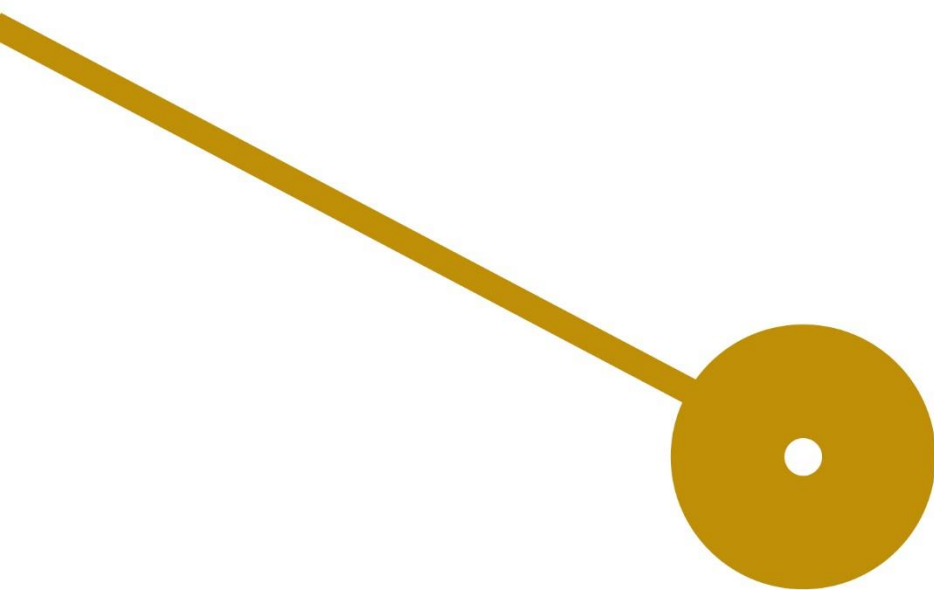


FLORISCÓPIO

Uma ponte entre o ser natural e o ser humano

Lúcia Cristina Vieira Caroço

06/2021





MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

FLORISCÓPIO

Uma ponte entre o ser natural e o ser humano

Lúcia Cristina Vieira Caroço

Relatório 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.

Profesora Orientadora
Sónia Passos

06/2021

À minha família, por tudo.

Agradecimentos

À minha orientadora, Sónia Passos, pelo apoio incansável, presença, abertura e tudo;

Ao Bruno Domingos, por ser âncora, por toda a disponibilidade, apoio, presença, trabalho e dedicação;

Ao Tiago Rocha Costa, pelo trabalho, paciência e partilha;

Aos Professores e à turma de MAC – 2019/2021;

À família Neves Costa, Silvino e Tonica;

À MALVADA ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA, pelos ensinamentos, pela disponibilidade e apoio logístico;

À MULTITEMA ONLINE PRINT SOLUTIONS, pela impressão do material gráfico;

À ARPIC, pelo apoio de alimentação;

À Junta de Freguesia dos Canaviais, pelo apoio logístico;

Ao ARMAZÉM 8 e à Maria de Lurdes Nobre, pela hospitalidade e apoio logístico;

Ao Luís Garcia e à Câmara Municipal de Évora, por todo o apoio e disponibilidade;

Ao Rubén Jaulino, pelo Cartaz;

Ao Mike The Axe, Jorge Vendinha, Pedro Moreira e Fu Qiang, pelo material audiovisual, fotografia, vídeo e áudio do espetáculo;

À equipa do Teatro Helena Sá e Costa;

À Clara Franco, por estar sempre presente e ter sido a primeira pessoa a ver o *FLORISCÓPIO*;

A todos aqueles que me fizeram crescer pessoal e profissionalmente;

Por último, e não menos importante, ao meu elenco:

Constança França, Maria Anita Marques, Matilde Magalhães,
Tomás Gomes e Xavier Guerreiro;

e aos músicos que nos acompanharam:

Andreia Bagarrão, Bruno Domingos, Manuel Rico, Pedro Moreira
e Rodrigo Bagarrão;

Pois sem eles não haveria *FLORISCÓPIO*

A todos vocês, o meu mais sincero: obrigada!

Lúcia

Resumo

Reconhecer as flores como seres detentores de movimento com capacidades de criação cénica potenciou o desenvolvimento da temática de investigação – *FLORISCÓPIO: Uma ponte entre o ser natural e o ser humano* – projeto teatral e investigação cénica; um projeto que coloca em diálogo o corpo do ator, a reescrita da obra de Wedekind *O Despertar da Primavera* e a natureza, a flor.

A investigação, baseada na observação e análise do corpo do ator, tanto teórica como prática, potencia a criação cénica dando-lhe as bases necessárias para o seu desenvolvimento e sustento.

Tomando como fontes o caderno de anotações e outros registos do processo, os depoimentos dos participantes e observadores, bem como das memórias da encenadora, este trabalho discute as motivações, influências, escolhas e experimentações realizadas para a elaboração do projeto *FLORISCÓPIO*.

Palavras-chave

O Despertar da Primavera (Wedekind); Teatro Físico, Crescimento, Trabalho Coletivo, Sensações, Natureza (flores), Corpo do Ator.

Abstract

Recognizing flowers as beings with movement boosted the scenic creation and the development of the research theme – FLORISCOPE: A Bridge between the natural being and the human being – a theatrical project and scenic investigation, it is a project that puts the actor's body in dialogue with the rewriting of Wedekind's *Spring Awakening* and Nature, the flower.

The investigation, based on the observation and analysis of the actor's body, both theoretically and practically, enhances the scenic creation giving it the necessary bases for its development and sustenance.

Taking as sources the notebook and other records of the process, the testimonies of the participants and observers and the director's memories, this work discusses the motivations, influences, choices, and experiments carried out for the elaboration of the FLORISCÓPIO project.

Keywords

Spring Awakening (Wedekind); Physical Theater, Growth, Collective Work, Sensations, Nature (flowers), Actor's Body

Índice

AGRADECIMENTOS.....	IV
RESUMO	VI
PALAVRAS-CHAVE.....	VI
ABSTRACT	VII
KEYWORDS.....	VII
INTRODUÇÃO - RAÍZES	1
PARTE I - CAULES.....	4
Seiva Bruta.....	4
Seiva Elaborada.....	16
Fase 1 – Reconhecimento e Apropriação.....	17
Fase 2 – Produção.....	18
Fase 3 – Afinação.....	19
PARTE II – FLORES	20
Dramaturgia.....	20
O Despertar da Primavera	20
<i>FLORISCÓPIO</i>	22
Texto.....	25
Música	27
Estética e Espetáculo.....	28
MOMENTO ZERO – NASCER e MOMENTO ZERO.1 – MORTE.....	29
CONSCÊNCIA.....	29
CAOS.....	30
CANDURA.....	31

PARTE III – FRUTOS.....	33
-------------------------	----

BIBLIOGRAFIA.....	37
-------------------	----

ANEXOS.....	40
-------------	----

Anexo 1.....	40
--------------	----

Anexo 2.....	41
--------------	----

Anexo 3.....	42
--------------	----

Anexo 4.....	47
--------------	----

Anexo 5.....	63
--------------	----

1 – Baillerina and Flowers, Yulia Artemyeva	6
---	---

2 – Ziqian Liu	6
----------------------	---

3 – Explicação oito ações básicas de esforço.....	11
---	----

4 – Grupos e subgrupos de personagens da obra de Wedekind.....	22
--	----

5 – Hierarquia de Personagens no FLORISCÓPIO	23
--	----

6 – Triângulo trágico da obra O Despertar da Primavera.....	24
---	----

7 – Comparação entre os triângulos principais	29
---	----

Introdução – Raízes

*O meu avô passa muito tempo com as flores que tem no terraço.
Diz que quer combater a noite com canteiros.*

(Cruz, 2019, p. 7)

Escrever sobre o *FLORISCÓPIO* é escrever-me.

Eu não sou só eu, somos muitas.

Reformulo: escrever sobre o *FLORISCÓPIO* é escrever quem dele fez e faz parte, direta e indiretamente. Há muitos nomes dentro do *FLORISCÓPIO*: nomes de criadores, de teorizadores, de pensadores, nomes grandes e nomes pequenos; nomes importantes, uns para o mundo, outros apenas para mim. Esta monografia falará de todos esses nomes.

Falará de Teatro, de corpo, de movimento e de flores essas, que são o ponto de partida da criação do projeto.

FLORISCÓPIO surge do fascínio pela observação do movimento do corpo humano, bem como do movimento natural e inato das plantas e flores; pela forma como o corpo de um ator consegue reproduzir essas imagens e corporalidade a partir de sensações recebidas através da experimentação dos sistemas corporais (esquelético, muscular, nervoso, cardíaco e respiratório), dos órgãos, dos sentidos e da percepção, por meio de visualização, toque, sonorização e movimento, recorrendo à experimentação das possibilidades de contágio entre o movimento humano e o movimento não-humano.

A investigação, tanto teórica como prática, potencia a criação cénica, dando-lhe as bases necessárias para o seu desenvolvimento. Após reconhecer em primeira instância o Ser Natural como matéria detentora de movimento com capacidades de se tornar um recurso de produção criativa, tornou-se evidente a necessidade de o trabalhar num processo de criação de um projeto artístico e teatral, em associação com as inquietações

presentes na obra que escolhi abordar, *O Despertar da Primavera* de Wedekind.

A presente monografia apresentará o *FLORISCÓPIO* enquanto flor. De forma geral, podemos dizer que uma planta se divide em cinco partes principais: as raízes, o caule, as folhas, as flores e os frutos. Dadas as comparações, metáforas, simbioses, sincronias e assincronias que crio entre o homem e a flor ao longo do Projeto, pareceu-me adequado apropriar-me da divisão e utilizá-la como meio de condução da monografia descritiva do *FLORISCÓPIO*. As raízes enquanto introdução, o caule enquanto enquadramento teórico, as flores enquanto processo, e os frutos enquanto resultados finais e conclusões.

Este projeto reflete o lugar onde exponho todas as minhas valências, questões e inquietações artísticas e sociais, num espaço livre, de comunhão entre artistas e as suas diversas facetas.

FLORISCÓPIO é um convite a apreciar a Criação – o ser humano e a natureza e a sua simbiose. A Natureza Humana, o Homem Natural. É também um espetáculo e, por isso, incontestavelmente fictício. As personagens cruzam-se, entrelaçam-se e baralham-se, compondo o buquê final. Contudo, tal como *O Despertar da Primavera* em 1890, obra na qual é baseado, *FLORISCÓPIO* pretende colocar em cena o Homem inteiro e, por consequência, talvez não tão irreal e fabuloso.

As flores dos artistas estão lá atrás, fazem isto tudo andar. São as Raízes.

Reafirmo: escrever sobre o *FLORISCÓPIO* é escrever-me e escrever quem dele fez e faz parte, direta ou indiretamente. É escrever as raízes que me sustentam e, consequentemente, sustentam este projeto e investigação.

A ramificação das minhas raízes iniciou-se ao longo da Licenciatura em Teatro na Universidade de Évora. A possibilidade de experimentação performativa e teatral que me foi disponibilizada durante a minha passagem pelo curso permitiu o erro. Sem erro não há movimento, não há avanço ou crescimento. O erro desafia a arriscar e convida à falha, dessa forma, é possível fazer descobertas que nunca seriam possíveis se não fossem exequíveis a flexibilidade artística e a possibilidade de erro no ambiente de criação.

É dessa forma que surge o Mestrado em Artes Cénicas na Escola de Música e Artes do Espetáculo do Politécnico do Porto, na vertente de Interpretação e Direção Artística.

FLORISCÓPIO nasce de um processo de vários anos de tentativa e erro, na busca de tentar compreender o movimento humano e não-humano. Desde cedo no meu percurso académico e profissional que a procura sobre como as coisas, materiais, humanos e animais que se movem se enraizou nos meus trabalhos de criação. Desta forma, tornou-se imprescindível compreender o impacto do movimento no espaço, bem como a forma como este o reorganiza.

PARTE I – CAULES

Tendo como fundamento deste projeto a dicotomia entre o homem e a flor, importa ter em conta a vasta tradição da representação da flor na arte, nas mais variadas expressões artísticas.

Deixando claro que *FLORISCÓPIO* não é um espetáculo sobre flores, apesar de as tratar de forma poética quando abordadas em cena, mas sim uma lente criativa que pensa o movimento destes seres como elemento de criação artística, ressaltando-se todas as referências que tornaram possível a criação deste projeto na sua forma final.

A função principal do caule é a sustentação. Numa planta o caule situa-se entre a raiz e a folha, a flor e o fruto. Sem a existência do caule não seria possível o desenvolvimento das condições estruturais necessárias para o transporte dos nutrientes essenciais para a sobrevivência da planta. Por essa razão, atribuo a este capítulo, referente ao enquadramento teórico do projeto, o título de Caules.

O transporte das informações necessárias, minerais e nutrientes, é realizado através da seiva que circula por todas as partes da planta, desde as raízes as folhas. São as minhas referências e influências a seiva que circula nos caules que sustentam e alimentam este projeto.

Tal como nas plantas, também neste projeto circulam dois tipos de seiva: a seiva bruta e a seiva elaborada. A primeira, circula da raiz para as folhas e a segunda parte das folhas para a restante planta. No caso específico deste projeto, a seiva bruta é referente às minhas influências na sua forma direta, enquanto a seiva elaborada se trata do tratamento próprio que lhes faço e que utilizo na minha metodologia.

Seiva Bruta

À semelhança das raízes, que realizam um processo de seleção do material necessário para o crescimento dos seus caules, também neste projeto foi necessária a realização de um trabalho árduo de crítica e reflexão acerca das matérias necessárias para sustentar o caule que o mantém de pé.

Projeto Neste caso, essas matérias são os autores, teorizadores, pensadores, criadores e fazedores indispensáveis para o *FLORISCÓPIO*. Não se pode copiar as informações criadas por

outros sem a eles fazer referência, nem tão pouco iniciar um processo sem reflexão e interação com os autores, apresentando-os através de uma outra lente.

O caule de sustentação deste projeto começou a desenvolver-se das raízes a partir do momento em que ouvi a Judith Butler citar Deleuze, na entrevista com Sunaura Taylor – *Examined Life*, em 2019 – “*What can a body do?*” – dizia ela.

Deleuze retira esta questão de duas declarações do filósofo holandês Spinoza: “nós nem sabemos o que um corpo é capaz de” e “não sabemos nem de que afetos somos capazes, nem a extensão do nosso poder” (Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, 1992) em outras palavras: *What can a body do?* Quais as capacidades do nosso corpo?

Como seria de esperar, uma pergunta ramifica-se facilmente em muitas mais, portanto, desta pergunta inicial surgiram outras, tais como: Quais os limites do corpo humano? Quais os limites que o definem como corpo humano?

Claro, para algumas questões existem respostas: Tudo é corpo. Tudo pode ser corpo quando colocado em cena.

Corpo. Uma palavra pequena – cinco letras, duas sílabas – que se tornou a base de uma pirâmide de desenvolvimento teórico e criativo. *Se sempre fiz texto, como é que faço corpo?* Esta foi a pergunta que impulsionou tudo isto. Foi assim que começou o *FLORISCÓPIO*.

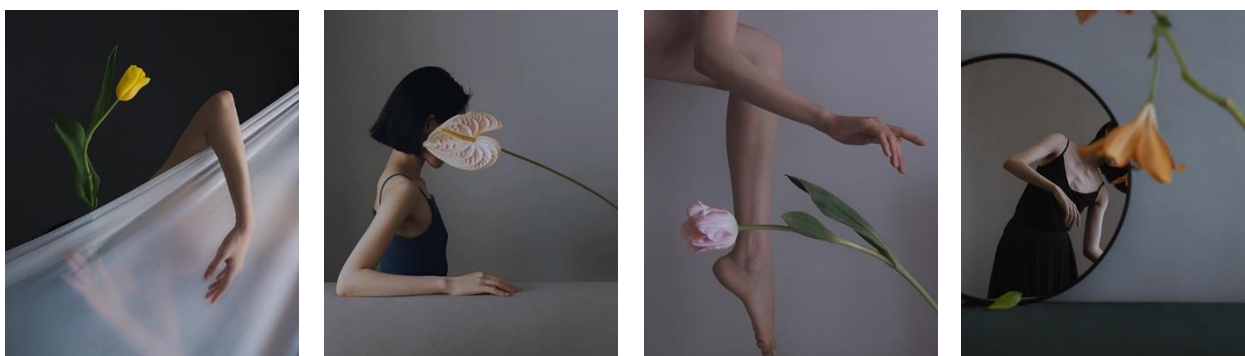
Tornou-se óbvio, desde cedo, que o meu trabalho seria de fora para dentro e não de dentro para fora. Ou seja, o seu desenvolvimento teria por base a observação das coisas, bem como das sensações e informações resultantes da mesma, através da experimentação. Experimentar o corpo e o seu movimento tornou-se o foco de atenção da investigação a desenvolver.

