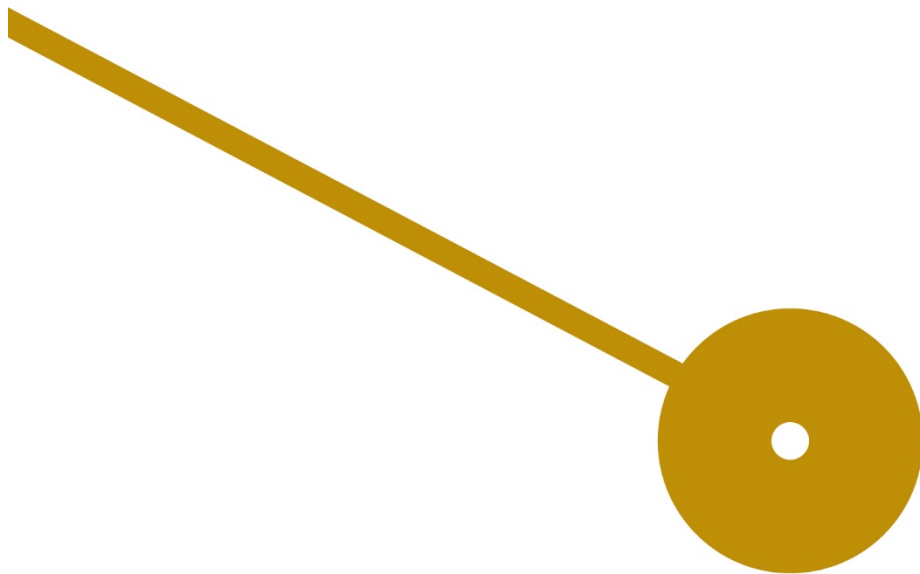




Exposição

Costanza Givone

2019



M MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Exposição

Costanza Givone

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

Professora Orientadora

Manuela Bronze

2019

**ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO
PORTO**

P.PORTO

Dedico este trabalho ao meu filho Gaspar.

Agradecimentos

João Vladimiro, Circolando, Associação Corpo de Encontro

Resumo

Nesta monografia descrevo o processo de criação da performance “Exposição”, com o objetivo de refletir sobre os seus métodos de composição. Os métodos descritos podem tornar-se ferramentas úteis, em específico no contexto de criações onde o encenador é também performer e onde o dado autobiográfico faz parte do material de criação.

No primeiro capítulo, analiso as circunstâncias biográficas e as influências teóricas que me levaram a começar esta criação.

No segundo capítulo descrevo o método adotado baseado no conceito de “limite”.

No terceiro capítulo descrevo a performance e o processo que me levou a encontrar determinadas soluções. Reflito sobre as dificuldades com que me deparei e sobre o que aprendi durante a criação.

Palavras-chave

Intimidade; camadas; alteridade; limites; jogo.

Abstract

In this monograph I describe the creation process of the performance "Exhibition", to reflect on their methods of composition. The methods described can be an useful tool, particularly when the director is also a performer and when autobiographical data are part of the creative material.

In the first chapter, I analyze the biographical circumstances and the theoretical influences that led me to begin this creation.

In the second chapter I describe the method adopted based on the concept of "limit".

In the third chapter I describe the performance and the process that led me to find certain solutions. I reflect on some of the difficulties I came across and therefore what I learned during the creation.

Keywords

Intimacy; layers; alterity; limits; game.

Índice

Introdução	1
1. NASCIMENTO	3
1.1 Seis de janeiro dois mil e dezasseis	3
1.2 Doze de janeiro dois mil e dezassete	3
1.3 Catorze de julho dois mil e dezoito	4
1.4 Três de outubro dois mil e dezoito	4
1.5 Oito de outubro dois mil e dezoito	5
1.6 Treze de outubro dois mil e dezoito	5
1.7 Vinte de outubro dois mil e dezoito	6
1.8 Seis de janeiro dois mil e dezassete	8
1.9 Nove de novembro dois mil e dezassete	9
2. LIMITES: UM MÉTODO DE TRABALHO	11
2.1 O jogo	12
2.2 Documentação da vida	13
2.3 Documentação e pesquisa artística	14
2.3.1 Artes plásticas e visuais	14
2.3.2 Artes performativas	16
2.4 Dispositivo cénico	17
2.4.1 Espaço cénico	17
2.4.2 Som	18
2.4.3 Luz	19
2.4.4 O lugar do público	20
2.5 As regras	20
2.5.1 Regra 1: O corpo é coberto de gesso, o primeiro movimento é a respiração	20
2.5.2 Regra 2: A repetição de um movimento leva-me ao movimento seguinte	21
2.5.3 Regra 3: O movimento nasce da relação com o material	22

3. O OUTRO NASCIMENTO	24
3.1 Construção	25
3.2 A estátua que respira	25
3.2 Um encontro no escuro	26
3.4 As figuras que me habitam	27
3.5 O meu lugar	29
Bibliografia	32
Anexos	34
Anexo A Convite para a estreia e folha de sala	35
Anexo B Imagens da apresentação do primeiro estudo	37
Anexo C Excertos do diário	39
Anexo D Desenhos do diário	43
Anexo E Referencias artísticas	47
Anexo F Textos	53

Introdução

3 junho 2019

A palavra, é para mim, ao contrário do corpo, um lugar com regras rígidas. A gramática, a educação e a formação escolar definem o certo e o errado.

“Rendere la parola invisibile non vuole forse dire imparare ad essere liberi?” escreve Bachelard no livro “A poética do espaço”. Nos meus trabalhos performativos, procuro frequentemente reapropriar-me da palavra, nas suas múltiplas facetas: sonoras, significantes, metafóricas, etimológicas, físicas, matéricas. Tento imaginar a palavra como dança e dar-lhe a liberdade que, para mim, tem o movimento. Dançar é criar imagens que adquirem significados diferentes para os espetadores, imagens sujeitas à interpretação do outro. Procuro a liberdade da dança na palavra dita e na palavra escrita. Peço ajuda a Bachelard:

(...) Al contrario della metafora, a una immagine è possibile dare il suo essere di lettore: essa è donatrice di essere. L'immagine, opera pura dell'immaginazione assoluta, è un fenomeno d'essere, uno dei fenomeni specifici dell'essere parlante.

(Bachelard, 2015, pg. 102)

Segundo esta ideia, a palavra escrita pode ter o poder da imagem, permitir que o leitor mergulhe nela, criando um contato biunívoco entre o ser que escreve e o ser que lê, ou seja, o leitor não será passivo nesta relação. Ou, como escreve Nancy em “Corpus”, a palavra torna-se um veículo que permite a presença simultânea do corpo do escritor e do leitor, mesmo estando a viver num espaço e num tempo diferente. Como tornar este acontecimento, este encontro entre o eu de hoje e o leitor de amanhã, íntimo e verdadeiro, assim como a performance aqui descrita, estudada, retalhada?

No primeiro capítulo deste texto, decidi criar um diário ficcionado, resultante dos apontamentos, das situações e das memórias que constituíram um diário realmente escrito durante o processo de trabalho. A partir desta viagem onde biografia e criação se contaminam constantemente, procuro encontrar ligações com as referências teóricas que me inspiraram.

Nos capítulos seguintes, os elementos autobiográficos continuam a estar presentes, mas uma escrita mais analítica me ajuda a debruçar-me sobre o método, as fases do trabalho e o resultado final. Reflito sobre o meu papel enquanto performer-criadora, a minha relação com o material em fase de ensaio e o nascimento de “figuras” que não são nem pessoa nem personagem.

1 Nascimento

1.1 Seis de janeiro dois mil e dezasseis

Noite 1:20h. Gritos primordiais debaixo duma luz fluorescente, burburinho de pessoas à espera. Para alguém a rotina de todos os dias, para outros tudo muda. Uma nova vida começa.

1.2 Doze de janeiro dois mil e dezassete

Manhã 10:00h. Primeira digressão longe de casa, depois do nascimento do meu filho. Em frente ao espelho, nua, braços cruzados um tremor, subtil, necessário, percorre o meu corpo: panela de pressão. Um zumbido ressoa na minha cabeça. Sinto claramente o fervilhar do interior do corpo, vou explodir? O zumbido faz-se mais forte, os braços cruzados limitam o movimento.

Apercebo-me que estou a viver mudanças marcantes, que me permitem olhar de maneira mais abrangente o ser mulher.

Não quero falar de mim nem de maternidade, quero aproveitar este estado em que as mudanças são particularmente evidentes para falar dos corpos em transformação, dos caranguejos que perdem a concha e ficam com uma pele muito macia e sensível, até criarem uma nova concha. Reflito sobre o que a sociedade espera de nós e sobre o que é ser mulher.

Parir, amamentar, chegar ao limite do cansaço físico conecta-me com o animal, o grotesco, ou simplesmente com o corpo e a suas múltiplas camadas. Interessa-me particularmente a transformação rápida, que nos atropela como uma avalanche e nos traz para um lugar novo onde o instinto prevalece sobre a razão, onde força e fragilidade andam de mãos dadas.

1.3 Catorze de julho dois mil e dezoito

Tarde 15:00. Subpalco do teatro Rivoli, um estrado, luzes em volta.

O meu corpo nu coberto de gesso vibra, a cara paralisada num sorriso exagerado, falo sem mexer a boca.

O som vem do interior do corpo, a expressão não acompanha a palavra, o gesso desfaz-se e cai sonoramente, a pele lentamente aparece.

A luz apaga, o corpo liberta-se do gesso com um movimento percussivo e repetido, *flashes* de luz desvelam a figura, uma voz fala: a palavra *sonno* é recorrente.

Apontamentos para continuar:

acabo a performance de 15 minutos, nem nua nem vestida, fragmentos de gesso ficaram colados ao meu corpo. Nem de dia, nem de noite. Nem iluminada, nem às escuras.

A minha mãe contava-me a história do rei que queria casar com uma mulher que soubesse responder à sua adivinha e se apresentasse a ele — nem nua nem vestida, nem de dia nem de noite, nem com fome nem sem fome, nem sozinha nem acompanhada...

Nem, nem, nem... Como definir este estado sem definição? Como criar algo que tenha esta qualidade de transformação e plasticidade?

1.4 Três de outubro dois mil e dezoito

Noite 23.30h. Como? Preciso de encontrar um ponto de partida. Palavras chaves.

Brainstorming:

IDENTIDADE



Transformação multidisciplinar das figuras da maternidade

O jogo das camadas da identidade

A performance da matéria em exposição

O diário da alteridade em transformação

É preciso parar.

Fazer escolhas desde o princípio.

Escolho cinco palavras: intimidade; camadas; alteridade; limites; jogo.

Escrevo uma pergunta:

Como criar uma performance multidisciplinar a partir da experiência pessoal da maternidade, de forma a criar uma relação íntima com o público e, ao mesmo tempo, distanciada do dado autobiográfico?

1.5 Oito de outubro dois mil e dezoito

Tarde 14:30. Vejo “Ways of seeing”, episódio 2, de John Berger. Ressoam na minha cabeça as suas palavras: “uma mulher na cultura dos europeus privilegiados é, antes de tudo, uma paisagem para ser observada”. Na pintura europeia maneirista o corpo da mulher é um objeto de desejo, passivo, mas constantemente consciente do espetador. Berger sublinha a diferença entre estar nu ou despido: estar nu é ser si mesmo; estar despido, é ser visto nu pelos outros, como um objeto. Este tipo de nudez é um disfarce, uma pose, o “ator”, consciente do espetador, anula-se para ser apreciado.

1.6 Treze de outubro dois mil e dezoito.

Manhã 10.30. Encontrei um título! Clareza no título é clareza no trabalho. É a pedra que sustenta a torre, mas por vezes só o encontramos no fim, assim como só no fim se consegue perceber a natureza profunda do trabalho. O título é uma peça importante na construção duma performance, pode descrevê-la, desviá-la, sugerir novos caminhos. O título define a peça ou a peça define o título?

À medida que o trabalho ia ganhando forma, o nome ficava desajustado, esta mutação constante já teve muitos nomes: EntrE, entulho, panela de pressão, M.A.M.M.A.

Hoje deparei-me com um excerto do livro “corpus”, onde o autor Jean Luc Nancy escreve que “exposição” não é intimidade posta em mostra, se assim fosse, não iríamos ver o Eu,

mas a sua translação, interpretação, encenação. Pelo contrário, utiliza a palavra “exposição” com o seguinte significado: “this vertiginous withdrawal of the self from the self that is needed to open the infinity of the withdrawal all the way up to self. The body is this departure of self to self”. Nancy conclui afirmando, que “exposição” é neste caso, o ser verdadeiro, o existir: “where the being as a subject, has for its essence self-positing; self-positing here is exposition itself, in and of itself, in essence and structure. Auto=ex=body. The body is the being exposed of the being”. (Nancy, 2008, p. 33)

Ao procurar a etimologia das palavras, mergulho nelas, descubro o seu passado ou invento um. “Exposição” deriva do latim ex-ponere: pôr fora. Sobressai a ideia de que algo escondido, um interior é mostrado, em contraposição a uma ideia mais superficial de exposição, ou seja, pôr em mostra.

A palavra exposição, adquire camadas.

Neste trabalho interessa-me investigar esta ideia de exposição, que associo a intimidade e partilha de “si mesmo”, em oposição a exposição encenada, que prevalece ainda hoje, na nossa maneira de estar com os outros (e nas artes do palco). Procuro mergulhar num lugar de intimidade, onde performer e público possam comunicar num espaço comum.

l'immensità dalla parte dell'intimo è un'intensità, un'intensità d'essere, l'intensità di un essere che si sviluppa in una vasta prospettiva di immensità intima. Nel loro principio, le "corrispondenze" accolgono l'immensità del mondo e la trasformano in un'intensità del nostro essere intimo. (Bachelard, 2015, pg. 227)

1.7 Vinte de outubro dois mil e dezoito

Noite 21.30h. Identidade ou Alteridade? Identidade, identidade

alteridade, alteridade, Alteridade, do latim Alteritas, Outro.