Investigação essa que começou ao encontrar o trabalho fotográfico de Yulia Artemyeva (Rússia, 1983) – *Ballerina and Flowers* – onde expõe a conexão da arte e da natureza, através da comparação entre a mulher e a flor.

1 – *Baillerina and Flowers*, Yulia Artemyeva

A semelhança torna-se absoluta com a ajuda da mimese visual, através da imitação da forma de uma flor por meio do gesto. Artemyeva procura capturar a flor como símbolo de beleza perfeita, pureza, jovialidade e fragilidade, características, comumente atribuídas à feminilidade.

Na busca da conexão abordada por Artemyeva, no seu formato visual e gráfico, encontrei o trabalho de autorretrato de Ziqian Liu (China, 1990), o qual combina o corpo, as plantas, o reflexo e a profundidade. No trabalho de Liu existe a busca constante do equilíbrio entre os humanos e a natureza. Por essa razão, um dos temas da sua fotografia é a simbiose entre o ser humano e a natureza.

2 – *Ziqian Liu*

Para Liu, os seres humanos e o restante mundo natural são em parte idênticos – vivemos no mesmo mundo, respiramos o mesmo ar – neste sentido, a artista procura a harmonia entre os dois, materializando a sua beleza individual, acabando por abordar a feminilidade e a força feminina nas suas obras.

A imagem da mulher foi desde cedo usada contra ela e como forma de controlo da mulher enquanto pessoa, a beleza para a mulher surgia como uma obrigação.

A beleza feminina não é universal, nem tão pouco imutável. Apesar da criação platónica do estereótipo de beleza feminina no olhar masculino, a beleza feminina sempre foi tratada como algo supérfluo, mas inesgotável, participando do papel íntimo da mulher doméstica. Desta forma, a beleza feminina funcionava como elemento repressor do homem para com a mulher. Fugir desta repressão é fugir da forma como somos obrigadas e obrigados a ver, idealizar e imaginar corpos e belezas “perfeitas” femininas na sociedade contemporânea. Artemyeva e Liu abordam de duas formas diferentes a feminilidade e a beleza feminina, sem a expor como uma universalidade ou como uma necessidade.

A feminilidade, o corpo feminino e a mulher foram sempre temas que acompanharam os meus trabalhos de criação, sendo inicialmente o tema de ponto de partida para o projeto. Na pesquisa de imagens femininas e retratos de feminilidades e forças femininas foi quase imediato o pensamento direto para a *Ilse*, personagem da obra *O Despertar da Primavera*, personagem que aquando da primeira leitura da obra me marcou especialmente. Ao reler a obra de Wedekind, tornou-se evidente a aproximação de temas urgentes que o autor tratava em 1890, e que eu, em 2021, queria colocar em cena com uma visão contemporânea, através das lentes naturais que me assombravam na altura da decisão de trabalhar esta obra.

Tendo em conta a proposta de reescrever a obra *O Despertar da Primavera*, é de ressaltar o gerador crucial de significados deste projeto: o corpo do ator. Mais do que o texto falado, o ponto de partida da criação de *FLORISCÓPIO* é o corpo, a natureza e a realidade humana. O corpo do ator é o ponto de partida e de chegada do processo de criação e performance ao vivo. A forma como o corpo performático é constituído, bem como o modo como esse se comunica consigo próprio e com os restantes corpos que o rodeiam é o mecanismo essencial para o desenvolvimento do projeto.

Pensar sobre o corpo é pensar através das lentes que me definem, em mim colocadas pelos nomes que me suportam:

Jacques Lecoq (França, 1921–1999) é o criador principal que influencia este projeto, pois pensar em Lecoq é pensar na sua teoria sobre como as coisas se movem, em semelhança ao que me propus desde o início a realizar. Historicamente, associa-se o trabalho de Lecoq com Copeau e Artaud, sendo que com o primeiro, que é a influência definitiva do enquadramento do trabalho de Lecoq, partilha a crença de que o treino de movimento para o ator não deve ser direcionado principalmente para o fitness, atletismo ou técnica, mas deve ser aproveitado como um meio de espontaneidade, brincadeira e criatividade, enquanto que com Artaud, partilha o compromisso com dinâmica visual do teatro, onde o movimento e a fisicalidade são os motores principais de expressão dramática.

Lecoq enquadrava o seu trabalho na estética do Teatro Físico, que reconhecia como teatro do movimento ou teatro baseado no corpo, performance visual ou mimica moderna – teatro que enfatizava o movimento, o gesto e a mimica como ferramentas principais de criação dramática – contudo, Lecoq escolhe habitar um território mais alargado, no qual a mimética é redefinida e, apesar de ter importância e significado, tem apenas uma participação parcial. Foi em Itália, e através do uso e estudo das máscaras da *Commedia Dell'Arte* que Lecoq solidificou a sua forma de fazer teatro. Em 1956, data em que inaugura a sua escola em Paris, a pesquisa e leção passam a existir paralelamente com dirigir e fazer Teatro. Na sua forma de trabalhar, o texto é abordado a partir do corpo, nunca se realizando nenhum momento de discussão evitando leituras *a priori*. Surgem desta forma três palavras-chave que permitem o jogo e o movimento: perda, vulnerabilidade e não-saber.

Para Lecoq o gesto é o depósito da emoção, tomando-se como o objetivo que o trabalho de movimento re programe o corpo e, dessa forma, modifique e ornamente a memória corporal. A consequência do trabalho de movimento ou treino pode ser ligado e desligado de acordo com a necessidade e as circunstâncias, criando "circuitos físicos" no corpo do artista, que não são senão padrões de movimento que se incorporam através da musculatura, começando a moldar a disposição corporal do ator no mundo.

A preparação de um ator é, para Lecoq, o fator mais importante para alcançar os objetivos dramáticos propostos em qualquer cena teatral. Para o ator, criativo e pensador o processo de

preparação implica franqueza, sinceridade e relutância em fechar possíveis caminhos ou opções dramáticas e de jogo, criando uma relação produtiva com a criatividade.

Lecoq trabalha em torno de cinco áreas principais. o jogo-que implica abertura, disponibilidade e cumplicidade entre os performers, pois quem não souber jogar nunca poderá ser reconhecido como um ator criativo; a disponibilidade e a cumplicidade –precondições para o jogo e o resultado de um jogo de sucesso, que colocam o performer num estado de descoberta, trabalhando, não só fisicamente, como também psicologicamente; a mimética e o movimento –a mimética simplesmente como uma imitação tem pouca importância para Lecoq, considerando-a uma opção limitada, ainda que importante, simplesmente porque fecha as escolhas para o ator. Além disso, fazer teatro de sucesso era, sobretudo, aproveitar as qualidades dinâmicas da peça, improvisação, curiosidade, risco, voz e movimento; a neutralidade –deve começar-se de um ponto neutro. Só nesse local de abertura plena é possível aos performers descobrir os seus próprios caminhos; por fim, a dinâmica do espaço –reconhecer o espaço e os corpos que o habitam, de forma a ter a capacidade de alternar as dinâmicas propostas em jogo.

Para além de Lecoq, também Rudolf Laban (Bratislava, 1879-1958) surge como uma referência importante para a criação cénica a que me propus. Teórico da dança e professor, reconhecido como o pai da dança-teatro, começa a sua vida académica na arquitetura, onde desperta a sua curiosidade sobre a relação entre o espaço e o corpo que o ocupa.

Devido ao seu trabalho, Laban eleva o estatuto da dança na Europa, afirmando-o como forma de arte. Além disso, as suas explorações da dança e do movimento transformaram o seu trabalho num material de estudo até aos dias de hoje. Nos seus anos ativos, Laban concentrou o seu trabalho no movimento como comportamento, estudando as necessidades de trabalhadores e de doentes psiquiátricos, o que possibilitou o lançamento de bases técnicas, não só para a dança-terapia, ou terapia pelo movimento, como também para a criação de um vocabulário de movimentos expressivos para os intérpretes. Em 1929, acabou por ser reconhecido como o líder do movimento Ausdrucks Tanz – dança expressionista.

A Primeira Guerra Mundial acabou com o posicionamento social anteriormente imposto às sociedades, o que se refletiu na arte teatral, ao descartar o posicionamento tradicional dos atores. A Primeira Guerra Mundial trouxe ao mundo ocidental um período de frágil prosperidade e grandes transformações sociais e culturais. Na década de 1920, também denominada como *Loucos Anos 20*, verificaram-se grandes alterações nos comportamentos sociais e nos valores

morais, sendo que as atividades culturais e artísticas se tornaram os veículos dessas alterações. Foi também neste período que se verificou o surgimento de diversas vanguardas artísticas, as quais romperam com as estéticas até então tidas como convencionais. as ideias de Laban, claramente influenciadas pelas mudanças sociais e culturais da época e dos contextos em que viveu, tendo testemunhado a resposta às mudanças culturais de artistas visuais como Klimt, Kockoshka, Shiele, Cezanne, Matisse, Picasso e Kandinsky.

. Laban acreditava que a melhor maneira de defender a liberdade do corpo pela expressão de sentimentos era refletindo-a na dança e nas artes do movimento, onde homens e mulheres podiam livremente andar descalços e com pouca roupa. Por essa razão, abandonou as ideias tradicionais de dança e do movimento, deixando os passos tradicionais e a confiança na música para estruturar a dança. A sua busca pelo vocabulário básico do movimento expressivo identificou os fatores básicos do fluxo do movimento, com peso, incorporando tempo e espaço. O público ficou confuso, isto é, parte manifestava o seu contentamento face ao desafio de quebrar as regras de uma dança que se mostrava livre, ampliada e fortalecida, a que o teórico se propôs; e, por outro lado, enfurecido com o desafio e rutura com a tradição. No que aos críticos diz respeito, sabido é que assumiam comumente posições extremas, ou seja, ou se manifestavam entusiasticamente pró, ou agressivamente contra as intenções do coreógrafo. Rudolf Laban destacou-se fundamentalmente como experimentador de processos coreográficos, não tendo sido coreógrafo de produtos de sucesso. O seu legado não está em obras teatrais de dança de destaque, mas em práticas de estúdio e métodos teóricos impulsionados pela prática do movimento.

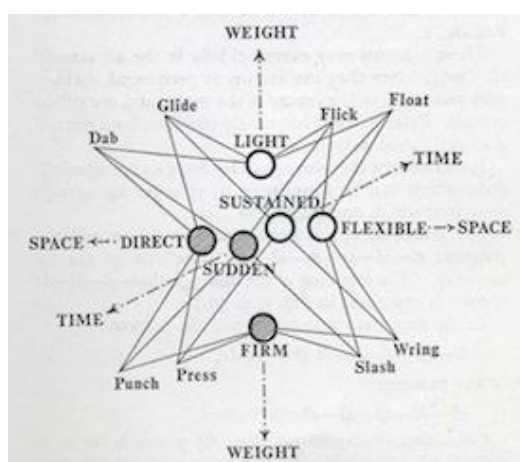
A natureza multifacetada, e em contínuo desenvolvimento, da produção de Laban constitui um desafio e uma dificuldade para os alunos que o estudam. O coreógrafo afirmava que não tinha método e não desejava ser apresentado como possuidor de um. Em vez disso, o espírito de investigação é o principal legado que une o corpo disperso e diversificado de pessoas que usam o seu trabalho.

Laban fundou 25 escolas para Educação em dança, mantendo sempre um “laboratório de movimento” para as suas próprias pesquisas. Em 1948, Laban cria a Art of Movement Studio, renomeado como Laban Center for Movement and Dance em 1975, em Inglaterra. Estabeleceu o estudo da coreografia, a disciplina de análise da dança e inventou um sistema de notação de dança, agora reconhecido por *Labanotation* ou *Kinetography*. O sistema de Laban é um sistema de “alfabeto” em que os símbolos representam os componentes do movimento. O sistema de

notação de Laban foi classificado como o mais versátil, relativamente a todas as necessidades de movimento de um ator ou bailarino, dado que pode ser utilizado para registar qualquer movimento de forma geral ou específica, seja nas suas variantes de dinâmica, de tempo ou de espaço.

Para além disso, foca o seu trabalho na geometria, o que dá suporte ao movimento do intérprete, utilizando figuras geométricas, tais como: o cubo, o tetraedro ou o octaedro, por exemplo, as quais possibilitam os movimentos verticais, horizontais, diagonais e os níveis (alto, baixo, médio). Desta forma, é possível para o intérprete ampliar a sua esfera de movimentos procurando uma limpeza gestual e orgânica, aumentando o seu espaço cénico.

3 - Explicação oito ações básicas de esforço



Laban categoriza o movimento em 4 fatores: peso (pesado ou leve), fluidez (restrita tem tensão ou livre), velocidade (tempo – rápido ou contínuo) e direção (espaço ou foco – pode ser direto ou indireto) – e cria 8 tipos de esforço que considera ser as oito ações básicas a partir das quais todo movimento consciente é formado: *punching, pressing, slashing, wringing, dabbing, gliding, flicking* e *floating*.

Também Steve Paxton (Arizona, 1939) se apresenta como uma raiz indispensável na criação de *FLORISCÓPIO*. Fundador da técnica de Contacto de Improvisação, começou o seu percurso de estudo de movimento na ginástica, artes marciais, balé e dança moderna. Os primeiros trabalhos de Paxton surgiram a partir de atividades de rotina como andar, estar parado, comer, sorrir, etc. O seu estudo sobre a improvisação abriu novas ideias para a criação e composição de trabalhos coreográficos, formulando a ideia de Improvisação de Contacto, como sendo um movimento dinâmico entre pares, que utiliza as leis da física como a fricção, a gravidade, o *momentum* e a inércia. Desta nova criação, desenvolveu o trabalho *Material For the Spine*, em

1986, onde examina o movimento de dentro para fora do corpo. Notório é o interessante do bailarino em aspetos como a textura, forma, tamanho e até a forma como o uso de animais influenciou ou mudou seu vocabulário de dança.

O princípio do movimento proposto por Steve Paxton, em 1967, intitulado de *Small Dance*, baseia-se na simples ideia de “ficar de pé”, e é fundamental para a prática de Improvisação de Contacto, a qual utilizo frequentemente ao longo dos ensaios em estúdio nos projetos que desenvolvo. Esta é uma forma de investigação de exploração do movimento, aliada à *Small Dance* surgem questões fundamentais para as novas percepções que se podem criar, tais como: “O que acontece ao meu corpo quando eu anulo os movimentos realizados pela minha vontade?” ou “O que sobra do fazer-nada?”. Todos nós somos corpos em movimento. Todos os seres vivos do Planeta Terra são seres detentores de movimento e, por esta razão, a *Small Dance* tornou-se essencial para a compreensão do meu projeto, pois esta pequena dança pode ser comparada ao movimento inato das flores.

Tal como os criadores até aqui referenciados, é de destacar também o papel de Ohad Naharin (Israel, 1952) Naharin nasceu numa casa recheada de arte, por isso, desde cedo começou a criar histórias, compor música e a pintar, por impulso do seu pai, ator e psiquiatra, e da sua mãe, instrutora de *Feldenkrais*¹. No entanto, Naharin só começou a dançar aos vinte e dois anos, na *Batsheva Dance Company*. Martha Graham, ao vê-lo trabalhar, convidou-o para fazer parte da sua companhia, tendo frequentado, posteriormente, a *Julliard Schoole* e a *School of American Balé*.

Atualmente, é diretor da *Batsheva Dance Company*, na qual desempenhou o papel de diretor artístico e encenador até 2018. A companhia é formada por artistas internacionais que, no trabalho que desenvolvem, são livres para se encontrarem como detentores de conhecimento e criatividade individual. O trabalho de Naharin é reconhecido como um vocabulário de movimento livre, nomeado *Gaga Dance Movement*. Nesta técnica, conseguimos observar várias influências do Método de Feldenkrais, já que também o *gaga movement* se baseia na percepção do corpo e na sua experiência somática. Na mesma, é incentivada a procura pela liberdade de movimento através das sensações e da imaginação.