O ser humano como ser social, que se define em relação com o outro.

Hegel (Finelli, 2017) descreve a superfície da realidade ou exterioridade, como uma camada fechada em si mesma, separada do Outro. Outro, neste caso, é a possibilidade da negação de si, e de devir Outro, uma negação necessária para voltar à afirmação de si. Esta exterioridade é, portanto, identidade em permanência por oposição ao ser em devir. Neste contexto, a continuidade desta exterioridade, encontra momentos de fratura, onde se precipita no Outro, para voltar a reconhecer-se como sujeito. Um percurso de conhecimento que, através o reconhecimento do não Eu, permite voltar ao Eu.

Que corpo é este? Que ser é esse? Que relação pode acontecer com o Outro? Quem é o Outro?

Reflito sobre os limites do Eu, como estes limites foram tendo lugares diferentes no pensamento filosófico durante os séculos.

“La formulación de la palabra cuerpo como fragmento de alguna manera autónomo de l’hombre cuyo rostro sostiene presupone una distinción extraña para muchas comunidades humanas” (Le Breton, 2002, pg. 21).

Nas sociedades tradicionais, de tipo holístico, comunitário, o ser humano é um todo com o mundo, indissolúvel do contexto. Porém o indivíduo moderno começa a aparecer em 1300 (evidente na viagem de descoberta individual dantesca), a sociedade medieval e a renascentista são uma mistura de tradição popular e referências bíblicas. A tradição popular está bem presente nas manifestações carnavalescas em que o ser humano volta a ser um todo com o cosmos; as influências bíblicas trazem a ideia de que ser humano e corpo são um todo indissolúvel. Na civilização medieval e renascentista:

“El hombre no se distingue de la trama comunitaria y cósmica en la que está inserto, esta amalgamado con la multitud de su semejantes sin que su singularidad lo convierta en un individuo en el sentido moderno del término. Toma conciencia de su identidad e de su arraigo físico de una estrecha red de correlaciones” (Le Breton, 2002, pg. 29).

Com o desenvolvimento do individualismo, (nas pinturas renascentista aparece o rosto, como elemento de individuação) o corpo torna-se propriedade do indivíduo, já não a sua essência.

A reflexão filosófica sobre o lugar do Eu é imensa, mas trago aqui a distinção entre o *cogito ergo sum* cartesiano, onde o ser humano é um ser abstrato, definido pelo pensamento e a posição de Feuerbach que traz de volta o corpo e os sentidos na definição do Eu, para fugir ao perigo de excessiva abstração e irrealdade de um ser humano definido essencialmente pelo pensamento. Feuerbach afirma que o ser humano é um ser: real, sensível, feito de corpo. Falamos então de um ser humano definido pelo seu corpo e pela capacidade de reconhecer o outro através dos sentidos, no qual o *cogito* não é o princípio fundamental da existência, mas é o meio para se reconhecer si mesmo, através do diálogo e raciocínio com o outro. Então vemos o outro como espelho que nos define ou deforma. E através do olhar do outro o nosso ser é definido.

O meu processo de trabalho começa com a construção de uma imagem que entra em conflito com a realidade corpórea e interior de um ser em continua transformação. O processo de destruição desta imagem precisa do corpo sensível, lugar do aqui e agora, da experiência e contacto com o outro.

1.8 Seis de Janeiro dois mil e dezassete

Noite 3.30 h. O meu corpo já não é meu, uma parte saiu de mim e tem vontade própria, isto amplia os meus movimentos, embora os torne mais lentos. Preciso de voltar a aprender a andar (preciso de dormir).

Crescemos acompanhadas por imagens muito claras sobre a postura da mulher: sedutora, um objeto de desejo ou santa e casta, um objeto de devoção.

A figura da mãe constitui-se num caso à parte, envolvido numa aura de sacralidade e mistério.

Onde está o lado carnal, violento, animal de ser mãe e mulher?

Recebemos uma informação adocicada, santificada e, finalmente, nada mais do que uma representação. Ouso dizer que, segundo uma perspectiva masculina, a mãe é sacralizada tanto quanto é afastada do mundo da carne e do sexo. Este vazio de informação, por um lado deixa as mães desprevenidas, incapazes de criar rapidamente a máscara exata para o acontecimento, por outro abre um espaço de liberdade e fragilidade, precioso e único.

Passou um ano desde o nascimento do meu filho, sinto-me cansada, frágil e confusa. Sou a mesma, mas é tudo diferente: tenho limitações, obrigações e, sobretudo, já não sou e nunca mais serei uma e sozinha. Crescida no berço de uma sociedade individualista, esta impossibilidade de ser independente e do “fazer o que me apetecer” deixa-me, agora, de rastos. De repente é como ter dois cordões indissolúveis; um com o meu filho e outro com o pai dele. Próteses com duas faces, lugares de amor e força na sua máxima expressão, âncoras (para o bem e para o mal), lugares de fragilidade e medo.

Imagino um corpo novo com próteses e ampliações, como algo de concreto com o qual possa lidar.

Acredito que um corpo deformado e grotesco, expressão física de estados interiores, represente melhor que o “estar despida” a nudez de que fala Berger (ser Si mesmo), assim coma a “exposição/existir” de Nancy.

Revejo-me no pensamento de Judith Butler, para quem ser mulher não é necessariamente uma condição física inata, mas a resposta a uma série de atos e construções que a sociedade faz à volta do corpo feminino. Ainda acrescenta que há inúmeras maneiras de ser mulher e apenas nos é ensinada uma:

just as a script can be enacted in various ways, and the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives. (Butler, 1988, p.526)

Ainda segundo Butler, tornamo-nos mulheres através da repetição de atos culturalmente determinados. Ou seja, aprendemos uma maneira de ser mulher, que perpetua o sistema patriarcal.

Esta é uma área de pesquisa ampla e complexa, onde as questões que me interessam são as seguintes: que atos fazem parte de mim enquanto construção cultural, quais os que são uma reação, igualmente construída, a uma imagem de mulher imposta pela sociedade. Onde estou eu? Consigo agir sem condicionamentos?

Parece-me oportuna uma citação do livro “Corpus” (Nancy, 2008, p. 29): “there is no proper body, just a reconstruction.” Nancy fala de um corpo como obstáculo ao *self*, que nunca é Eu. Reflito sobre as possibilidades desta construção. Pergunto-me se uma construção pode não ser uma máscara ou se uma máscara pode desvelar um ser. Se o corpo pode ser uma real extensão do Eu e não um obstáculo.

1.9 Nove de Novembro dois mil e dezassete

Manhã 7.30 h. Tenho a sensação clara de que muitos seres agem dentro de mim, sem muita coordenação.

Leio os escritos de Valéry sobre o corpo e a dança, em “Reflexions simples sur le corps” (2004, pp. 923-931) fala de quatro corpos, mais o organismo, que não considera corpo, mas uma condição essencial do corpo, um mecanismo em que reside o sentido de finitude do homem.

Il primo corpo, che possiamo interpretare come autocoscienza: l’oggetto privilegiato che ci troviamo in ogni istante. (...) ognuno chiama questo oggetto *Mio Corpo*(...) questa cosa così mia, e tuttavia così misteriosamente e talvolta, ed alla fine sempre, il nostro più

temibile antagonista, è la più immediata, la più costante e la più variabile che ci sia: poiché le appartiene la costanza e la variazione. (Valéry, 2004, p.926)

O segundo corpo, a nossa imagem: “è quello che vedono gli altri, e che ci viene più o meno offerto dallo specchio e dai ritratti. La conoscenza del nostro *Secondo Corpo* non va più in là della visione di una superficie.” (Valéry, 2004, p.928)

Este segundo corpo é o ponto de partida da relação entre corpo e ação.

A ação é o que se coloca entre o corpo e o tempo. A ação do corpo biológico, que tem como objetivo a auto preservação e entra em contraste com a vontade do espírito de fugir à monotonia da repetição, e vive na eterna tensão da procura de-algo diferente.

Esta tensão entre o organismo que precisa da repetição e preservação e o segundo corpo que procura a superação dos seus limites, são importantes pontos de partida para o desenvolvimento do meu trabalho coreográfico.

O movimento do segundo corpo ainda está preso no âmbito da utilidade e fisicalidade.

O terceiro corpo é o corpo dos sábios: “è il corpo che ha la sua unità solo nel nostro pensiero, in quanto lo conosciamo solamente per averlo diviso in parti.” (Valéry, 2004 p.929)

O quarto corpo é o que Valéry chama “*Corpo Reale o Corpo Immaginario...* non è nessuno degli altri tre corpi, poiché non è il Mio-Corpo, né il Terzo, che è quello dei sapienti, poiché è fatto di quello che essi ignorano... tutto ciò che è per noi maschera necessariamente e irrevocabilmente qualcos’altro (...)” (Valéry, 2004 p.930)

Este é o corpo através o qual o pensamento age.

Poderá a dança ser a ação física deste quarto corpo, do puro pensamento?

O quarto corpo é para Valéry o lugar onde o conflito entre os outros corpos vem à luz.

Neste lugar de conflito desenvolver-se-á a minha dança. Um lugar que envolve a ação física, a ação do pensamento e a ação da palavra.

2. Limites: um método de trabalho

Limite “momento ou espaço que corresponde ao fim ou ao começo de algo=confim, extremo, termo, meta. Em matemática: quantidade fixa de que uma variável se aproxima indefinidamente sem nunca a alcançar”, dicionário *on line*, Priberam (2018).

O termo limite leva-nos a uma ideia de fim, conclusão, diminuição de possibilidades.

Em matemática o limite cria um espaço infinito, porque o fim nunca é alcançado.

Na criação artística acontece o mesmo. O limite é algo que, em lugar de restringir possibilidades as aumenta, favorecendo um espaço criativo com fronteiras nunca alcançáveis, considerando a matéria infinita de que é feita a criatividade humana.

A coreógrafa Marlene Freitas numa entrevista para o programa “Portugal que dança” (Ferreira, 2018) comenta: “o espaço entre dois gestos é quase infinito”.

Esta afirmação lembra-me o paradoxo de Zenone: Achille nunca poderá alcançar a tartaruga porque o espaço que os separa é divisível em partes infinitas. Espaço e tempo são divisíveis infinitamente “em potência”, mas não em “ato” segundo a terminologia de Aristóteles. Estamos a falar de criação artística, do trabalho que conjuga corpo, mente e imaginação. Neste contexto o paradoxo torna-se possível: a distância entre dois gestos, do ponto de vista físico, é limitada; do ponto de vista da criação artística é infinita.

O limite é “o começo e o fim de algo”; é um começo claro, definido, um fim pelo qual ansiamos.

Se limites e regras parecem a antítese da liberdade de que a arte necessita, acredito serem fundamentais para encontrar esta mesma liberdade de modo a não ficarmos presos aos nossos limites pessoais.

Mas o que pode ser um limite na dança?

Os limites podem ser de diferentes tipos físicos, coreográficos, processuais, materiais, formais, etc..

Neste caso irei considerar três tipos de limites:

- *limite físico* — um objeto, uma roupa; matéria que obrigue o corpo a uma reorganização
- *limite coreográfico* — a escolha de um conjunto determinado de movimentos e a sua repetição até a exaustão

- *limite processual* — um método de criação e pesquisa coreográfica construído a partir de um programa que inclui regras em determinados aspetos da criação.

2.1 O jogo

O ponto de partida é a vida, documentada e depois fragmentada, descomposta, reconstruída, multiplicada.

Lido com uma criação como uma criança lida com um jogo: com muita seriedade, definindo regras, mas tendo a liberdade de quebrar as regras e de criar novas se o jogo precisar.

Munari escreve que a fantasia nasce da combinação de coisas reais, não podemos inventar o que não existe, mas através da criação de relações entre o que conhecemos podemos imaginar o que não existe.

Eis a criatividade.

O programa do trabalho passou pelas seguintes fases:

- 1) Documentação da vida: escrita de um diário, de um blog, desenhos, colagens, gravação de som;
- 2) Documentação e pesquisa artística: escolher artistas de referência, imagens, músicas;
- 3) Seleção do material: excertos do diário, movimentos, imagens;
- 4) Definição do dispositivo cénico;
- 5) Definição de regras e limites:
 - O corpo é coberto de gesso, o primeiro movimento é a respiração;
 - A repetição de um movimento leva-me ao movimento seguinte;
 - O movimento nasce da relação com o material.

Estas regras permitem-me construir limites que definem a área de trabalho.

As regras definem a situação dentro a qual posso brincar com liberdade.

As regras permitem-me lidar com algo material e concreto.

2.2 Documentação da vida

Acredito que um trabalho artístico tem sempre as suas raízes nas experiências de vida do artista, de maneira mais ou menos evidente. Neste caso a troca entre vida e prática artística é assumida e sistematizada no próprio processo de trabalho.

A documentação começou em 2017 através a escrita de um diário. Propus-me praticar uma escrita livre, onde as palavras fluíssem sem preocupações gramaticais ou de significado. Os pensamentos que me atravessavam no momento, os estímulos, as assonâncias construía o texto. Ao analisar o texto tornou-se evidente a presença simultânea de camadas distintas: o mundo sensível cruzava-se com o mundo intelectual num caldeirão absurdo, mas muito claro para mim. (Anexo C)

A primeira fase de pesquisa do trabalho coincidiu com a frequência da pós-graduação em dança da ESMAE. Percorrendo os vários locais da escola, atraiu a minha atenção a confusão musical gerada pelos músicos a ensaiar nas várias salas e em salas contíguas. Nestas linhas musicais que geravam uma cacofonia fascinante, reconhecia o mesmo cruzamento de mundos paralelos, que às vezes ouvia no meu corpo. Decidi gravar este som, passeando pelo corredor da escola e a partir do jardim da mesma, aproximando-me a afastando-me das janelas das salas de ensaio que ficavam viradas para o jardim. Este material serviu mais tarde para a construção da banda sonora da performance.