¹ O Método Feldenkrais é um processo de aprendizagem somática cujo principal objetivo é melhorar a condição humana em todas as suas áreas de atividade, quer no mundo do desporto, no local de trabalho ou de formação, na saúde, ou mesmo na pesquisa científica.

As influências deste projeto não se esgotam nos pensadores e teorizadores ou nos criadores de novas metodologias e técnicas. Também a estética se baseia vincadamente em criadores que me acompanham os processos de criação. Alexander Ekman (Suécia, 1984) bailarino e coreógrafo sueco, é a primeira grande influência nesse campo. Ekman estudou na *Royal Swedish Balé School*, em Estocolmo, onde iniciou o seu percurso aos 16 anos. Um ano depois, mudou-se para a Holanda para ingressar no *Netherlands Dance Theatre*, e depois no *Cullberg Balé* em Estocolmo. Após 5 anos como bailarino profissional, aos 21 anos, decidiu tornar-se coreógrafo a tempo inteiro e começou a sua carreira de freelancer. A sua obra "*Cacti*" (2010) foi executada por vinte companhias de dança em todo o mundo. Ekman é conhecido pelo seu ritmo acelerado, humor aguçado e transições inteligentes. O seu objetivo é criar peças com as quais o público se identifique e conecte. Desde 2006, as suas coreografias servem não só para desfrutar, como também para questionar o observador, bem como transformar a atmosfera na plateia e surpreender o público.

Anne Teresa De Keersmaeker (Bélgica, 1960) iniciou o seu percurso artístico a estudar música. Em 1982, criou *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* tendo marcando com esta criação o seu lançamento para a dança. Criou a companhia de dança *Rosas*, em 1983, e foi aí que criou a primeira coreografia da companhia *Rosas danst Rosas*. Mais tarde, a companhia foi convidada a ocupar o lugar de companhia residente na Ópera de Bruxelas, o que permitiu a De Keersmaeker alcançar os seus três objetivos: aproximar a dança da música, criar uma escola e construir um repertório. Desde essas peças inovadoras, a sua coreografia tem-se baseado em uma exploração rigorosa e prolífica da relação entre dança e música, na qual se destaca a estética minimalista e repetitiva. Criou, com a sua companhia, um amplo corpo de trabalho, envolvendo as estruturas musicais e partituras de vários períodos, desde a música antiga até linguagens contemporâneas e populares. A sua prática coreográfica também extrai princípios formais da geometria, padrões numéricos, o mundo natural e estruturas sociais, de forma a possibilitar uma perspectiva única sobre a articulação do corpo no espaço e no tempo.

Como influências não específicas do *FLORISCÓPIO* necessária a referência a três nomes essenciais ao desenvolvimento do processo de criação.

Grotowski (Polónia, 1933–1999) ficou reconhecido por revolucionar o teatro, tornando-o num teatro experimental, com uso do ritual e da performance. Desenvolveu com Eugenio Barba, seu aprendiz, os fundamentos do *Teatro Pobre*, no qual afirma a importância dos atores em cena.

Desta forma, Grotowski procura eliminar tudo o que é desnecessário a um espetáculo teatral, deixando o intérprete vulnerável e sem qualquer artifício (figurino, cenografia, etc.). O processo de ensaios e os exercícios propostos levavam aos atores ao controlo perfeito dos seus corpos para desenvolver um espetáculo que não deveria ser supérfluo.

Grotowski defendia o direito do diretor de atores trabalhar no texto, sendo que a maioria das suas obras seriam construídas “de acordo com” ou “com base no” autor do texto original. Grotowski não queria contar as histórias com palavras que não as dele, nem da forma tradicional. Em vez disso, procurou sempre uma encenação lógica e coerente.

Lee Strasberg (Polónia, 1901–1982), é para *FLORISCÓPIO* uma influência de extrema relevância. Um dos fundadores do *Grupo Theatre* e também do *Actors Studio*, Strasberg trabalha com uso de improvisação e memória, heranças da sua prática na escola de Stanislavski. *Method Acting*, é o mais reconhecido método desenvolvido por Strasberg para fornecer aos atores as ferramentas necessárias para alcançar os melhores resultados nas suas interpretações. Este método apresenta-se como uma forma de atingir o tipo de atuação que causava impacto a quem assistia de forma verdadeiramente comovente, trazendo consigo a vida interior vivenciada como se fosse a primeira vez. Nesse, o autor faz uso do material que rodeia o ator como instrumento para construir o seu papel – o uso das memórias e da imaginação para se colocar nas situações e infundir pensamentos, desejos, sensações, ações e sentimentos genuínos. Strasberg afirmava ter alcançado o que Stanislavski propôs alcançar. O método treina os atores para usar o seu “Eu” físico, mental e emocional, na criação de uma personagem – evitando clichés e procurando a autenticidade individual

Por último, Tadashi Suzuki (Japão, 1939), fundador e diretor da *Suzuki Company of Toga*, com a qual organiza o primeiro festival de teatro do Japão. Suzuki é um pensador e praticante, cujo trabalho tem grande influência globalmente. Apresentam-se enquanto suas principais preocupações a estrutura do grupo de teatro, a criação e o uso do espaço teatral, bem como a superação de barreiras culturais, com interesse de criar um trabalho que seja verdadeiramente universal.

As criações de Suzuki são multilingues e multiculturais, reunindo pessoas de todo o mundo num contexto teatral de esforço partilhado com o objetivo de lidar com questões fundamentais da sociedade atual. Ao longo dos seus anos de trabalho, Suzuki desenvolveu o *Método* que lhe é homónimo, cujo objetivo principal é construir a consciência do ator sobre o seu

corpo, com especial foco no seu centro. O método é baseado em exercícios derivados das artes marciais e do teatro grego, exigindo grandes quantidades de energia e concentração, as quais fazem com que o ator se torne mais consciente da sua expressividade natural e permitem a concentração necessária para os requisitos físicos e emocionais de uma atuação. Os exercícios do *Método Tadashi Suzuki* são uma composição de sistemas de treino reconhecidos como disciplinas que pretendem cultivar diversos aspetos do corpo do ator. Suzuki diferencia a existência de dois tipos de energia: a energia animal, produzida por humanos e animais, e a energia não animal, como, por exemplo, a eletricidade, o petróleo e a energia nuclear. A energia animal promove a sensação de segurança e confiança necessária para uma comunicação saudável nas relações humanas e nas comunidades que elas formam. Para Tadashi Suzuki, a cultura é formada pelos corpos que produzem energia animal e não pela modernização do teatro, por exemplo, sendo que essa depende, em grande parte, de energia não-animal.

Suzuki explica que, quando o automóvel substitui o andar, quando o computador substitui a necessidade de ver e ouvir diretamente e quando a modernização separa os órgãos naturais do nosso "eu essencial", confiando uma porção cada vez maior de sua carga de trabalho à energia não animal, apresenta-se como consequência a redução dramática do potencial do corpo humano e das suas várias funções, bem como o enfraquecimento da comunicação entre as pessoas, a qual se baseia na energia animal. Essa tendência, tal como lamentou o autor, "também afetou as habilidades expressivas do ator".

Suzuki delinea três fatores importantes na sua teoria de criação de uma técnica e teórica fundamental à representação: ter um ponto de vista, ter uma audiência, bem como o sentido de reconhecimento do "outro", e ter consciência do corpo invisível. O ponto de vista do ator refere-se à essência fundamental da atuação; o "outro", refere-se ao público, ao observador; e o corpo invisível, refere-se às funções físicas primárias que o seu método tenta desenvolver no corpo do ator.

O método de Suzuki para treino de atores é realizado por meio de uma série de exercícios físicos que pretendem desenvolver três aspetos cruciais do corpo dos atores: produção de energia, calibração da respiração e controlo do centro de gravidade, os quais se apresentam enquanto funções físicas fundamentais de qualquer ser humano, e enaltecidos nos atores – "quanto mais energia o corpo produz, mais oxigênio ele precisa, o que por sua vez intensifica a respiração. Quando a respiração se intensifica, ela desafia o equilíbrio do corpo, ou o controle do

centro de gravidade.” O Método Suzuki de treino de ator é criado para ter como objetivo o cultivo de atributos físicos que são cruciais, mas frequentemente negligenciados pelos atores no palco.

Seiva Elaborada

A presença humana num espaço/lugar, bem como as percepções que fazemos desse mesmo espaço quando o atravessamos, constituem formas de transformação da paisagem com que nos deparamos, o que resulta numa modificação cultural do significado do espaço e, conseqüentemente, do próprio espaço – como disse Max Planck, físico quântico, “quando mudamos a forma como olhamos para as coisas, as coisas para as quais olhamos mudam”. Esta compreensão do ato de “observar” e de “estar presente” é imprescindível para o meu projeto, sendo que a forma como pretendo olhar as flores constitui uma nova visão sobre estes organismos vivos, detentores de movimento e de corpos com poder cénico, sendo que as flores e as plantas se apresentam enquanto ponto de partida da investigação.

Todo o movimento é dança.

São a consciência do corpo e a sua flutuação emocional os pilares para o movimento. Na tentativa de criar uma nova linguagem cénica tendo o movimento como matéria de criação em si, a abordagem aos criadores que apresento no capítulo anterior foi realizada através de uma filtragem de forma a apoiar a criação da metodologia utilizada ao longo do processo de criação do projeto, adaptando as teorias e mecanismos de criação das influências, tendo em vista satisfazer as necessidades do processo que me propus a realizar para a criação do espetáculo.

Considero o método de trabalho um dos pontos mais importantes para a criação de ensemble e dinâmica de grupo, bem como para a criação de um objeto artístico. A metodologia que adoto nos meus processos de criação passa, essencialmente, pelo estabelecimento de três fases distintas que se interrelacionam, sendo que nenhuma pode existir sem a outra: a fase de reconhecimento e apropriação, a fase de produção e por fim a fase de afinação.

Fase 1 – Reconhecimento e Apropriação

A fase de reconhecimento e apropriação engloba a fase de trabalho a solo de desenvolvimento da metodologia, assim como a fase que coloca os atores num estado de alerta, escuta e de disponibilidade para o trabalho de criatividade e jogo.

Com a quantidade de matéria disponível das influências que acompanham o desenvolvimento do projeto foi necessária uma filtragem e reflexão crítica acerca da forma como essa seria colocada em prática, de forma a apoiar a criação cénica. Tal filtragem foi realizada durante um período de reflexão e construção inicial numa residência a solo, por vezes acompanhada pelo diretor musical do projeto, servindo este período para criar, de forma sustentada, a primeira abordagem ao projeto, interiorizando-o e experimentando-o, previamente à abordagem com atores e restante equipa.

Despertar sensações, reconhecer corpos, habitar um instinto, guiar uma aventura e pesquisar objetos foram alguns dos meus objetivos primordiais para a criação do *FLORISCÓPIO*. Ainda que a invenção de algo novo se apresente como algo quase inalcançável, é possível transformar os materiais existentes de forma a que se transformem em algo inovador. Para isso, mostra-se essencial o registo de tudo o que vemos, percebemos e fazemos, paralelamente à ideia explícita na frase, cujo autor está já perdido na minha memória, “A primeira ação é fazer”, ressaltando a importância de materializar e de pensar, o que nos conduz à seguinte questão: como é possível materializar, e como se pode materializar algo que se encontra apenas na nossa imaginação e que mais ninguém vê?

Para Ingold (2018), investigar é um emaranhado de linhas, à semelhança de uma corda, um emaranhado de coisas, não se tratando de uma rede de conexões, mas sim de uma malha de linhas entrelaçadas, em crescimento e movimento, algo que, quando visto a olho nu, parece uno e coeso e, quando observado em detalhe, é contruído por vários elementos conjuntos que se unem de forma harmoniosa.

Se incluirmos relação com o que fazemos, com os materiais, não criamos só a usar materiais sem significado (Halprin, 2005, *My lunch with Anna*). Segundo Anna Halprin, qualquer movimento é dança. Claro está que se refere maioritariamente ao movimento humano. No entanto, considero possível aplicar o mesmo pensamento à observação de diferentes tipos de corpos em movimento, tendo, nesse sentido, experimentado observar e analisar o movimento das

flores e plantas como uma dança. Halprin acredita que, por meio da dança, existe a liberdade de libertar a verdadeira expressão do corpo humano, invisível na comunicação direta e utilizada de forma cotidiana, criando uma relação entre a cinética e a emoção.

Esta primeira fase, de reconhecimento e apropriação, acaba por se refletir num trabalho focado na psique, nas emoções, sensações, criatividade e capacidade de imaginação, sendo, nesta, também abordado o pensamento crítico e o desenvolvimento dramático inicial.

Fase 2 – Produção

A fase de produção é a fase em que os atores, após a fase de apropriação e reconhecimento, se identificam e legitimam enquanto seres detentores de conhecimento e criatividade, colocando em prática e em prova.

Nesta fase surgem potenciais momentos cênicos, pois trata-se da exploração da dramaturgia em união com as diferentes técnicas. No caso de *FLORISCÓPIO*, as técnicas de Lecoq, Laban, Suzuki e Naharin foram as que adaptei intensivamente à metodologia desenvolvida, em íntima relação com processos de improvisação de exaustão, imersiva e de composição. O corpo do ator acumula experiências, e são essas que vão ditar os mecanismos que utiliza para se movimentar no espaço. O corpo somático é aquele que se experimenta ao mesmo tempo que experimenta o mundo – é um criador de realidades, com consciência do todo e compreensão do corpo enquanto território flexível com potencial de afetar, e ser afetado, através da experimentação constante de um corpo sensível e em movimento.

Fazer arte é partilhar um espaço de confiança, com as bases corretas para se estar mental e fisicamente disponível para a criação cênica. Será sempre o corpo do ator que inventa um outro corpo, o da personagem.

Tendo a noção de que cada corpo fala uma língua sua, natural e individual, as noções de transfiguração e transformação estão sempre presentes quando se reflete sobre criação artística. Apresenta-se o corpo enquanto mecanismo operador principal dessa transformação e transfiguração, permitindo, dessa forma, o jogo, seja qual for o processo de criação de personagem ou trabalho de interpretação.

A arte funciona como motor de experiências em comum, desenvolvendo o ensemble e o trabalho de coro, neste caso com o objetivo claro de conectar o meio ambiente e os intérpretes, integrando sentimentos pessoais, crenças e experiências dentro da performance, que variam consoante a nossa posição, percepção do mundo e do espaço que nos rodeia.

Neste período de investigação inicial, criei dois tipos distintos de interpretar o movimento das flores para a criação cénica: o movimento direto ou natural, e movimento indireto ou interpretativo, o que permitiu a criação de um vocabulário de movimento, específico deste espetáculo.

O movimento direto ou natural, traduz-se na recriação real do movimento das flores, o nascer, o crescer, o morrer, o desabrochar, o florir, etc. O movimento indireto ou interpretativo, é um desenvolvimento do movimento direto, sendo que se trata de um processo criativo e imaginativo criado por cada intérprete tendo em conta as sensações recebidas pelo movimento das flores.

Fase 3 – Afinação

Nesta fase, considero que os atores têm à sua disposição todas as ferramentas para a criação cénica e desenvolvimento e afinação de personagem. O ator deve criar com a sua personagem uma relação de intimidade, pois é dele que a personagem surge, independentemente de retirar do mundo que se encontra ao nosso dispor. É o corpo e a mente do ator que se vão colocar à disposição da manipulação para criação de um novo ser.

A fase de afinação é o resultado da junção das primeiras duas fases, sendo que, esta, é única a cada processo, pois acompanha o processo até ao seu apogeu: a apresentação do espetáculo.

Como abordado no início deste capítulo, a seiva, tanto bruta como elaborada, é um elemento essencial para a alimentação e sobrevivência da planta. Abusando da mesma metáfora, as seivas bruta e elaborada do FLORISCÓPIO são essenciais para a criação e sustento das suas flores, ou seja, as influências e a forma como as organizo e trabalho apresentam-se enquanto elementos essenciais para a elaboração do processo de criação, bem como para a criação do projeto.

PARTE II – FLORES

Desenvolver um projeto de criação artística e teatral é expor tudo aquilo que de nós faz parte.

Um artista deve apresentar-se sempre com todas as suas inquietações.

Gonçalo Amorim (numa conversa em contexto de formação)

Todos os elementos de uma equipa de criação de um espetáculo devem colocar-se à disposição de se expor enquanto seres humanos e seres criativos, apenas dessa forma é possível criar um objeto artístico coeso que faça sentido a todos os seus intervenientes.