A certa altura, mais tarde, decidi de escrever um blog. Interessava-me perceber a relação entre público e privado *on line*, comecei criando a página e decidi escrever *posts* que tinham a ver com a experiência diária da maternidade. A relação com o meio informático não era para mim estimuladora da escrita dum diário: o teclado, o lugar onde escrevia, a frieza da página, os limites na formatação, a impossibilidade de mudar da escrita para o desenho, do desenho para palavras desenhadas, etc... Todas as características do blog me levavam para um lugar escolar, nem íntimo, nem criativo. Os *posts* começaram a tornar-se um lugar de apontamentos de excertos de livros, textos uteis para o trabalho. Apercebi-me que faltava o contato com a matéria, a possibilidade de brincar com os limites do caderno. O trabalho sobre intimidade a partir do meio informático pertencia a outra área de pesquisa, outra performance. “Exposição” é um trabalho centrado na relação entre corpo e matéria. A ponte entre o caderno e a materialidade da performance é possível. Comprei um caderno muito grande, com papel espesso e fiz uma colagem com materiais

usados na performance, eis a minha primeira figura grotesca: A MULHER DE BARBA. (Anexo D)

2.3 Documentação e pesquisa artística

À medida que imagens e temas aparecem na minha mente, procuro artistas que alimentem e questionem as minhas intuições. (Anexo E)

2.3.1 Artes plásticas e visuais

A primeira imagem que associei à performance, foi a pintura de Edouard Dantan (1887), “Um moulage sur nature” que representa o processo de trabalho para criação de um molde do corpo em gesso.

Uma vez percebida a importância desta primeira imagem mergulhei na História de Arte, procurando as transformações na representação da mulher.

As estátuas gregas como a Vénus de Milo e a Vénus Landolina, foram o ponto de partida na procura da pose a assumir, uma vez coberto o corpo de gesso. Mas não faltou a pesquisa entre as imagens de pintura renascentista e maneirista. Entre as obras do século XX, inspiradora para este trabalho é a colagem de Max Ernst, onde vemos um corpo de mulher, numa pose quase de livro de medicina ou de manequim, onde, em lugar dos órgãos, podemos ver um pássaro, um botão, uma espécie de leque ou cauda de pavão e figuras geométricas.

Entre as artistas contemporâneas, tomo como referência Rebecca Horn, que cria extensões do corpo, que evocam estados interiores e Louise Bourgeois que, na obra “Maman”, cria uma ode artística à mãe, em forma de aranha. Neste último exemplo, a metáfora mãe-aranha, define a interpretação da obra. É a subjetividade da artista que se impõe. Retomando a citação de Bachelard, presente na introdução deste texto “ao contrário da metáfora, a uma imagem é possível dar o ser do leitor, essa é doadora de ser”, procuro no meu trabalho construir imagens, que tenham uma origem metafórica, mas que sejam suficientemente concretas para se tornarem matéria de trabalho. Ou seja, experiências de vida levam-me a encontrar situações, matérias, movimentos, muitas vezes com carácter metafórico. Trabalho estas intuições para torná-las concretas: defino o espaço, o tempo, a ação. Esqueço a metáfora e foco-me na situação, aqui agora.

Espero desta maneira que as imagens que irão aparecer durante os ensaios consigam abraçar o ser do leitor. Pela mesma razão escolhi evitar no título qualquer alusão à maternidade.

Procurei afinidades e inspiração na maneira como alguns artistas usavam os materiais. Neste sentido interessei-me a obra de George Segal e as suas esculturas em gesso de corpos com roupa cotidiana. Estas obras criadas a partir de moldes de gesso sobre homens e mulheres vestidos representam pessoas comuns contemporâneas ao artista; em contraposição à atemporalidade de um corpo nu.

Pensei na possibilidade de cobrir de gesso o meu corpo vestido, em lugar do corpo nu. Uma escolha importante, não só do ponto de vista estético, mas também simbólico. O que quero mostrar? A minha carne? A história que está escrita no meu corpo? Ou a construção que me deixa confortável enquanto mulher? Um vestido bonito? Olhos pintados?

Por um lado, a roupa iria amplificar a ideia de máscara e personagem, por outro lado iria perder a universalidade que tem o corpo nu.

Um corpo nu é um ser humano de sexo feminino, um corpo vestido é um tipo de mulher, num espaço e num tempo. A criação duma personagem permitiria um distanciamento da obra, que poderia ser profícuo. Na sala de ensaio a dúvida esvaneceu rapidamente, as possibilidades plásticas e de movimento do gesso em contato com o corpo nu, são extremamente interessantes.

Cada pequeno movimento do corpo tem repercussão na matéria, até pela respiração ou pela produção de som.

Cruzei-me com a obra de Jorge Soledar, “Atravessamento”, (2013): um grande paralelepípedo de gesso “atropela” um corpo deitado.

Esta obra trouxe-me uma nova perspetiva: o gesso domina o corpo. A vontade de experimentar este tipo de relação com o gesso em sala de ensaio, levou-me a mergulhar os pés em dois baldes cheios de gesso.

Os princípios do movimento artístico da *arte povera* acompanharam a criação desta performance: a utilização de materiais pobres, cotidianos, de trabalho; a ação performativa como parte da obra. Assim como os autores deste movimento artístico, procuro trazer para a cena uma obra efémera, o *hic et nunc* da ação performativa em oposição à conceção tradicional para a qual a obra de arte é transcendente e atemporal. A temporalidade e caducidade da obra reforça o tema da performance, centrada na

transformação do ser, em contraposição à ideia de um Eu estático, congelado numa imagem.

2.3.2 Artes performativas

Nas artes performativas trago com referência para este trabalho: Joseph Nadj, Marlene Monteiro Freitas, Lia Rodrigues.

Na obra “Paso Doble”, o coreógrafo Joseph Nadj e o artista plástico Miguel Barceló criam uma performance onde matéria e movimento se entrelaçam, numa dança de ações em que as duas artes são completamente interdependentes. O cenário transforma-se graças ao movimento dos performers, a dança nasce a partir da relação com a matéria.

No solo “Guinche” (2010), Marlene Monteiro Freitas, cria uma partitura coreográfica espantosa pela sua capacidade de transmitir energia e transportar-nos para múltiplos imaginários. Neste trabalho a coreógrafa cria limites ao movimento e, ao mesmo tempo aumenta possibilidades.

Marlene “bloqueia” as suas ancas num movimento em forma de oito, frenético e persistente, as pernas acompanham as ancas, os pés não descolam do chão. Metade do seu corpo repete a mesma ação durante 20 minutos. O corpo é tratado como uma orquestra, as ancas são os tambores, que dão o ritmo e transmitem energia. Face e mãos são o contraponto necessário, a cara como um primeiro violino e as mãos acompanham, criando figuras sempre em transformação. Bloquear num movimento repetitivo os quadris, não diminui as possibilidades, mas permite que o olhar do espetador se concentre sobre pormenores da cara que, caso contrário, se perderiam.

Lia Rodrigues na peça “Para que o céu não caia”, estabelece uma relação de intimidade com o público, criando uma coreografia em que o espectador é levado a movimentar-se no espaço: sentar, estar em pé, aproximar-se, ser tocado ou olhado nos olhos. A coreógrafa invade a zona de conforto do público e cria um lugar íntimo e de troca de energia.

2.4 Dispositivo cénico

2.4.1 espaço cénico

Defino o lugar.

Brainstorming:

Lugar de trabalho

Atelier de artista subpalco

Subsolo um lugar onde a escuridão pode ser total galeria de arte

Uma cave ou armazém

Observo a imagem de Dantam, acrescento materiais presentes num atelier e materiais necessários para fazer um molde de gesso.

Instruções para molde sobre sujeito vivo:

- Preparar o local, proteger o chão com MANGA PLÁSTICA,
- Proteger o corpo com VASELINA ou CREME GORDO, abundar nas zonas com mais pelos (para evitar que os pelos fiquem presos ao gesso),
- Preparar a massa com PÓ DE GESSO e ÀGUA, com uma relação 1 kg de gesso por 0,75 l. de água
- Misturar num BALDE
- Aguardar 5 minutos
- Usar LINHO para fortalecer a massa
- Aplicar o GESSO ao corpo

*atenção: esta prática pode provocar morte por asfixia.

Com estes materiais desenho o espaço cénico, as mangas plásticas delimitam o espaço, os baldes servem para fazer o gesso e para sentar. Cuido da primeira composição: a

organização do espaço quando o público entra. Trato os objetos como parte duma pintura, uma natureza morta feita com material de construção.

Decido pôr baldes/assentos nos extremos da manga plástica, de maneira que quando o espectador se senta bloqueia a manga plástica nestes pontos, permitindo-me trabalhar a partir deste limite. (Anexo D)

Durante os últimos ensaios convidei pessoas a ver o trabalho e percebi alguns defeitos desta ideia que conceitualmente me interessava muito. A excessiva proximidade retirava visibilidade ao público e o incapacitava de ter uma visão global. Decidi que o público podia movimentar-se livremente durante a performance, mas os assentos iam ser postos fora do espaço cénico. Usar baldes como assento retirava força a imagem central, os dois baldes usados pela performer criavam uma composição com o resto de material, uma escultura feita de materiais pobres. Quando espalhei muitos baldes pela sala, perdi a composição e voltei a ver só baldes de tinta vazios. Substitui os baldes postos aos extremos da manga plástica com tijolos encontrados no lugar de ensaio. Este desvio da ideia inicial, através a introdução dum material novo, ajudou-me a definir o lugar e trouxe novas possibilidades para a parte final da performance.

2.4.2 Som

Cos'è dunque infrasottile? È un neologismo che sembra indicare quei fenomeni al limite della percezione che mostrano il passaggio da uno stato a un altro. Alcuni esempi potrebbero essere il movimento, il vetro, la polvere, il fumo, le ombre, il ritardo, gli anticipi. L'infrasottile espone le materie ma anche l'esperienza stessa ed è - fondamentale specificarlo- immanente al reale, in quanto interno alle forme del sensibile.

(Gregnanin, 2018)

O som do gesso a estalar, a cair e a ranger e o som da minha respiração que tenta ganhar espaço. Dois sons que podem aproximar-se a ideia de *infra-mince* lançada por Duchamp. Segundo o artista este conceito não podia ser explicado, só exemplificado: “Quand le fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par *infra-mince*” (Duchamp, 1945). (Anexo E)

A primeira ideia sonora para esta performance é amplificar o subtil e deixar que a música nasça a partir da relação entre matéria e ação.

Onde acaba o som e começa a palavra? Onde acaba o movimento e começa o som?

Durante a performance trabalho o texto do ponto de vista expressivo e sonoro, e procuro que não haja distinção entre desenho de som e desempenho. O som vem de diferentes fontes: da relação entre matéria e ação, do trabalho vocal da performer, de gravações de músicas ou do ambiente. Os mundos se cruzam e se contaminam. Para isso, do ponto de vista técnico, utilizo microfones no espaço para amplificar os sons, utilizo voz dita e gravada, utilizo uma gravação do espaço exterior e uma música inspirada por essa gravação.

A partir da gravação descrita no parágrafo 2.2, efetuada nos locais da ESMAE, individuei um instrumento musical que pudesse conduzir-me para um segundo momento musical: o fagote. A linha musical deste instrumento na gravação lembrava-me o concerto em A menor para fagote de Vivaldi. Uso um excerto deste concerto na parte final da performance, repito-o várias vezes, cada repetição é uma tentativa de chegar a uma forma.

2.4.3 Luz

Quando falo de luz, vejo a luz e a fonte da qual provêm: um objeto que faz parte do cenário. No contexto de um trabalho íntimo, acho interessante afastar-me do dispositivo convencional de um Teatro e criar um trabalho que possa caber num quarto.

Durante os ensaios escolhi os focos de luz pelo seu carácter cotidiano: uma fluorescente (que lembra os espaços de trabalho e as cozinhas), uma luz de mesinha de cabeceira e algumas lanternas de campismo. Iluminação utilizada e utilizável no dia a dia, descontextualizada e trazida para o espaço cénico.

A ideia é que os focos de luz podem mudar, se o lugar de apresentação o pede.

Quero que a performance se torne um todo com o lugar de apresentação, por isso vejo a luz como um elemento de coesão entre performance e lugar.

Por exemplo, se a performance acontecer numa galeria poder-se-ão utilizar os focos utilizados para iluminar as obras; se for num teatro, aparecerão projetores; se for num sub-palco as fluorescentes que iluminam o espaço.

2.4.4 O lugar do público

Um dos aspetos das artes performativas, que mais me atrai é a troca de energia entre performer e espectador. Acho muito interessante estimular esta troca e trazer propostas que levem o espetador a ter um papel ativo na performance.

A relação com o público é algo que se vai afinando à medida que a performance é apresentada. Como interagir? Quanto? É possível o contato com o espetador? É possível sair do espaço cénico? Até que ponto posso deixar ao público o poder de manipular a performance sem perder o controlo dela?

Na primeira apresentação do trabalho decidi testar: passar da frontalidade para a ocupação do espaço do espetador; estabelecer uma relação prática com o público, durante a construção das figuras.

Ainda quero experimentar outros tipos de relações: convidar o espetador a mudar de lugar durante a performance e procurar diferentes pontos de vista; entregar lanternas a entrada, que podem ser usadas para iluminar a cena. Dar assim ao espetador o poder de manipular a visão do trabalho.

2.5 As regras

Neste parágrafo irei analisar as regras estabelecidas para a construção da performance.

2.5.1 Regra 1: O corpo é coberto de gesso, o primeiro movimento é a respiração

Um passo atrás no tempo, Julho 2004, relembro o meu primeiro contato com a técnica do molde sobre modelo vivo, sendo, nesse caso, eu própria o modelo vivo.

One reel. um espetáculo em que participei e onde todos os performers usavam uma máscara feita à medida.