“Há tristeza dentro das coisas bonitas” escreve Sophia de Mello Breyner Andresen na sua obra *A Menina do Mar* (1958), contudo, acredito que também o inverso é possível: há beleza nas coisas tristes. Inconscientemente, este pensamento acabou por se infiltrar nos quatro focos principais do projeto: a dramaturgia, o texto, a música e a estética.

Projetar o *FLORISCÓPIO* foi pedir autorização a cada um dos membros da equipa para se apresentar com todo o seu ser para a criação de todo e qualquer elemento indispensável deste projeto.

Dramaturgia

É incontestável que a dramaturgia é o elemento principal da criação de qualquer projeto, pois todos os componentes de um espetáculo devem confluir numa dramaturgia uma que responda e apoie a história que se quer contar ao público.

O *FLORISCÓPIO* resulta de uma abordagem contemporânea da obra *O Despertar da Primavera* de Frank Wedekind, de 1890. Trabalhar Wedekind é compreender as visões possíveis da obra e realizar um cruzamento entre o enredo da obra e as vivências pessoais e as sensações criadas, recebidas e recicladas ao longo do processo de criação, transpondo, desta forma, matéria biográfica para cena, de forma a criar um novo objeto artístico independente da obra original.

O Despertar da Primavera

A obra *O Despertar da Primavera*, escrita por Wedekind entre 1890 e 1891, é uma peça estranha aos seus tempos, abrindo fendas no naturalismo e avançando para o prosaísmo. Nesta

obra, deixa de existir uma unidade dramática – peça de teatro que põe em cena uma sociedade – começando a expor o realismo, que resulta da vontade de analisar a psicologia social.

O Despertar da Primavera é, em primeiro e último lugar, a exposição de um tema, tratando-se das primeiras peças a indicar sinais expressionistas. Situando-o historicamente, a obra foi escrita um ano depois da obra *A menina Júlia* da autoria de Strindberg, e um ano antes de *Hedda Gabler* de Ibsen.

Apresenta-se como uma peça feita de quadros, cada um fechado em si mesmo, sem impulsionar os que lhe seguem ou precedem (cf. Anexo 1). Expõe o lugar do teatro como arte e movimento cultural detentor de consciência, seja ela do cenário, da parábola e da intriga, começando a surgir as noções de encenação, as quais colocam o Teatro no Lugar de Arte Social, moralizadora e problemática, tratando-se de uma arte oratória de exposição de um problema. Wedekind dá ao homem a sua totalidade e o seu direito à sexualidade, ultrapassando fronteiras e tabus, colocando o homem inteiro em cena, o homem pensador e o animal político.

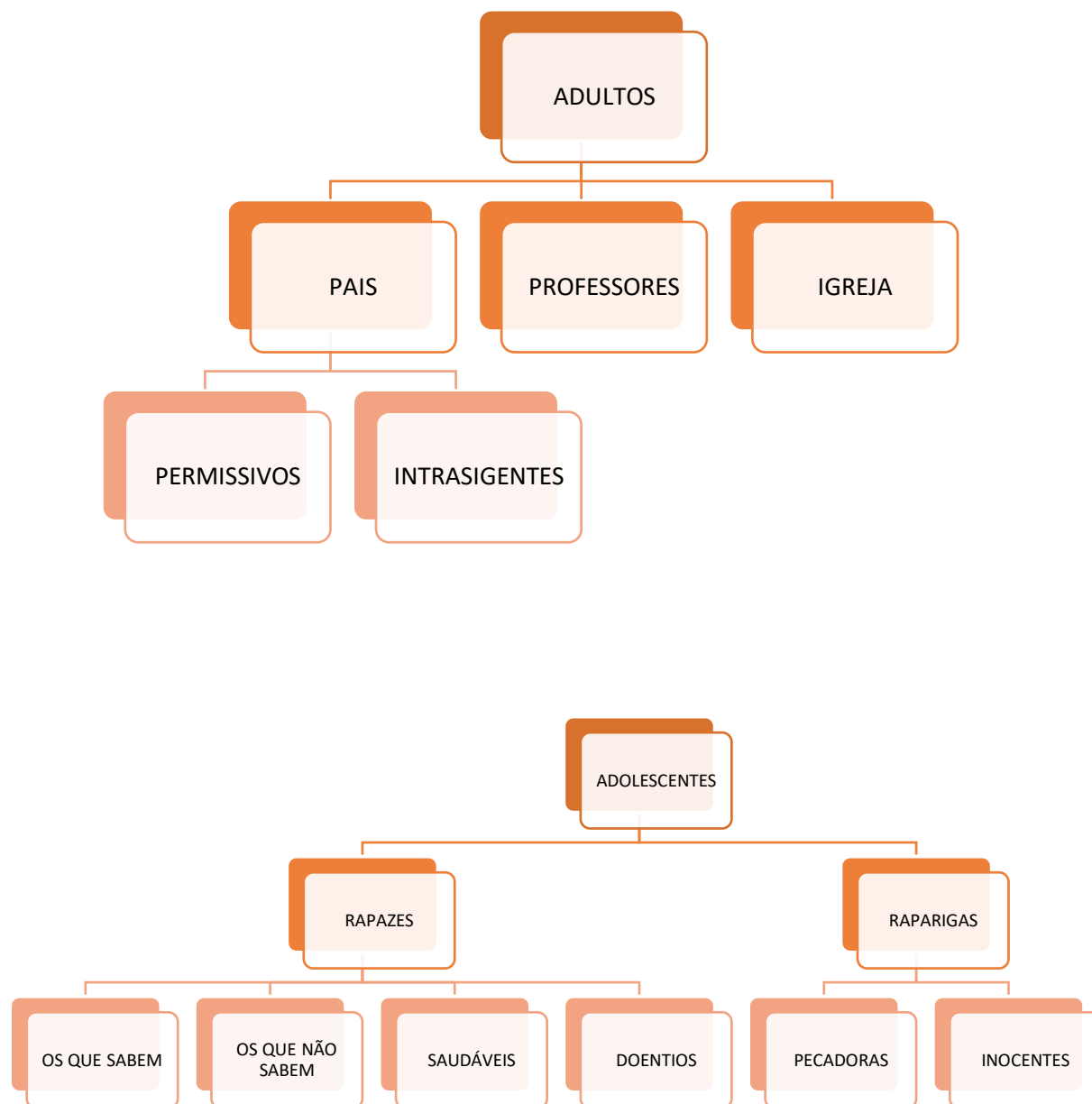
Uma obra ilustrada por cenas de naturezas diferentes, nomeadamente, cenas documentais/descritivas, cenas dramáticas e cenas simbólicas, com o mesmo objetivo: apresentar o tema. O tema nas cenas dramáticas é o ponto comum de certa realidade social, enquanto nas cenas dramáticas é o foco e a razão dos conflitos. Já nas cenas simbólicas, o tema é apresentado a nível social e político. Estes três tipos de cenas apresentam o tema em vários graus, exigindo a existência de vários graus de linguagem.

Correspondendo às cenas de ordem quotidiana, nas cenas documentais, aparecem uma linguagem quotidiana, de época, remetendo para a linguagem utilizada no teatro naturalista. Partindo deste primeiro grau de linguagem, surge a linguagem poética e culta, estilizada e distorcida, que mantém, no entanto, uma relação com as personagens. O terceiro e último grau é a linguagem poética do autor, colocada na boca das personagens, sem relação com a vida quotidiana.

Esta pluralidade de elementos e de níveis dramáticos reflete-se também na apresentação de várias histórias diferentes. Em *O Despertar da Primavera* as personagens são coletivas, os protagonistas – os adolescentes – e os antagonistas – os adultos. É a forma como se colocam em relação ao tema que os individualiza. Os nomes das personagens são os nomes de qualquer

peessoa ou caricaturas da sua personalidade, uma vez que as personagens nunca são individualizadas, representando um grupo, o qual pode também ser subdividido.

4 – Grupos e subgrupos de personagens da obra de Wedekind



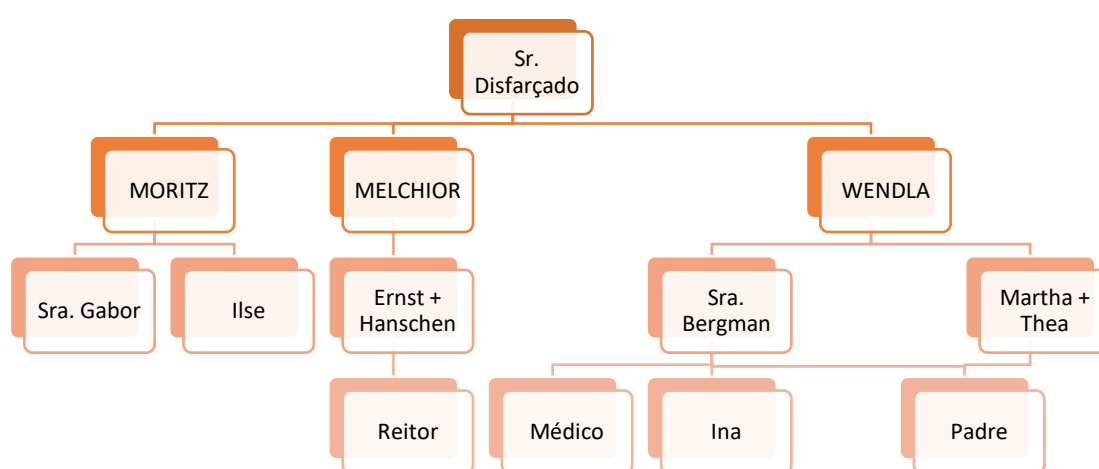
FLORISCÓPIO

Apesar de *FLORISCÓPIO* ser um espetáculo que parte, na sua raiz, da obra de Wedekind, o resultado final do projeto não é uma apresentação d' *O Despertar da Primavera* na forma como

o conhecemos. Na construção do *FLORISCÓPIO* existe uma apropriação das cenas da obra de Wedekind, retrabalhadas, reagrupadas, reorganizadas, recicladas, servindo de veículo de comunicação da mensagem que pretendia passar. (cf. Anexo 4)

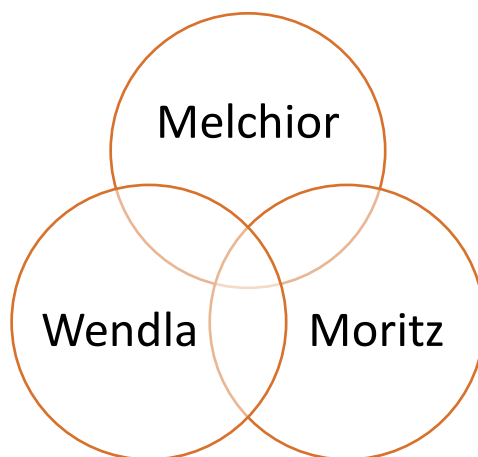
Neste sentido, foi necessária a seleção cuidada das personagens da obra original, tendo sido criada também, durante a fase de apropriação e reconhecimento, em conjunto com o diretor musical, uma hierarquia das personagens, a qual conta apenas com as personagens indispensáveis para a leitura da obra com a lente do *FLORISCÓPIO*.

5 - Hierarquia de Personagens no *FLORISCÓPIO*



O triângulo Wendla–Moritz–Melchior foi o ponto de partida para a criação da dramaturgia do espetáculo, pois aborda as duas linhas trágicas principais da obra. Em associação a estas três personagens existe o Sr. Disfarçado, onisciente e onnipresente, o autor, neste caso, eu. Para além destas três personagens “principais”, reconheci também as personagens Ilse, Martha e Thea como motores fulcrais para a partilha da mensagem que pretendia transmitir.

6 - Triângulo trágico da obra O Despertar da Primavera



Todos crescemos como ervas daninhas. Ninguém a regar-nos as raízes ou a aparar as folhas amarelas e caídas, ninguém para nos dizer se estamos a crescer no sítio certo.

Somos flores de campo.

Tendo como premissa a afirmação de Gonçalo Amorim exposta no início deste capítulo, por imprescindível se mostrava, para mim, enquanto diretora, criadora e autora deste projeto, que as minhas inquietações, bem como, eventualmente, as da equipa que me acompanhou durante o processo, estivessem presentes em todos os elementos compositivos deste projeto.

A forma como Wedekind aborda vários temas atuais ao nosso tempo, apesar da lacuna temporal entre a data de escrita da peça e o presente ano, foi o principal motivo para a escolha da obra a retrabalhar. Wedekind aborda diversos temas para além do seu tema principal – o despertar da sexualidade – tais como: a depressão, a gravidez indesejada, a violação, a violência doméstica, o suicídio, a prostituição, entre tantos outros temas prementes à sociedade contemporânea atual. Foi-me possível, desta forma, identificar o tema uno de todos os temas abordados na obra de Wedekind, tema esse que passaria a ser o tema principal, mensagem e linha condutora do espetáculo *FLORISCÓPIO*: o crescimento. O modo como crescemos de forma semelhante às plantas uniu a investigação à dramaturgia, como seria, incontestavelmente, de esperar.

Crescer é também isto: Balançar num vai e vem infinito, para trás e para a frente e fazer crescer novas flores enquanto as folhas amarelas voam com o vento.

Crescer, do latim *crescere*, pode ser lido como brotar, nascer, aumentar, avultar, medrar, multiplicar-se, palavras muitas vezes associadas à natureza. Em *FLORISCÓPIO* o crescimento é

abordado como o fator crucial da criação de um indivíduo, sendo, para mim, a forma como crescemos que dita os adultos em que nos tornamos.

Texto

Quando mais verdadeiros somos connosco próprios, quanto mais transparentes, mais coloridos acabamos por ser e, por isso, mais próximos nos tornamos de nós próprios. O texto do *FLORISCÓPIO* é a exposição de mim mesma, porque sempre foi desde o início, o depósito das minhas emoções, intenções, inquietações e ideias. *Quando Vier a Primavera* de Alberto Caeiro foi o primeiro texto que comecei por abordar aquando do início do projeto. Os paralelismos entre o poema e *O Despertar da Primavera* tornaram-se cada vez mais evidentes, e foi a partir daí que iniciei a escrita do texto do *FLORISCÓPIO*.

*Quando vier a Primavera,
se eu já estiver morto
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada
A Realidade não precisa de mim
Sinto uma alegria enorme ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma
Se eu soubesse que amanhã morreria
E a primavera era depois de amanhã
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã
Se esse é o seu tempo quando há ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo
E gosto porque assim seria mesmo que eu não gostasse.
Por isso se morrer agora, morro contente
Porque tudo é real e tudo está certo
Podem rezar latim sobre o meu caixão se quiserem
Se quiserem podem dançar e cantar à roda dele
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for
É que será o que é.²*

² *Quando vier a Primavera*, Alberto Caeiro

FLORISCÓPIO parte de várias influências literárias, musicais e biográficas pessoais. Como já referi, *Quando vier a Primavera* foi a primeira influência literária do texto do espetáculo, contudo, como influência literária surge também Afonso Cruz com duas obras: *Flores* e *Paz Traz Paz*.

Flores é um romance no qual Afonso Cruz procura retratar o quotidiano e a rotina de uma forma realista. Ainda que intercalada com episódios singulares e estranhos, reflete-se, nesta obra, a dualidade entre o escape à realidade, bem como o reflexo da mesma, expondo o homem como um conjunto de histórias. Da mesma forma, *Paz Traz Paz*, do mesmo autor, é um conjunto de pequenos textos poéticos sobre as perplexidades do mundo que nos rodeia.

O *FLORISCÓPIO* é o resultado de intertextualidades entre poemas, letras de músicas, como serve de exemplo *A Rosa* de Luísa Sobral e a obra original, para além de pensamentos e reflexões pessoais e de quem me rodeia diariamente.

A rosa não quer ser mais rosa

Vestiu-se de mal-me-quer

Porque uma rosa sem amor

Não tem perfume de flor

E morre ao nascer

Quando vires um mal-me-quer

Que só sabe o que é bem querer

Sabe que tem coração de rosa

Que não deixa de bater

Rosa, se tu queres ser rosa

Deixa-te estar em botão

Aberta caem-te as folhas³

³A *Rosa Cante Alentejano*, Luísa Sobral

Para a criação deste espetáculo, parti do pressuposto de que todos os indivíduos têm uma história para contar, funcionando essa como fonte de criação artística, que se materializará, mais tarde, cenicamente.

Dada a minha dificuldade de escrever diálogos, a peça desenvolveu-se em “momentos foco” com monólogos das várias personagens. Desta forma, a criação do texto do *FLORISCÓPIO* foi um processo dividido em duas fases. A primeira fase elaborada após estabelecer a estrutura básica do espetáculo – o esqueleto – e a segunda fase, após iniciar os ensaios com a equipa. Inicialmente, a criação textual resultou de um processo orgânico e não consciente, marcado pela escuta de várias influências, essencialmente musicais, emergindo a escrita dos ambientes sonoros criados. A segunda fase desenvolveu-se ao longo do processo de criação do projeto, resultado dos ambientes criados durante as improvisações com a equipa, bem como dos *inputs* dados pelos elementos da mesma.

Música

Deixando esta parte a ser desenvolvida pelo diretor musical, Bruno Domingos, contando, de forma prévia, com autorização para, enquanto criadora, alterar o texto musical, apresenta-se de seguida o método de trabalhar a música, bem como dos ambientes sonoros neste projeto, elemento essencial para o desenvolvimento do mesmo.

A metodologia utilizada para a criação musical e composição do projeto divide-se em cinco partes: pesquisa, dramaturgia, formação, composição musical e interiorização da música e do espetáculo.

A recolha de músicas e ambientes sonoros parte de um diálogo entre a diretora artística e o diretor musical, salientando-se compositores como:

Mark Guiliana (Baterista);

Chris Potter (Saxofonista);

Steve Reich (Compositor);

Hermeto Pascoal (Compositor);

Philip Glass (Compositor);

Donny McCaslin (Saxofonista);

Nate Smith (Baterista).

Previamente ao encontro entre músicos e atores foi desenvolvida, num período de duas semanas, uma formação em que os músicos foram estimulados a dominar conhecimentos acerca da dramaturgia da obra, bem como a experimentar-se e experimentar os seus instrumentos de diversas formas, de forma a terem em sua posse ferramentas necessárias para improvisações conjuntas. Dessas improvisações resultaram excertos musicais que vieram, mais tarde, a ser desenvolvidos e retrabalhados para a criação das músicas do projeto, a qual se desenvolveu a um ritmo paralelo ao ritmo de criação das cenas do espetáculo.

O resultado final pretende responder e acompanhar o espetáculo, assim como a direção proposta, respondendo e apoiando a mensagem que se pretende expor ao público

Estética e Espetáculo

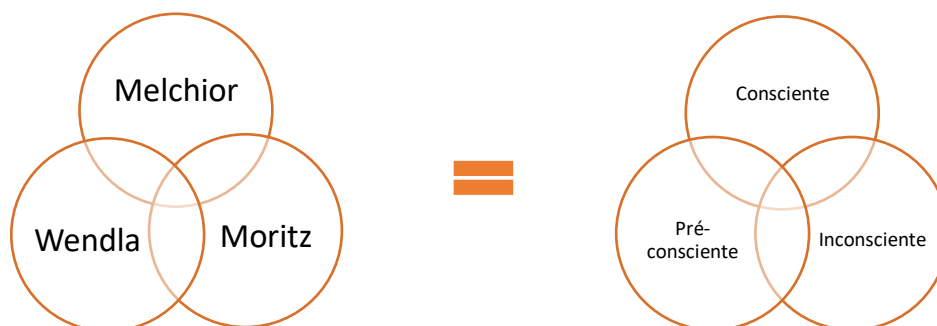
Ainda que este espetáculo conte com um vasto leque de influências das quais resulta o trabalho final, parece-me apropriado afirmar que a minha estética teatral, ainda que em constante desenvolvimento, se trata já de uma estética definida e estruturada.

FLORISCÓPIO insere-se na estética de teatro físico, teatro de movimento, contudo, é impossível desassociar separar o teatro da palavra ao teatro do corpo neste espetáculo. As duas vertentes encontram-se e unem-se, sendo indissociáveis e indispensáveis para a leitura da obra como um todo.

FLORISCÓPIO é um espetáculo que depende e articula bastante da componente visual com a expressão imagética, minimalista, *clean* e colorida, uma vez que se trata de um espetáculo cujo foco principal é o corpo e o trabalho físico dos atores no espaço, transitando entre a dança e o teatro e a performance, numa composição entre as diferentes linguagens num trabalho uno de arte teatral.

FLORISCÓPIO é dividido em cinco quadros principais num ato único. Cada momento é associado a uma divisão da mente humana, na psicanálise: nascer, fase da inconsciência, fase da pré-consciência, fase da consciência e morte, sendo que a primeira relação criada entre essas fases se materializou através da ligação entre as três personagens trágicas principais da obra *O Despertar da Primavera*.

7 – Comparação entre os triângulos principais



Em *FLORISCÓPIO* esses momentos são intitulados de **Momento Zero – Nascer**, **Consciência**, **Caos**, **Candura** e **Momento Zero.1 – Morte**, criando uma ideia de ciclo e de proximidade entre o nascimento e a morte. Cada quadro tem a si associado uma linguagem de movimento diferente.

MOMENTO ZERO – NASCER e MOMENTO ZERO.1 – MORTE

O Momento Zero, tal como o Momento Zero.1, correspondem à primeira e última cenas do espetáculo, respetivamente, fazendo o paralelismo entre o nascimento e a morte, sendo, estes, os dois momentos mais vulneráveis no crescimento e na vida de um indivíduo. Correspondendo às duas cenas do *FLORISCÓPIO* que são exteriores à obra *O Despertar da Primavera*, apresentam-se como os momentos mais crus, e consistem na aproximação com o público e exposição do tema, colocando em cena cinco atores e não cinco personagens, criando uma divisão entre o real e o irreal, o fabuloso e o autêntico. Nestas cenas, existe uma exposição clara do ator em relação ao espectador através da disposição cénica na boca de cena, e através do assumir de vestir e despir figurinos, vestindo e despidendo, vendo-se exposta, dessa forma, a pele da personagem, expondo o ator como corpo e voz total.

CONSCIÊNCIA

A parte consciente da mente humana engloba o intencional, sendo essa a parte que respeita as regras sociais, o tempo e o espaço, e é por meio da mesma que se cria a relação com o mundo exterior. Trata-se da única parte da mente humana de fácil acesso e fácil controlo e percepção.

Neste quadro, inclui-se o monólogo da personagem E, associada à personagem Martha e Thea, interpretada pela atriz Constança França. As histórias de Martha e da Thea, apesar de distantes, abordam temas semelhantes, nomeadamente, a violência doméstica e o abandono. Por essa razão se incluem no quadro da consciência, uma vez que retratam ações conscientes dos adultos que rodeiam as personagens. Neste momento, o movimento em cena pretende reproduzir um campo de flores na primavera e, por essa razão, baseia-se na repetição de movimentos geométricos, recortados, precisos e coreografados.

A personagem E foi associada à flor rosa. A rosa é a flor do amor e da espiritualidade, associada à flor feminina. A atriz remeteu a sua criação de personagem à rosa branca e à rosa cor-de-rosa; a primeira por estar associada à inocência e a última associada à simplicidade – características que encontramos nas personagens d'*O Despertar da Primavera*, de onde surge a personagem E do *FLORISCÓPIO*.

CAOS

Associado à parte inconsciente da mente humana, esta que se refere a todo o conteúdo mental que não está disponível para o indivíduo de forma fácil. Para Freud, esta trata-se da parte mais importante da mente humana, por monopolizar todas as memórias, pensamentos e sentimentos. O acesso a essas informações acontece através de sonhos e de terapia, mas nunca acontece na sua totalidade.

Esta parte da nossa mente apresenta-se como principal criadora da nossa personalidade, dado que a vida em sociedade exige a repressão de diversos comportamentos, que ficam guardados na parte inconsciente da mesma.

No quadro Caos do *FLORISCÓPIO*, encontram-se os monólogos das personagens A, B e C, Wendla, Moritz e Ilse, interpretadas por Maria Anita, Xavier Guerreiro e Matilde Magalhães, respetivamente. É neste momento que se abordam as personagens trágicas da obra, por ser nesta parte da mente que se encontram as pulsões de vida e morte, impulsos que gerem a vida sexual e os atos destrutivos.

Neste quadro, o movimento dos atores pretende reproduzir o movimento interpretativo da flor sujeita a fatores externos, tais como ser esmagada, pétalas arrancadas, queimada pelo sol

ou pelo gelo, vento, entre outros, bem como reinterpretar o movimento das flores a crescer captadas em *time lapse*.

A personagem A foi associada à Flor violeta, em primeira fase por as violetas estarem associadas à simplicidade, por serem reservadas. Mais tarde, em paralelismo com o desenvolver da dramaturgia da peça, foi desenvolvido o pensamento da violeta enquanto flor não monocromática, ou seja, sendo a violeta composta por duas ou mais cores, branco e roxo, desenvolveu-se, em diálogo com a atriz, a comparação entre o escuro da flor, associada a uma maturidade imposta à personagem, enquanto o branco era associado à inocência que queria romper essa maturidade ou uma inocência a ser consumida pela maturidade.

Por outro lado, a personagem B foi associada à flor girassol, pela imagem óbvia da flor seguir o sol, tal como Moritz segue Melchior. Em diálogo com o ator encontrou-se o mito associado à flor, que deriva do amor entre Apolo e uma ninfa, sendo que a Flor é também associada à ideia de obtenção de salvação, pois é uma flor associada a alegria e boa disposição.

Por fim, a personagem C, Ilse, associada ao malmequer ou margarida – flores associadas à ideia de “viver a vida ao máximo”, sendo que estas, apesar de imagem frágil, são resilientes e adaptáveis a várias condições. Foi concluído pela atriz que a margarida é também associada a novos começos, por ser das primeiras flores a florir no campo no início da primavera, e por ser também uma flor que é colocada na maioria dos buquês, uma vez que combina com a maioria das outras esteticamente.

CANDURA

Este quadro associa-se à parte pré-consciente da mente humana, a qual corresponde à parte de transição entre o consciente e o inconsciente, que filtra as informações que passam de uma parte para a outra. Esta parte da mente humana contém as informações necessárias inconscientes necessárias para as funções básicas sociais do ser humano.

Por Melchior se tratar de uma personagem ponte entre todos as personagens da obra original, no momento Candura do *FLORISCÓPIO*, encontra-se o monólogo da personagem D, Melchior, interpretado por Tomás Gomes.

Na Candura, o movimento pretende representar o florescimento, sendo este calmo, redondo, íntimo e exposto, transmitindo calma, apesar dos temas pesados que são abordados.

No caso da personagem D, associada ao cravo, por ser uma flor que evita a mudança, o ator encontrou diversos significados para a flor. O cravo é associado à maternidade, à sorte, à liberdade, sendo também a Flor dos deuses uma vez que representa poder e que nasce da dor, todas estas definições se relacionam intimamente com a visão da personagem de Melchior na peça *FLORISCÓPIO*.

FLORISCÓPIO é o resultado de várias linguagens, únicas e individuais, que funcionariam na sua individualidade enquanto objeto artístico, mas que no conjunto proposto permitem a criação de um projeto multidisciplinar e transdisciplinar. Apesar do foco de investigação e de criação cénica ser o corpo do ator, e de este funcionar como motor principal da partilha da mensagem, é também a sua realidade e a sua Natureza Humana que fazem deste espetáculo um objeto artístico com várias camadas de informação, atribuindo-lhe várias leituras possíveis, pois, tal como abordei anteriormente, a observação e receção deste espetáculo dependerá do indivíduo que o partilha, bem como daquele que o recebe, sendo que cada ser humano se apresenta no mundo com formas diferentes de o observar.

PARTE III – FRUTOS

Se sempre fiz texto como é que faço corpo?

Hoje tenho uma resposta a essa pergunta: o que é preciso é que te encontres a ti próprio em tudo o que fazes. Por isso, escrever sobre o *FLORISCÓPIO* é escrever-me, e escrever de quem dele fez e faz parte, direta e indiretamente.

Terminar a reflexão sobre o *FLORISCÓPIO* e o seu processo de criação e desenvolvimento é refletir sobre as possibilidades de criação que ainda me estão disponíveis, ou seja, terminar o projeto não é terminar o processo. Ao terminar o projeto, encontro-me numa posição de transmissão e receção, mostrando-me disponível a transmitir e partilhar conhecimento, bem como para o aceitar e receber, incluindo-o no meu processo mental e até processos de criação. Terminar o *FLORISCÓPIO* é disponibilizar-me à busca de mais perguntas e, consequentemente, de mais respostas. Refletir sobre o *FLORISCÓPIO* é colocar-me numa posição de fragilidade e força. Reconheço-me enquanto criadora e reconheço a minha identidade artística, contudo, coloco-me numa posição de crescimento e disponibilidade constante, com capacidade de partilha e decisão.

Tudo cheira a flores.

As flores que sempre acompanharam a minha infância, que crescem no meu jardim e que estão gravadas na minha pele a tinta preta, terão a partir de agora uma diferente camada de sentimento e de leitura. Para mim, e acredito que para qualquer pessoa que assista e partilhe deste meu *FLORISCÓPIO*, que se depare com esta lente floriscopiana de ver o mundo, a morte, a vida e as emoções e relações humanas.

Todo o espetáculo é espaço de encontro. Um espetáculo fornece um espaço livre de tabus e de julgamentos, que permite o encontro entre a história, a equipa criativa, os intérpretes e, sem dúvida, os públicos. É o encontro entre o corpo, a voz e o olhar. Uma arte que vive do aqui e do agora, e que será recebida pelo público e entregue pelo intérprete consoante as suas próprias experiências e vivências. Quando as luzes de cena se apagam e o espetáculo passa do agora para o passado, não se perde, nem se esquece, porque há uma parte de cada intérprete, de cada gesto, de cada história, de cada palavra que vai com o espectador, que fica com ele e que o obriga a partilhar-se, a permitir essa exposição e encontro, mesmo que não visível.

Com *FLORISCÓPIO*, espero que o espectador se encontre, se perca, e se partilhe, conservando memórias de um espetáculo que permite esta troca entre quem dá e quem recebe, reconhecendo-o como um lugar de reorganização dos signos do mundo, que permite uma nova leitura do que nos rodeia, alterando de alguma forma a sua relação com o outro e com o mundo.

FLORISCÓPIO, como já referi anteriormente, é o resultado de muitos nomes e esses nomes fazem o espetáculo ser aquilo que ele é hoje, e que se pode vir a alterar de alguma forma, sendo um processo que depende de criação humana. Suponhamos a alteração de elementos do elenco, por exemplo, será óbvia a alteração de perspetivas, de ideias, de ênfases, pois é um espetáculo que tem de ser incorporado e interiorizado, fazendo parte arte de quem o transmite ao público, pois de outra forma não faria sentido, nem criaria no público essa sensação de proximidade.

Apesar de dentro do processo e do projeto se encontrarem muitos nomes, o meu será aquele que se encontra com maior visibilidade. Letícia, uma colega da turma de MAC dizia-me no fim da apresentação no Teatro Helena Sá e Costa “Faltou-me ver-te em cena, mas vi-te sempre lá.”. Acredito que seja pela transparência com que abordei o espetáculo, o tema e as pessoas que dele faziam parte.

Para a criação deste projeto foi necessária uma extrema capacidade de escuta, a todos os níveis: encontrar as melhores soluções que se adequassem ao que eu queria do espetáculo ao mesmo tempo que não descurava das necessidades e vontades do grupo de intérpretes, sendo que se revelou um desafio a partilha de algo tão meu com “o outro”, que não me conhece aprofundadamente, contudo, a adaptação da equipa aos exercícios propostos e ideias cénicas funcionou de forma orgânica.

Apesar de ser um espetáculo de teatro físico ou teatro com base no movimento, o texto surgiu como um elemento de peso para a leitura do *FLORISCÓPIO* e para a transmissão da sua mensagem; o texto do projeto é poético, estabelecendo as relações entre o homem, a natureza e a história.

A relação entre as quatro linguagens do espetáculo cria um registo próprio que pode facilmente ser associado à minha forma de trabalhar e de criar. A música, a cenografia, o movimento e o texto criam o ambiente, transmitem a mensagem, funcionando todas na direção por mim imposta na direção deste espetáculo. Ao terminar o projeto, deparo-me com várias

hipóteses de continuidade, tais como a edição do texto, a criação de novos projetos a partir da metodologia utilizada, bem como a partir das mesmas temáticas, entre tantas outras possibilidades infindáveis dada a capacidade da arte ser fluída.