Lembro-me da preparação: ponho vaselina nos olhos e nas sobrancelhas. O meu irmão, cenógrafo, olha para a minha cara como um pedaço de barro, tenta moldar a minha expressão, que volta subitamente ao estado de tensão. Deita o gesso, frio, pesado, fico rígida, será que vai entrar nos olhos?

O medo, passa. O gesso começa a ficar morno, quente, muito quente, estará a queimar-me? Aguento, as palhinhas que pus no nariz para respirar fazem comichão, 1, 2, 3... 30, 31, 32, falta pouco.

Secou.

Pareceu uma eternidade.

Lentamente o meu irmão retira o gesso da cara, o molde saiu bem, um olhar atento nota que o maxilar está tenso. Já não há nada a fazer.

A sensação física da experiência de fazer um molde da cara ficou gravada no meu corpo: o peso, o calor, o frio, a tensão criada pelo contato entre o meu corpo vivo e maleável e o corpo inanimado do gesso.

Naquele 12 de janeiro de 2017, quando estava a olhar para mim ao espelho vibrando nua, imaginei-me presa numa casca de gesso.

As imagens e relatos sobre a técnica do molde sobre modelo vivo, utilizada principalmente no século XVIII e XIX enriqueceram a minha memória e forneceram material para o desenvolvimento do trabalho. Segundo os relatos, a técnica aplicada sem as devidas precauções, poderia induzir a morte por sufocamento do modelo. A relação entre respiração e casca de gesso tornou-se o ponto de partida. Em sala de ensaio, após a aplicação do gesso no corpo esta relação ficou clara: o gesso fica rígido, a respiração limitada, a vontade é a de ampliar a respiração e partir o gesso.

Dentro da casca de gesso o corpo não pode mexer, o foco do olhar fica na cara que não tem gesso, as possibilidades são ainda infinitas, o som e a palavra, enchem o espaço e ganham músculo. Será graças ao movimento gerado pela respiração, que o gesso começa a partir.

2.5.2 Regra 2: A repetição de um movimento leva-me ao movimento seguinte

Em 15 anos de trabalho como performer, participei frequentemente em processos criativos em que o material coreográfico nascia nas improvisações. Apercebi-me que improvisações muito abertas levam os performers a reproduzir padrões de movimento e relações sempre iguais com os outros interpretes. Além disso, nesse trabalho, onde criador e intérprete coincidem, falta o olhar exterior que dá indicações e caminhos ao intérprete que improvisa. Uma ideia pré-concebida e inconsciente de entretenimento e

ritmo leva-me, quando improviso, a mudar frequentemente de ação. Acredito que o aborrecimento pode ser muito criativo, é uma fase pela qual é necessário passar para chegar a novos lugares de criação. Por isso senti a necessidade de adotar ferramentas que me obrigassem a ficar, aborrecer, insistir para descobrir novos caminhos. Procurei limitar as possibilidades, manter o foco e mergulhar no movimento. A repetição é uma destas ferramentas.

Começo com uma figura definida: braços cruzados, perna esquerda levemente dobrada, um sorriso muito amplo e fixo.

O som provoca uma vibração, a vibração expande pelo corpo, os braços cruzados transformam a vibração num subtil embalo, o embalo fica maior, o gesso parte, o movimento transforma-se.

2.5.3 Regra 3: O movimento nasce da relação com o material

Esta pode ser considerada quase uma obsessão pessoal: vejo o cenário e os objetos de um espetáculo como parte integrante da ação cénica, não gosto de cenários ou objetos decorativos ou exclusivamente simbólicos. Aplico este conceito à matéria assim como ao movimento. Assim como nenhum objeto presente num trabalho meu fica inutilizado, o movimento não é decorativo, mas será sempre uma ação concreta ou um gesto.

Esta regra ajuda-me, mais uma vez, a focar a minha concentração numa direção, experimentar muitas possibilidades para o mesmo material, em lugar de desistir dele.

O professor Nikolaj Karpov, que ensinava técnicas de biomecânica teatral e método Stanislawski na Escola Superior de Teatro Gitis de Moscovo, utilizava o método das “ações físicas” para ajudar o ator a interpretar textos de Tchekhov. A tarefa mais importante na análise do texto era encontrar uma ação concreta que pudesse transmitir a força do sentimento ao espetador: em lugar de “amar” podia ser “procurar o contato físico do outro” (para cada cena, ou tipo de amor a ação iria ser diferente), em lugar de “raiva” podia ser “partir todos os objetos do quarto”. Estas tarefas concretas eram chaves preciosas para o ator não resultar falso e através a fisicalidade encontrar um estado psicológico.

No meu caso não há um texto escrito, mas o tema de partida é amplo e complexo.

O encontro de tarefas concretas na relação com o material presente em cena, permite-me viver o aqui e agora da ação cénica com verdade. Acredito que se as vivências, o conflito

e as dificuldades do ser que age em cena conseguem ser reais, o espectador terá empatia e será posto em condição de deixar-se levar pela história contada e as suas possíveis interpretações.

3. O outro nascimento

O nascimento não é nada em relação aos dois anos a seguir. Falo aqui do nascimento da performance (mas não penso de maneira muito diferente em relação ao filho). A ideia aparece, em forma de sonho, intuição, imagem, sensação. Pode parecer grandiosa, genial, simples, às vezes temos a certeza que vai ser fácil de executar.

Nunca é fácil.

Como manter-se fiel à ideia inicial? Como aprofundar, sem perder-se? Lidar com o tempo que passa e as transformações na vida, que implicam transformações nas vontades criativas?

Neste processo tentei responder a estas perguntas e procurei ferramentas que me ajudassem. Apercebi-me que programas e métodos são importantes, mas por vezes a partilha do trabalho com outras pessoas o é, ainda mais. Outras vezes a resposta vem de um lugar completamente diferente. Não há uma receita. Há um estado de atenção e disponibilidade que tem que ser apurado, para sermos capazes de agarrar a solução quando ela aparecer.

Neste trabalho tive de lidar com uma grande dispersão temporal, pois foi desenvolvido durante dois anos, no meio de muitas outras atividades e espetáculos. Por um lado, acho muito profícuo desenvolver um trabalho num longo arco temporal; o abandonar, deixar-se nutrir por estímulos diferentes, mais tarde retomar o caminho. Por outro lado, há uma grande dispersão que me obrigou a recomeçar muitas vezes, levou-me a perder material precioso e, depois, demorar muito tempo para o recuperar.

Lidei com esta dispersão temporal dividindo o trabalho em quatro partes e, em cada residência artística, mergulhei numa delas. No fim procurei voltar a encontrar a coesão do todo, mas acredito que só na relação com o público esta coesão será efetiva.

I Construção

II A estátua que respira

III Um encontro no escuro

IV As figuras que me habitam

3.1 Construção

Material de construção em cena, uma mulher entra, única fonte de luz: uma lanterna de cabeça.

Começo um ritual pessoal, quase às escuras, utilizando gestos do dia a dia (pôr creme, arranjar o cabelo) com material não cotidiano. Preparo o gesso e o espalho no meu corpo. Construo uma imagem rígida de mim mesma, em cima do meu corpo. Uma tentativa de parar o devir, congelar o instante numa imagem que possa ficar inalterada.