Refletindo sobre o *FLORISCÓPIO*, retorno aos objetivos criados na proposta de projeto apresentada em 2020. Dirigir um grupo de atores, apesar do desejo ser a direção de um grupo mais numeroso, cumpri o objetivo ao dirigir o maior grupo de atores de dirigi até à data; Criar um espetáculo de teatro físico a partir da reescrita d'*O Despertar da Primavera* de Wedekind, pelo que vejo dois objetivos expostos num só, e ambos realizados, isto é, reescrever uma obra clássica, sendo neste caso a obra de Wedekind, e o objetivo de criar um espetáculo de teatro físico; Observar o movimento das flores, comparar e realizar a apropriação desse movimento com o movimento do corpo humano, objetivo esse que se une facilmente ao objetivo de analisar as potencialidades de transformação e transfiguração do corpo da/o atriz/or, bem como ao objetivo de explorar de onde parte o movimento e como ele surge em cada atriz/or – três objetivos relacionados com o movimento do corpo humano e a sua ligação à investigação a partir do movimento das flores. De forma geral, o alcance destes objetivos foi positivo, contudo, reconheço as fragilidades relativas ao sucesso do último objetivo apresentado, pois o reconhecimento da origem do movimento em cada corpo exige uma observação detalhada a nível individual num período de tempo mais lato, o que neste caso não foi possível. (cf. Anexo 5)

Os dois últimos objetivos apresentados na proposta são, na minha opinião, os mais relevantes para o projeto e para a investigação que me propus a realizar: compreender quais os mecanismos de criação de movimento para cada intérprete em contexto de criação coletiva e colaborativa, e de que forma esses se apropriam do movimento do material natural. Este processo foi colocado em prática de forma intensa ao longo de todo o processo de criação, através do uso das técnicas de Lecoq, Laban, Suzuki, entre outros, encontrando mecanismos próprios de criação cénica e de metodologia, exposta no processo de criação, ao longo dos ensaios, o que me remete para o objetivo final: aprofundar a metodologia de trabalho desenvolvida e utilizada durante o processo criativo aplicada à reescrita do texto de Franz Wedekind – *O Despertar da Primavera*. O último objetivo só foi possível alcançar por terem sido alcançados os objetivos que a ele se precediam.

FLORISCÓPIO: Uma ponte entre o ser natural e o ser humano. O homem enquanto ser natural tende a colocar-se numa posição de superioridade em relação aos restantes elementos naturais que o rodeiam, utilizando-os para o seu prazer, e menosprezando o bem-estar e a saúde da fauna e da flora, esgotando as capacidades do planeta Terra.

Não é preciso aprofundarmo-nos muito no mundo da natureza para encontrarmos comparações, paralelismos, metáforas e muitas mais figuras de estilo entre o Homem e a Natureza. A linguagem das flores não é indiferente, seja qual for a faixa etária. É através das flores que se manifesta o nascimento e a morte.; são as flores, portanto, uma constante na vida de um ser humano, as sensações por elas provocadas terão impacto em nós e, consequentemente, no nosso corpo e na forma como nos movemos e os gestos que utilizamos.

Aceder a esses gestos e movimentos, provocados pelas flores e pelo seu movimento, permitiu criar esta ponte entre o ser humano enquanto individuo isolado da natureza, corpo predisposto a trocas de informação, e a natureza, nomeadamente, as flores e os seus variados ritmos. Reconhecemo-nos enquanto corpo é reconhecemos que para além de pele, órgãos e músculos, temos voz, sentimentos, emoções e partilhamos sensações, filtrando-as e criando pontes entre nós e o mundo. A energia animal que nos fala Suzuki e nos rodeia diariamente, serve precisamente para não isolar o corpo em partes diferenciadas. O corpo humano, de um ator, de um intérprete, funciona como um elemento coeso e uno. A pergunta *se sempre fiz texto como faço corpo?* carece de uma resposta única, pelo que cada criador responderá a essa questão consoante as influências, os mentores e experiências que tem e vivencia.

Para mim, enquanto criadora e diretora artística, o encontro entre o corpo e a voz permite a totalidade da experiência criativa. Só quando o corpo é colocado à disposição na sua totalidade é possível desenvolver trabalho criativo e de imaginação, filtrando e utilizando as sensações que recebe do mundo que o rodeia, bem como dos restantes corpos criativos que partilham o mesmo espaço que ele. Retornar ao *FLORISCÓPIO* será sempre retornar a casa. Mesmo quando for impossível retornar a casa, será sempre possível revivê-lo através dos documentos salvos na drive do projeto, disponível em

https://drive.google.com/drive/folders/1wJmmujY_Y3jFz_T4leU5yATTyS1ZHudi?usp=sharing.

Bem-vindos ao nosso jardim.

BIBLIOGRAFIA

@no1end, consultado em junho de 2021: <https://www.instagram.com/no1end/> ~

Actor's Atelier (2013), *Movement for actors by Rudolf Laban*, consultado em junho de 2021: <http://www.actorsatelier.com/movement-for-actors-by-rudolf-laban/>

Allain, Bufard; Halprin, Anna (2005) *My Lunch With Anna* [DVD]

Arlander, Annette, *Série Performing with Plants*, consultado em junho de 2021: <https://annettearlander.com/video-works/video-works-performing-with-plants/>

Artemeiva, Yulia, *Bailarinas e Flores*, consultado em junho de 2021: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/113566-fotografa-faz-ensaio-incrivel-comparando-bailarinas-a-flores.htm>

Autor Desconhecido (1834), *The Language of Flowers*, Nova Iorque. No. 29;

Blanchard, Thomas, *See the Stunning Beauty of Flowers Exposed to Fire, Ice and Ink*, National Geographic's Short Film Showcase, consultado em junho de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=XkWd9-7hoo8>

Bradley, Karen K. (2018) *Routledge Performance Practitioners: Rudolf Laban*;

Caetano, Patrícia de Lima, (2017) *Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações*, *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 29, n. 2, p. 168-176, Rio de Janeiro;

Careri, Francesco (2012) *Walkscapes – O Caminhar como Prática Estética*, e.10;

Cruz, Afonso (2015) *Flores*, Companhia das Letras;

Cruz, Afonso (2019), *Paz Traz Paz*, Companhia das Letras;

De Keersmaeker, Anne Teresa, website by Tentwelve, consultado em junho de 2021: <https://www.rosas.be/en/8-anne-teresa-de-keersmaeker> e *Rosas Danst Rosas*, consultado em junho de 2021:

https://www.youtube.com/watch?v=oQCTbCcSxis&t=112s&ab_channel=Kaaitheater

Ekman, Alexander consultado em junho de 2021: <https://cnb.pt/equipa/alexander-ekman/>

Evancic, Monique, *Unexpected meanings of flowers revealed*, TEDxBoise, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eoQx6vigMBk&ab_channel=TEDxTalks

Garcia Miguel, João, consultado em junho de 2021: <https://joaogarciamiguel.com/>

Gil, David de los Santos, *Time-Lapse: Watch Flowers Bloom Before Your Eyes*, National Geographic's Short Film Showcase, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LjCzPpMK48>

Grotowski, Jerzy, consultado em junho de 2021: <https://culture.pl/en/artist/jerzy-grotowski>

Kleon, Austin, (2011) *HOW TO STEAL LIKE AN ARTIST (AND 9 OTHER THINGS NOBODY TOLD ME)*

Krehel, Greg, *Time-Lapse: Beautiful Cacti Bloom Before Your Eyes*, National Geographic's Short Film Showcase, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I8W4LyIXINE>

Laban, Rudolf (1950) *The Mastery of Movement*, DANCE BOOKS LTD;

Lecoq, Jacques (1992) *Le Théâtre du geste: mimes et acteurs*, Bordas Éditeur;

Liu, Ziqian, *Human Nature*, consultado em junho de 2021: <https://www.ziqianqian.net/>

Makoto, Azuma, *Botanical Animation "Story of Flowers"*, Ilustração por Katie Scott, Animação por James Paulley, Disponível em <https://www.filmsforaction.org/watch/the-secret-life-of-flowers/>

Mattia, Sebastian, (n.d) *A White Spot in a White Space: Revealing the imaginary World of the Actor's Body*;

Mortrek, *Time Lapse of Sunflower from Seed to Flower*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z-iPp6yn0hw>

Murray, Simon (2017) *Routledge Performance Practitioners: Jacques Lecoq*;

Naharin, Ohad, consultado em junho de 2021: https://batsheva.co.il/en/about?open=ohas_naharin

O'keefe, Georgia, disponível em <https://www.wikiart.org/pt/georgia-okeeffe>

Oliveira, Cláudia Marisa (2009) *Para uma Dramaturgia do corpo: Análise e caracterização do corpo enquanto linguagem cénica na criação artística espectacular*. Repertório: Revista Académica de Teatro e Dança, ano 12, n.º 13;

Roriz, Olga, consultado em junho de 2021: <https://www.olgaroriz.com/> e <http://www.olgaroriz.com/pecas/ameiodanoite/>

Wedekind, Frank (janeiro, 2009) *O Despertar da Primavera*, trad. Maria Adélia Silva Melo, Ed. Editora Estampa;

Wolf, Naomi (1992), *O Mito da Beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, trad. Waldéa Barcellos, Rocco, Rio de Janeiro;

Anexos

Anexo 1

1.º Ato

Cena I – cena do vestido

Cena II – cena do 1.º sinal; Reprodução;

Cena III – conversa sobre a violência e as diferenças entre ser homem e mulher (Martha Thea e Wendla)

Cena IV – passagem no teste de Moritz

Cena V – pancadaria entre Melchior e Wendla

2.º Ato

Cena I – cena sobre o corpo da mulher e o livro, fausto

Cena II – cena de como se fazem os bebés (Wendla e mãe)

Cena III – cena da masturbação

Cena IV – cena da violação (cortar?)

Cena V – Carta da Senhora Gabor

Cena VI – cena de pena, medo e angústia por ela própria (Wendla)

Cena VII – diálogo da Ilse e do Moritz, carta de suicídio, vida de Ilse, e suicídio do Moritz

3.º Ato

Cena I – decisão do futuro do Melchior, cena dos professores

Cena II – Funeral de Moritz

Cena III – ida do Melchior para uma casa de correção

Cena IV – cena da casa de correção

Cena V – revelação da gravidez de Wendla

Cena VI – amor entre Hanschen e Ernst

Cena VII – fuga de Melchior da casa de correção, reconhecimento da campa de Wendla e culpabilização, fantasma de Moritz a querer levar Melchior com ele, aparecimento do Sr. Disfarçado que salva Melchior.

Anexo 2

MOMENTO ZERO

Extra *O Despertar da Primavera*

CONSCIÊNCIA

1.º Ato – Cena I – cena do vestido **união** 2.º Ato – Cena II – cena de como se fazem os bebés (Wendla e mãe)

1.º Ato – Cena II – cena do 1.º sinal; Reprodução; **união** 2.º Ato – Cena I – cena sobre o corpo da mulher e o livro, fausto

Cena III – conversa sobre a violência e as diferenças entre ser homem e mulher (Martha Thea e Wendla)

CAOS

1.º Ato – Cena V – pancadaria entre Melchior e Wendla **união** 2.º Ato – Cena IV – cena da violação

2.º Ato

Cena V – Carta da Senhora Gabor

Cena VII – diálogo da Ilse e do Moritz, carta de suicídio, vida de Ilse, e suicídio do Moritz

CANDURA

3.º Ato

Cena V – revelação da gravidez de Wendla **união** 2.º ato Cena VI – cena de pena, medo e angústia por ela própria (Wendla)

Cena VII – reconhecimento da campa de Wendla e culpabilização, fantasma de Moritz a querer levar Melchior com ele

3.º Ato – Cena VII – aparecimento do Sr. Disfarçado que salva Melchior.

INSTÂNCIA ZERO.1

Extra *O Despertar da Primavera*

Anexo 3

As flores. Tudo, para mim, se resume a flores. Todas e qualquer uma, todas e mais alguma.

Na Alquimia, a rosa representa a Alma. No símbolo da Rosa Cruz, a Cruz representa o trabalho interno e o aperfeiçoamento, e a Rosa, o despertar espiritual. Todo este processo se reflete nisto. Nisto e muito mais, quase impossível de traduzir por palavras.

Desde a conexão dos corpos diferentes e iguais, à criação coletiva de momentos, vozes, movimentos, e ao cruzar da individualidade de cada um formando o buquê que vai para sempre permanecer no meu coração.

O *FLORISCÓPIO* tem um lugar muito especial cá dentro, e de dentro vai sempre sentir-se cá fora. Os corpos doridos do início do processo, hoje transformaram-se em resistência, resiliência.

“Porque me fazes lembrar a Primavera. Por mais que a vida te quebre, te mastigue, te corte as flores, aqui estás tu. Isso é das coisas mais belas que podemos encontrar em alguém: a resiliência. Acho que as mulheres aptas para a desgraça são mais bonitas. Por mais duro que seja o Inverno, a Primavera acabará sempre por florir. ”

Este projeto fez de mim mais vulnerável, e vulnerabilidade é força, então hoje sou mais forte. Acho que somos todos.

Gratidão é a palavra que melhor resume tudo. Pela vida, pela morte, pelo crescimento, pela dor, pelo amor, pelas relações que aqui construí, com todos e comigo.

Grata, flores!

CONSTANÇA FRANÇA

O *FLORISCÓPIO* sagrou-se como um espetáculo que reflete o Homem nas suas diferentes expressões. Onde o corpo reflete a sociedade em que nos inserimos, a luta por sermos adultos e a fome pelo "saber mais". A procura por uma afirmação enquanto indivíduo e coletivo. No seu

resultado final, reflete uma simbiose entre o corpo e a voz, criada com uma fluidez que demonstra a simplicidade do ato de viver – através das dores, receios, traumas, emoções, paixões, batalhas e vitórias. Creio que a estética deste, reflete um processo de escuta entre interpretes e diretora artística – onde várias vozes e inquietações se suportaram. Surge da criação um espaço seguro de partilha e convivência aliadas a um grito partilhado. Deixem-nos crescer! Deixem-nos falar. Somos o vosso futuro e vocês serão o nosso. Cá ficaremos, como flores teimosas num incêndio, para saberem que nos mantemos no mesmo lugar se um dia quiserem voltar. (frase adaptada do monólogo do Melchior).

TOMÁS GOMES

Vejo o *FLORISCÓPIO* como uma ida ao campo de flores, em que fomos apanhando uma a uma até de facto compormos o buquê final. Em que cada flor apanhada por cada pessoa, trouxe mais qualidade a este arranjo. Certamente este projeto não seria o mesmo, se não fossem estas as pessoas com as quais tive a oportunidade de trabalhar. Este projeto para mim foi também de descoberta, uma descoberta física, criativa e emocional. Posso dizer que este projeto até me ajudou a sarar alguns medos e traumas. Nunca tinha feito nada assim parecido, nem me deparado com as próprias questões que o meu personagem se questiona. Adquiri bastantes bases de movimento e até ganhei mais qualidade no movimento, em termos técnicos, fisicamente sinto uma evolução gigante, dei por mim a fazer partituras e movimentos que nunca pensei conseguir fazer!

Acho que o próprio ambiente e energia de todo o grupo também foi essencial para o resultado final, porque de facto para além de estarmos a trabalhar, estávamos a partilhar, a questionar e a tentarmos todos juntos, chegar a algum lado que nem sabemos bem o que é.

E acho que essa descoberta feita por todos nós, foi o que tornou este projeto tão verdadeiro.

“Crescer é também isto, balançar num vaivém infinito, para trás e para a frente e fazer crescer novas flores, enquanto as folhas amarelas voam com o vento.”

Agradeço aqui mais uma vez a toda a equipa, por me permitirem a explorar, por nunca me deixarem dominar pelas minhas inseguranças, agradeço mais uma vez à Lúcia pela oportunidade e por ter voltado a despertar a minha criatividade e o meu amor por esta arte! A vida é uma questão de gosto, e eu gosto tanto de fazer este projeto!

XAVIER GUERREIRO

Se tivesse de definir o processo criativo do *FLORISCÓPIO* em duas palavras seria laborioso e prazeroso. Todos nós, desde a Lúcia, aos atores, aos músicos e cenógrafo, sabíamos que queríamos dar o nosso melhor e fomos resilientes até o conseguir.

Foi um processo laborioso por ser um espetáculo complexo, que foi sendo criado à medida que íamos fazendo as coisas. Por vezes, sentíamos que tínhamos o tempo contado e que não havia tempo a mais para podermos falhar e tentar de novo. Mas isso fez com que acreditássemos em nós e que confiássemos no que estávamos a fazer. A Lúcia deu-nos liberdade para criar, experimentar e dar sugestões, dando-nos sempre pistas da visão que já tinha formada daquilo que queria para cada cena.

Fazer parte do *FLORISCÓPIO* foi muito prazeroso por ser um projeto muito acarinhado por todos os membros e pela boa energia que se sentia nos ensaios. Não criamos só um espetáculo, criámos amizades.

Uma última palavra para definir este espetáculo: crescimento. Para nós enquanto atores, porque a Lúcia acreditou em nós e desafiou-nos com personagens difíceis e com o trabalho de corpo. Para os músicos que tiveram de aprender a ouvir os nossos corpos em cena e a saber reagir aos estímulos que lhes dávamos. Para o cenógrafo que explorou o universo da cenografia pela primeira vez. Para o diretor musical que demonstrou paciência e flexibilidade no seu trabalho. E crescimento para a Lúcia que teve de aprender a confiar nas suas visões e nas suas ideias.

Obrigada a todos os que foram ver o nosso *FLORISCÓPIO* e obrigada à Lúcia por me deixar fazer parte deste projeto tão bonito. Fui muito feliz com vocês.

MATILDE MAGALHÃES

No início deste projeto éramos só os dois, parecia que tudo era relativamente fácil e moldável, sendo que havia questões, propostas e ideias que precisam de ser desenvolvidas e devido à pandemia muitas delas não puderam ser respondidas, mesmo assim isso não foi motivo para a Lúcia baixar os braços e fez-me querer lutar também, a pandemia não foi um arrastar, mas sim um motivo para continuarmos a investigar e a procurar ideias, pessoalmente por vezes foi difícil

pensar positivo. O que é certo é que chegou um dia em que nos foi dada a informação que podíamos começar a ensaiar com os atores.

Eu achava que era difícil conciliar duas opiniões, agora a Lúcia tinha de considerar mais dez, eu que não digo nada maior parte das vezes e espero para falar a sós com ela, sofri a assistir estes momentos em que realmente era preciso fechar o núcleo e conversar entre criadores.

Considero que tive uma excelente equipa de músicos, interessados proativos na maioria do tempo e desejos de fazer arte, isso impulsionou o projeto a ser mais, sendo que me sinto realizado após a conclusão e apresentação do mesmo.

Gostaria de deixar dois agradecimentos, primeiro à Sónia que por mais longe que estivesse e por mais pouco que a conhecesse, senti que esteve comigo neste processo a acompanhar-me, senti que ela se preocupou e apoiou a mim e à Lúcia, principalmente, não é qualquer professora que se dedica e tem o carinho que a Sónia tem, obrigado.

E por fim, quero deixar um agradecimento à Lúcia, que sempre me inspira a ser um artista, com “a” grande, que me permitiu entender a sua criação e se deixou contaminar pela minha.

BRUNO DOMINGOS

A presente reflexão tem como objetivo apresentar, de forma breve, os pontos que destaco no âmbito do projeto FLORISCÓPIO, bem como de todo o processo inerente ao mesmo.

Primeiramente, tendo como ponto de partida a ordem dos acontecimentos precedentes aos ensaios, enquanto músico, gostaria de destacar a intenção de fundir o teatro e a música num espetáculo só, desde a sua génese, sendo que, a meu ver, tal multidisciplinarietà traz para cena inúmeras possibilidades artísticas.

Nesse sentido, importante se mostrou o trabalho realizado quer pelo Diretor Musical, Bruno Domingos, quer pela Diretora Artística, Lúcia Carço, no seguimento da apresentação do projeto à equipa, bem como posterior análise e consequente troca de impressões acerca da obra “O Despertar da Primavera”, ponto de partida de FLORISCÓPIO. A meu ver, estes eventos conduziram a equipa a uma sintonia de pensamento de grupo necessária à exploração coerente do texto musical nas primeiras improvisações desenvolvidas. Mais ainda, no seguimento dos encontros realizados via Zoom, antecedentes ao primeiro ensaio presencial, destaco a execução

dos exercícios corporais apresentados, cujo resultado considero notório não só ao nível da consciência corporal do músico, como também na integração do mesmo em cena.

Posteriormente, atendendo ao primeiro ensaio presencial, o qual se apresenta como o meu primeiro contacto com a improvisação livre neste tipo de formação, destaco a importância da mesma no que à exploração de texturas e possibilidades musicais diz respeito, especialmente quando, como se verificou em fase mais avançada do processo, aliada ao movimento, isto é, tendo com base na observação do corpo dos atores. Além disso, revelaram-se cruciais, para mim, as imersões realizadas sobre orientação da Diretora Artística, dada a ambiência criada nas mesmas e os estados dessas resultantes.

Passada a fase de exploração conjunta, destaco o texto do FLORISCÓPIO, mostrando-se evidente a dimensão poética do mesmo, da qual salientaria, grosso modo, o tratamento suave de temas pesados como a morte, devendo-se apresentar enquanto objeto literário, devidamente editado. Ainda que baseado numa obra de 1890, os temas abordados neste argumento retratam situações ainda presentes na sociedade atual, explorando também assuntos ainda tidos como *tabu*, os quais vemos delicadamente tratados na encenação deste espetáculo.

Por último, colocando-me no lugar de espectador, salientaria os múltiplos estados trazidos para cena, bem como o seu tratamento e transição entre os mesmos, dos quais resultam emoções adversas, múltiplas reflexões e até a submersão nos cenários apresentados.

PEDRO MOREIRA

Foi um gosto enorme fazer parte deste buquê com as flores mais coloridas e bonitas. Não há palavras para descrever esta experiência que me tocou imenso desde o início, tanto pela sua poesia como pelas suas energias/vibrações. Espero que consigamos enraizar e germinar este nosso jardim nas almas de todos os que nos acompanharem e observarem.

RODRIGO BAGARRÃO

Anexo 4

MOMENTO ZERO – NASCER

(personagens falam diretamente com o público à boca de cena.)

TODOS

Tudo cheira a flores. A minha idade tem o cheiro das flores na primavera. Tímida, mas presente. Colorida. Impossível de não desejar que o verão chegue logo, quando mesmo agora saímos do inverno. Essa é a minha idade, uma jovem primavera.

A

Todos crescemos como ervas daninhas, ninguém a regar-nos as raízes ou a aparar as folhas amarelas e caídas, ninguém para nos dizer se estamos a crescer no sítio certo, somos flores de campo.

B

Crescemos à beira da estrada. Não temos vaso, nem terra fermentada.

A e B

Crescemos assim.

B

A abafar as que são mais fáceis de retirar do nosso caminho, e todos em busca do céu, do sol, do infinito.

C

Balançamos de um lado para o outro num ritmo que não é nosso, que é da Primavera, que é mais lento do que nós. Nós queríamos crescer rápido. Rápido demais. Ter a beleza suficiente para colocar numa jarra, para ser peça de museu, para ser exposta numa vitrine de florista. Ninguém pensa que quando cortamos uma flor pela sua beleza, esta nunca dura muito. Não é cuidada. É vaidosa e fútil.

D

Tem como exemplo todos os diferentes significados atribuídos aos cravos de várias cores, depois de cortados e entregues: rosa significava “Eu nunca te vou esquecer”, o vermelho “o meu

coração pertence a ti", púrpura simbolizava capricho, branco era para "o doce e amável". E o amarelo expressava a rejeição

E

Da mesma forma que uma violeta branca significa inocência, uma violeta roxa significa que o dador do buquê tem os pensamentos ocupados de amor. Uma rosa vermelha era usada para expressar abertamente sentimentos de amor, enquanto uma tulipa vermelha era uma confissão de amor. O lírio era interpretado com o significado de "beleza magnífica" e um trevo dizia "pensa em mim".

C

Numa espécie de diálogo silencioso, as flores também podem ser usadas para responder a perguntas de "sim" ou "não". Uma resposta "sim" vinha na forma de flores entregues com a mão direita, enquanto que se a mão esquerda fosse usada a resposta era "não".

D

As plantas também podem expressar sentimentos aversivos como a "presunção" da romã ou a "amargura" do aloé vera. Da mesma forma se for dada uma rosa declarando amor ou uma flor de macieira declarando devoção, pode dar-se ao pretendente um cravo amarelo para expressar "desdém".

B

Hoje fazemos todos parte do mesmo buquê. Somos cinco. Uma Rosa, Um Girassol, Uma Violeta, Um Cravo e Uma Margarida. As Papoilas e os Narcisos, as flores dos artistas, estão lá atrás, fazem isto tudo andar.

A

São as raízes.

E

Nós somos as flores da noite e as flores do dia.

Vamos vestindo as pétalas uns dos outros.

D

É a nossa natureza.

Corremos sem sair do lugar.

C

Quando avançamos para o infinito, não avançamos na realidade. As pétalas pesam demasiado e acabamos por deixar cair as nossas cabeças de volta em direção aos pés. Avançar para o infinito é estar essencialmente parado.

B

Não existe no mundo linguagem mais forte para a mente que a da Natureza. Furiosa e feroz.

E

Nenhuma palavra falada pode igualar a delicadeza do sentimento transmitido por uma flor dada no momento certo.

A

Aprendemos com a Primavera a ser flores. Mesmo quando cortadas, esmagadas, deixadas a apodrecer, queimadas pelo sol, voltamos a erguer-nos em direção às flores do céu.^(estrelas)

B

Bem-vindos ao nosso jardim!

CONSCIÊNCIA

E – ROSA

A nossa casa. Seria sempre a nossa casa onde gostávamos de voltar. Mas uma casa não é um lar. Não sempre. E a nossa era feita de paredes de vidro, o teto tinha buracos e deixava passar a água da chuva que nos acordava quando pingava no chão.

Mas havia de ser sempre a nossa casa, e ela havia de ter janelas grandes que deixavam entrar a luz do sol, para podermos crescer. Os humanos também fazem a fotossíntese. Havia de ter portas, por onde podíamos sair e voltar a entrar. Mas é preciso querer voltar a entrar, voltar a deixar que a casa onde te proteges tenha paredes de vidro, uma casa onde qualquer pessoa olha lá para dentro e vê tudo a nu e cru, transparente. Mas nunca ninguém olha realmente para ti. ninguém te vê realmente, porque as paredes são de vidro, mas a tua pele não, não te veem os órgãos, o coração a bombear sangue os pulmões a encher e esvaziarem-se de ar e do cheiro das flores que se alastra por dentro do teu corpo.

Estamos sempre à espera de qualquer coisa. Quando vens à noite ver-me e eu sinto que não te vejo há uma eternidade, entre as lágrimas pergunto-te se ainda estás à minha espera, que vá contigo, correr descalça no campo como quando eramos crianças. Nunca ninguém disse o meu nome de forma tão bonita como tu. Pertence a outro universo, é natural. Orgânico.

O meu nome é tão bonito quando é formado pelos teus lábios. É como se se sentisse em casa. o meu nome pertence a algum sítio quando és tu a dizê-lo, mesmo quando o usas para me chamar à razão, ou quando o usas quando não estou a ser correta. O meu nome fica ali, sossegado dentro daquele momento, e sente-se em casa. Esta casa que é bem mais segura do que aquela em que vivias comigo com as paredes de vidro.

Nunca ninguém me vê a mim.

Esqueceste-te? Que também eu estou viva? Também eu tenho pele que me esconde os órgãos, um coração que bombeia sangue pelas minhas veias, pulmões que se enchem e esvaziam de ar e de cheiro das flores.

Se eu descobrir uma forma de chegar à lua, vens comigo?

Também eu gostava de contar a minha história e dizer que tive coragem. Que havia cores. Que via tudo mais brilhante. Gostava de contar uma história que não é minha. Não vivi a cores. Vejo o mundo como as abelhas vêm as flores.

Quebrei todas as regras, mesmo quando tentei fazer tudo certo. Tenho fantasmas debaixo da minha pele que não consigo desprender de mim, visto-os como uma peça de roupa. Por vezes torna-se demasiado pesado e mesmo assim não os consigo deixar morrer. Nunca me pediste para mudar, e sei que nunca o farias, mas era mais fácil ficares se eu mudasse? Conheces-me. A mim e aos fantasmas que partilhávamos e que fiquei a vestir sozinha.

CAOS

A – VIOLETA

Não quero crescer. Nunca quis crescer. Corta-me as pernas, desfaz-me o laço do vestido e vê como já não tenho mais folhas amarelas a cair! O tempo passou por mim. Já é primavera, mas para mim não chega o verão. Não quero crescer. Quando crescemos tudo treme. Sinto-me a balançar num vai e vem infinito, como se o vento que me passa pelos cabelos e me leva as pétalas não me tocasse no corpo. Deixa o meu corpo ficar assim, não me alimentes as raízes.

Como é que eu cheguei aqui? Porque não me ouves? Diz-me! Explica-me o mundo... o caos... Como é que todas as primaveras os campos se enchem de flores? Elas não se cansam? Todos os anos são vistas como belas durante uns meses e depois mais ninguém se lembra delas. É isso que nos resta a nós?

Quero ficar neste vestido para sempre, não quero deixar cair as minhas pétalas. A tristeza leva as folhas, mata as raízes, faz chorar as flores.

Não vou crescer mais, vou ficar assim pequenina, mas conta-me como as coisas são. Fala-me do mundo que já viste com as tuas raízes e com as tuas folhas; os teus olhos parecem sempre saber mais. Rega-me, abraça-me com a água, lava-me e banha-me no conhecimento deste mundo. Quero saber mais!

Como é que se ama alguém? O que é o amor? O que é preciso para nascerem novas folhas?

Conta-me tudo e eu vou ficar assim, pequenina para sempre. Fechada em botão. Não vou crescer mais... não vou contar a ninguém os segredos deste mundo.

Os teus sonhos também estão assim? Congelados? Mortos? Não fales pela minha voz! Não me metas palavras na boca. Hei de voltar... do chão. Ainda tenho as minhas raízes... deixei a minha semente. Vão nascer flores na minha sepultura!

Consegues perceber que tenho frio? Se estou a sonhar acordada? Ou se a realidade está a passar por mim? Procuro o fantástico.

Se eu perder o que amava, vai haver um novo amor a acordar-me? O amor é louco. Selvagem.

Fico cega nesta escuridão, mas tu afogas-me na luz do dia. Esqueço-me de como sentir o sol. Não me importo que não entendas as minhas lágrimas, mas espero que saibas que te pertencem. Os meus sonhos eram mais doces antes.

Há beleza no amor esquecido?

O que preciso de fazer? Cortar as minhas mãos para que vejas que sangro? Beijar o chão por baixo dos teus pés?

Dá-me qualquer coisa para eu sentir que foi alguma coisa. Não te perdoo. Caminho sempre atrás da tua miragem. Um bocadinho de amor que me possas dar é suficiente para mim, não preciso de muito. Nunca precisei de muito para me nascerem flores nas costas. Diz-me como as pessoas diferenciam entre mágoa e amor? Estou presa a ti, mesmo que me afaste não consigo ir longe. Tenho feridas que ninguém vê.

Não me vou lembrar de ti como alguém bom. Tu vais-te lembrar de mim quando eu for? Vais chorar?

Vou rasgar este amor de mim, e criar um jardim, um labirinto de canteiros.

E

A rosa não quer ser mais rosa

Vestiu-se de mal-me-quer

Porque uma rosa sem amor

Não tem perfume de flor

E morre ao nascer

Quando vires um mal-me-quer

Que só sabe o que é bem querer

Sabe que tem coração de rosa

Que não deixa de bater

C

Rosa, se tu queres ser rosa

Deixa-te estar em botão

Aberta caem-te as folhas⁴

⁴A Rosa Cante Alentejano

B

“As flores estão connosco desde a Maternidade até ao Cemitério” – usamos as flores para o Olá e para o Adeus, porque queremos embelezar a morte, ou porque acreditamos que a Morte é a oportunidade de outra vida. Se acreditarmos na reencarnação da alma estamos a celebrar o seu nascimento antes mesmo de este acontecer. Espero que coloquem flores brancas sobre a minha sepultura, sei que vai ser de terra batida sem mármore a embelezar a morte.

C

Onde te tens mantido escondido? Pareces perdido, pálido, com medo. Perdido do teu corpo e na tua mente. Deixaste de ser só um, um todo, completo.

Somos todos tal como sementes, não sabemos para onde vamos, crescemos entre a terra e a escuridão através da luta e do luto à procura da luz, desdobramo-nos em câmara lenta sobre nós mesmos.

Não podemos comer dinheiro, ambições, religiões, adorações, crenças, credos. Não comemos dinheiro! Quando a última árvore tiver apodrecido e os rios deixarem de correr, não vai sobrar mais nada sem ser as sementes entre as cinzas, aprendemos e esquecemos, e voltamos a aprender para voltar a esquecer, as sementes // mantêm-se.

B

Procuramos sempre tornar a morte mais bonita, mas não a tornamos mais bonita para os mortos. A mim não me fará diferença, embonecamos a morte para os vivos que lamentam a morte como algo negro. Li algures “a morte tem hálito a flores”, porque ela vagueando entre os cemitérios, entre as campas, devora a beleza das flores para se sentir melhor com o trabalho que é obrigada a fazer. Ceifa.

C

És tão pequeno, apesar de seres mais alto do que eu. (pausa) Continuas pálido, como se não comesses como deve de ser. Não estás a crescer como deve ser. És de uma natureza frágil, precisas de abrigo, podemos construir um santuário longe da mente e do coração.

B

Longe da vista, longe do coração. Não vou chorar outra vez. Até a própria morte sabe que morrer é terminar um cultivo, uma plantação. Ela vê a vida pelas lentes das flores que engole, uma espécie de Floriscopio, para tentar ver o mundo com as suas cores e as suas formas. É por isso que passado algum tempo de elas serem arrancadas do chão se tornam castanhas e secas, essa é a verdadeira morte.

C

Um feixe de luz ainda te pode lembrar de quem tu és, talvez te faça germinar outra vez!

B

Não vou chorar outra vez, arranco as minhas próprias raízes do chão. Esmagaram-me as folhas, não se voltam a erguer outra vez, para quê tentar regá-las de novo? Sinto na boca o sabor das flores amarelas do campo, não me lembro do nome delas, mas são azedas. Um azedo viciante, daqueles a que voltas sem pensar. *A vida é uma questão de gosto*⁵

C

Quando foi a última vez que riste? Foi honesto? Ainda te lembras do que é erguer os cantos da boca ao mesmo tempo e mostrar esses dentes? Ainda sabes sorrir?

B

Nunca pensei muito sobre isso, ando a pensar demais em demasiadas coisas que não devia.

C

Isto é um caso terrível para Deus, olha para nós os dois aqui. Eu continuo com o cabelo desgrenhado e fora de sítio, o vestido amarrotado, perdi os ganchos do cabelo, uso demasiado batom para a minha idade.

Ainda oiço a minha mãe a gritar que não, quando fecho os olhos para dormir, enquanto o meu pai me empurrava para a rua, empurrava... arrastava, por onde me podia agarrar. Cabelos, braços, pernas, tive nódoas negras por umas semanas, tive de ficar de cama. O que me valeu foram eles.

⁵ *O Despertar da Primavera, Moritz. pág112*

Sabes, eras o meu único amigo. E agora mesmo ao meu lado, não estás ao pé de mim. Ainda me lembro de brincar às escondidas contigo, quando fugíamos das aulas antes de tempo. Se calhar se tivéssemos ficado não estávamos os dois assim.

Também sou como tu, também me sinto a caminhar descalça num campo de camomilas. Andamos a caminhar nos nossos sonhos afundados. Parece que vivemos num filme aborrecido a preto e branco, daqueles que já vimos demasiadas vezes e a magia já se esgotou.

Um dia vou cuspir nos olhos de todos. Fazer de mim alguém, hei de crescer nem que seja aos empurrões. A tropeçar e a cair. Vou crescer e olhar todos de cima para baixo e cuspir-lhes na cara, pelas merdas que me fizeram. Mesmo que tenha os joelhos a sangrar das quedas.

Parece que caminho entre marinheiros e brutos, que lutam em salões pintados de ouro, mas que se esquecem do sítio onde estão, esquecem-se que decoram as salas com mil flores. Esmurram-se numa coreografia ensaiada, como num salão de dança. Enquanto os Homens das cavernas do nosso tempo aplaudem, sem pensar.

A, C e E

Está tudo errado. Cresceram todos no sítio errado. Crescemos todos no sítio errado.

C

Eu quero crescer! Quero crescer! Eu não sou só eu, somos muitas. Mas já é tarde para pedir isso. Sinto as minhas raízes cada vez mais fundas.

Prolongam-se no chão, agarram-se à terra. Só me crescem as raízes! Como se fugir para a escuridão do interior da terra fosse mais fácil para fugir da constante ventania que sinto à superfície.

Já não tenho sol que me aqueça as folhas, só gelo que me queima.

Se pudesse escolher entre ser uma flor ou ser uma árvore, escolhia ser uma árvore. As árvores crescem mais alto, veem de cima, e acompanham as estradas no chão. Sem sair do lugar andava quilómetros. Mas fizeram-me flor. Delicada e frágil. Arrancam-me as pétalas. Bem-me-quer. Mal-me-quer. Bem-me-quer. Mal-me-quer.

Se houver alguém a bem me querer que me tire deste campo de papoilas e deixem-me na mesma água podre da jarra, porque tudo será melhor do que aqui.

B

Quando vier a Primavera,

se eu já estiver morto

As flores florirão da mesma maneira

E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada

A Realidade não precisa de mim

Sinto uma alegria enorme ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma

Se eu soubesse que amanhã morreria

E a primavera era depois de amanhã

Morreria contente, porque ela era depois de amanhã

Se esse é o seu tempo quando há ela de vir senão no seu tempo?

Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo

E gosto porque assim seria mesmo que eu não gostasse.

Por isso se morrer agora, morro contente

Porque tudo é real e tudo está certo

Podem rezar latim sobre o meu caixão se quiserem

Se quiserem podem dançar e cantar à roda dele

Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.

O que for, quando for

É que será o que é⁶

Ser tu, ser como tu, crescer alguma coisa, mesmo que seja para baixo.

⁶ Quando vier a Primavera, Alberto Caeiro

Coração pesado e cabeça despreocupada, deve ser do vento.

O teu azar era minha sorte. Queremos sempre viver as vidas dos outros.

C

Sentes-te melhor agora? Tens estado aí a resmungar qualquer coisa, não te ouvi bem estava a fazer bem-me-quer/mal-me-quer, para descobrir se gostas de mim.

Vou guardar as minhas saudades comigo. Sei que não fazes de propósito deixares-me assim.

Um dia vou ter contigo, mas ainda precisam de mim aqui.

Boa noite!

CANDURA

D – CRAVO

Não te amo, nunca te amei e acho que nunca vou amar. Nem a ti nem a nenhuma outra. O amor é um veneno. É o espinho de uma rosa. Não te amo, e não é por seres mulher que te vou amar, mas estar aqui com a cabeça deitada no teu peito a ouvir a tua respiração lenta e a o teu coração a bater devagar. Faz-me sentir, acho eu, que se calhar o amor é uma coisa mais fácil de agarrar.

É um vestido com um laço e cabelos negros, com duas pernas, dois braços e dois olhos.

Não te amo. Mas estar a falar contigo faz-me parecer que posso ser eu mesmo. Que posso dizer tudo o que me vêm à cabeça e tu vais olhar para mim com esses olhos castanhos e com o mesmo sorriso de sempre, as bochechas rosadas de jogares à *apanhada* com as outras no intervalo da escola.

O vestido está-te curto, sabias? Ou tu é que te quiseste manter assim pequenina? Somos da mesma idade e mesmo assim pareces tão pequena ao pé de mim, parece que te consigo meter no bolso, andar contigo na palma da minha mão – sentada no meu ombro nem te sentia o peso.

Não te amo, acho eu. Mas... olha, daqui do alto podia esmagar-te como uma formiga, como uma flor de campo. Não te quero magoar, mas não te amo. Não se pode amar o que está sempre aqui tão perto.

Será que algum dia não vais estar aqui e vou sentir saudades tuas? Será que aí te vou amar?

///

Sei que não vais entender, perdoa-me. É mais forte do que eu. Estou apaixonado pela caça, faz-me sentir vivo. Se me encontrarem com uma flor nas mãos, espero que a deixem morrer, eu matei-a primeiro. Perdi-me no teu labirinto e não encontrei saída.

*Não tenho vontade nenhuma de rir de mim próprio.*⁷ Onde está o que me dava alguma coragem? Desprezo-me mais do que à própria vida. Está tudo escuro. Afogo-me na luz do dia. *Eu não era mau*⁸.

⁷ Melchior *O Despertar da Primavera* p. 168

⁸ Melchior *O Despertar da Primavera* p. 164

Lembras-me de todas as memórias que tenho. Amar-te de forma silenciosa, de uma forma só minha. Ocupo lugares que não me pertencem, enquanto os vazios me preenchem. Há felicidade nos vazios? Na subtileza deste amor?

Um dia vou redimir os meus passos dados fora de sítio. Vou continuar a viver por vocês. Deixar com vocês mais pedaços vazios daquilo que eu sou. E não vou tentar preenchê-los com uma outra coisa. Vou deixar que se alastrem em mim como um rio, e um dia chegaremos juntos ao mar. Cada um na sua solidão. O meu sítio preferido de estar.

Como te atreves a fazer-me a amar-te quando já não estás cá para te amar. Para amar tudo em ti, todos os teus pedaços, os teus completos que preenchiam os meus vazios.

Fico de pé como uma flor teimosa num incêndio, cá ficarei para saberes que me mantenho no mesmo lugar se um dia quiseres voltar.

Aí serei Rei de novo.

MOMENTO ZERO.1 – MORTE

B

Crescer é também isto:

Balançar num vai e vem infinito, para trás e para a frente

E fazer crescer novas flores enquanto as folhas amarelas voam com o vento.

A

“Há uma paz estranha na Natureza” e a morte tem hálito a flores.

(colocam-se nas mesmas posições do início do espetáculo à boca de cena, tiram os figurinos)

TODOS

Tudo cheira a flores.

Fim.

Talvez aplausos.

Anexo 5

PLANEAMENTO DE ENSAIOS

19/04	Reconhecimento do espaço; Perceção de trabalho em grupo; Improvisação de contacto Objetivo: compreender de que forma os 5 corpos interagem entre eles, como se relacionam e se contactam, serve também para retirar o medo inicial do desconhecimento do que é trabalhar com aquele outro corpo que eu não conheço;
21/04	Reconhecimento da ginástica performática – variações de interpretação e trabalho de voz Objetivo: atribuir uma das “personagens” (A, B, C, D e E) a cada um dos atores; analisar em que grau de trabalho de voz se encontram e conseguir relacioná-lo com o corpo
22/04	Trabalho técnico e de Metodologia Objetivo: desenvolver os corpos dos atores de forma a estarem preparados para se entregar física, emocional e psicologicamente ao trabalho
24/04	Trabalho técnico e de Metodologia Objetivo: compreender o tipo de movimento do corpo individual e coletivo em associação com o tema da investigação <u>Noite:</u> ensaio com músicos, improvisação conjunta Objetivo: criar momento de cruzamento entre as duas disciplinas essenciais do espetáculo
25/04	Trabalho técnico e de Metodologia Objetivo: compreender o tipo de movimento do corpo individual e coletivo em associação com o tema da investigação. Improvisação com os músicos
26/04	Início da Criação, exercícios de transposição entre a técnica e a criação Objetivo: criação de materiais para iniciar o desenvolvimento da estrutura do espetáculo
28/04	IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO Objetivo: criação de materiais para iniciar o desenvolvimento da estrutura do espetáculo <u>Noite:</u> ensaio com músicos, improvisação conjunta

	Objetivo: criar momento de cruzamento entre as duas disciplinas essenciais do espetáculo
29/04	IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO - MATURIDADE Objetivo: desenvolvimento da linguagem, criação de materiais para iniciar o desenvolvimento da estrutura do espetáculo
01/05	IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO - CAOS Objetivo: desenvolvimento da linguagem, criação de materiais para iniciar o desenvolvimento da estrutura do espetáculo
02/05	IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO - INOCÊNCIA Objetivo: desenvolvimento da linguagem, criação de materiais para iniciar o desenvolvimento da estrutura do espetáculo
03/05	IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO Objetivo: finalizar a criação de materiais para o desenvolvimento da estrutura do espetáculo <u>Noite:</u> ensaio com músicos, improvisação conjunta Objetivo: criar momento de cruzamento entre as duas disciplinas essenciais do espetáculo
04/05	Início de Criação e Marcações - MATURIDADE Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente à maturidade, marcação inicial das cenas
05/05	Criação e Marcações - MATURIDADE Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente à maturidade, marcação inicial das cenas
06/05	Criação e Marcações - MATURIDADE Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente à maturidade, marcação inicial das cenas
07/05	Criação e Marcações - CAOS Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente ao Caos, marcação inicial das cenas
08/05	Criação e Marcações - CAOS

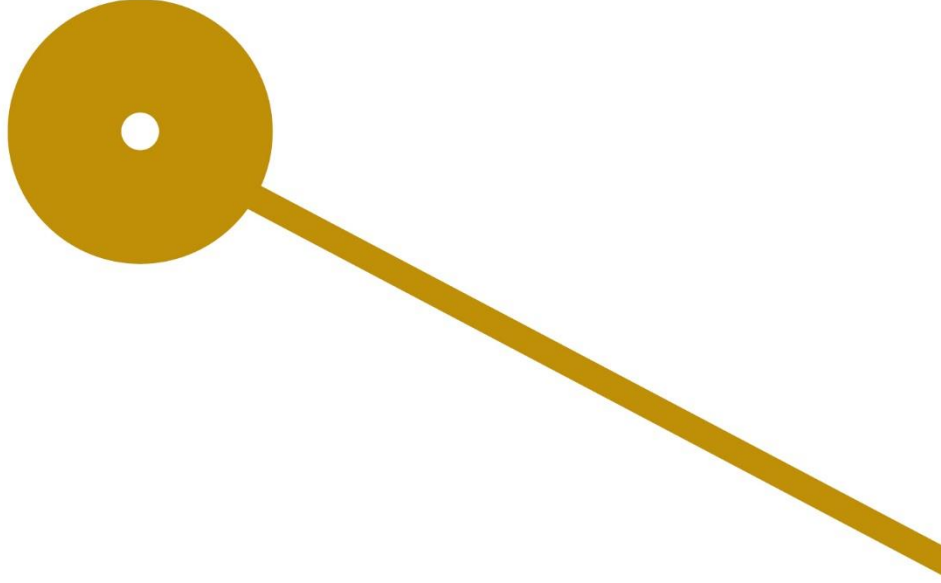
	Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente ao Caos, marcação inicial das cenas
09/05	Criação e Marcações - CAOS Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente ao Caos, marcação inicial das cenas
10/05	Criação e Marcações - INOCÊNCIA Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente à Inocência, marcação inicial das cenas
11/05	Criação e Marcações - INOCÊNCIA Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente à Inocência, marcação inicial das cenas
12/05	Criação e Marcações - INOCÊNCIA Objetivo: delimitação da estrutura do espetáculo referente à Inocência, marcação inicial das cenas
13/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
14/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
16/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
17/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
18/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
19/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
20/05	Recapitulação e Marcações Objetivo: Encontrar a versão final das 3 fases e do espetáculo
21/05	CONCLUSÃO DO ESPETÁCULO Objetivo: realizar o primeiro ensaio do espetáculo corrido
22/05	Ensaio de detalhe e aperfeiçoamento e Ensaio Corrido

	Objetivo: limar restas, fazer alterações
23/05	Ensaaios de detalhe e aperfeiçoamento e Ensaaios Corridos Objetivo: limar restas, fazer alterações
24/05	Ensaaios de detalhe e aperfeiçoamento e Ensaaios Corridos Objetivo: limar restas, fazer alterações
25/05	Ensaaios de detalhe e aperfeiçoamento e Ensaaios Corridos Objetivo: limar restas, fazer alterações
26/05	Ensaaios de detalhe e aperfeiçoamento e Ensaaios Corridos Objetivo: limar restas, fazer alterações
27/05	Último Corrido antes de palco
28/05	Montagem
29/05	Montagem e Ensaio geral
30/05	ESTREIA!!!! Teatro Helena Sá e Costa

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M



MESTRADO
ARTES CÉNICAS
Interpretação e direção artística

FLORISCÓPIO, uma ponte entre o ser natural e o ser humano
Lúcia Cristina Vieira carço