A escuridão ajuda-me a preservar a intimidade, a lanterna situada na cabeça permite-me iluminar só partes do corpo: uma perna, um braço, os pelos púbicos. Penso nas imagens cubistas onde as partes são fragmentadas e podem ocupar lugares inesperados ou ter perspectivas diferentes.

3.2 A estátua que respira

A luz liga, desvela-se a totalidade do corpo: o corpo parece uma estátua de gesso, só a cara esta livre, mesmo assim um grande sorriso domina a sua expressão. O interior do corpo transborda em forma de som, um som físico capaz de partir o gesso.

Esta parte foi trabalhada em dois períodos diferentes. Na primeira fase, dizia um texto, criado a partir de trechos do diário escrito entre 2017 e 2018. Este texto era uma partitura sonora, cujo conteúdo era de difícil compreensão para o espectador, mas muito significativo para mim.

Esta proximidade com o texto levava-me a um estado interpretativo onde a expressão e a sonoridade eram o principal veículo de significado.

Quando retomei o trabalho, o texto tinha-se tornado obsoleto, já não suscitava as mesmas reações no meu corpo e na minha voz, como que soando a falso.

Percebi que o texto não existia pela necessidade de passar o seu conteúdo ao público, mas servia para levar-me a um lugar interpretativo e de aí estimular o meu movimento e expressividade. Cheguei à conclusão de que este texto devia manter sempre uma percentagem de improvisação, ter uma parte de um diário vivo, inventado no momento. Nesta fase a vibração é mantida até se transformar, o embalo dos braços, primeiro pequeno, vai ficando maior, até destruir todo o gesso. Quando a ação se torna mais

enérgica, fica mais difícil persistir, por isso uso uma contagem para levar o meu corpo além do lugar de conforto e procurar novos estados.

Conto até 100, procuro a exaustão criativa, procuro as transformações físicas do corpo, o suor, a cara vermelha, a respiração acelerada. Interessa-me gerar movimento voluntário e involuntário.

António Pinto Ribeiro (1997), divide os quatro Corpos de Valéry em dois grandes grupos: o da fisicalidade (os primeiros três corpos para Valéry), ou seja, o domínio do atlético, espontâneo e quantitativo, e o da corporeidade (quarto corpo de Valéry), ou seja, uma fisicalidade organizada com o objetivo de constituir um código.

Na posse destes dois conceitos podem também determinar-se duas formas distintas de comunicabilidade do corpo e, conseqüentemente, duas formas de receção da produção corporal em todas as práticas das artes do corpo. São elas: uma primeira derivada da fisicalidade, que corresponde ao domínio do informal e sintomático, mas não propositadamente do comunicacional e artístico, (...) são gestos e movimentos não finitos e sem finalidade. A segunda deriva da corporeidade e corresponde a todas as formas organizadas de movimento com propósitos comunicacionais expressivos, e por ela todos os gestos e movimentos são finitos e têm uma finalidade.

A tensão fisicalidade/corporeidade viabiliza o comportamento corporal enquanto comportamento mais ou menos performativo, estabelecendo um grau primeiro para as artes do corpo. (Ribeiro, 1997, p.24)

Neste trabalho procuro meios para que a fisicalidade adquira um valor comunicativo e artístico. Neste caso utilizo uma forma organizada de movimento (corporeidade) para chegar a uma reação física, a qual será o principal veículo de emoções.

Apaga-se a luz.

3.3 Um encontro no escuro

Na escuridão posso ser todos os corpos, procuro uma nova forma.

Como resultado de um convite da associação “Corpo de Encontro” partilhei o processo de trabalho, numa sessão aberta. A minha proposta consistia numa sessão de improvisação de grupo às escuras. Depois de um aquecimento físico e vocal apaguei as luzes. A sala

ficou às escuras durante 45 minutos, os participantes podiam agir como quisessem, sendo que havia uma regra: quando eu apontar uma lanterna contra alguém, só este podia se mexer ou emitir sons.

Na escuridão o trabalho sonoro sobressaia. Os participantes, a princípio tímidos, iam ganhando confiança à medida que os sentidos ficavam mais despertos, até chegarem a um lugar de grande alegria, liberdade e confusão.

A lanterna assumiu um papel policial, interrompia a liberdade e alegria que se instalava no escuro, arrumava o corpo iluminado, que se sentia obrigado a fazer algo de performativo, limpo, bem feito.

Ficaram evidentes uma serie de ideias preconcebidas sobre como devia atuar um corpo em exposição. O corpo físico, no momento em que é posto à mostra, tem a tendência a obedecer a regras subconscientes.

Trouxe esta experiência para a sala de ensaio, procurei a liberdade que vi no coletivo, quando a luz apagava. Pensei em dar ao público lanternas para que pudesse apontar contra de mim, espreitar ou invadir a minha intimidade.

Escrevo no meu blog dia 6 de março de 2019:

o encontro de muitos corpos na escuridão, a escuridão é liberdade, o som é livre, a identidade está escondida; se uma luz emoldura um corpo, este retrai-se e o estado de representação toma as rédeas. O corpo ganha uma textura nova, tensão, lentidão, contenção, pormenores. Uma luz no escuro despe os corpos cobertos pelo suave manto da escuridão. Os envergonha, os separa do grupo. Um corpo sozinho sob os refletores.

Se apontar uma luz contra de ti, no escuro, os músculos ficam rígidos, o corpo tenso sente-se ameaçado, observado, o corpo torna-se lento e consciente, assustado ou egocêntrico, exuberante ou falso.

A luz esconde.

À luz me escondo.

3.4 As figuras que me habitam

Visto-me com o material que encontro no caminho, crio seres.

Na última parte da performance reflito sobre a ideia do corpo carnavalesco, da máscara e do disfarce como espaço de liberdade:

Las actividades que le dan placer a l'hombre carnavalesco son, justamente aquellas en que las se transgreden los limites, en las que el cuerpo desbordado vive plenamente su expansión hacia afuera: el acoplamiento, la gravidez, la muerte, comer, beber, satisfacer la necesidades naturales...

Es una especie de cuerpo provisorio, siempre en la estancia de la transfiguración, sin descanso....

El acento esta puesto en un hombre que no puede ser percibido fuera de su cuerpo, de su comunidad y del cosmos.

En los sectores populares la *persona* esta subordinada a una totalidad social e cósmica que la supera. Las fronteras de la carne no marcan los limites de la mónada individual. (Le Breton, 2002, p. 31-33)

O corpo de que fala Le Breton é um corpo provisório em contato com o cosmos, um corpo medieval, parte de um todo, com extensões e deformações que sublinham a abertura e ligação com o mundo externo. A necessidade de ultrapassar os limites decorre da insatisfação com as regras impostas pela sociedade.

O corpo carnavalesco opõe-se ao corpo da modernidade, individualista.

A partir do material que está em cena, crio figuras, que não chegam a ser personagens, sem passado nem futuro, vivem no agora, na relação com o material. Pedem emprestadas as memórias do criador, em forma de material de trabalho.

Vejo estes corpos como uma colagem viva, imagens em movimento: figuras.

“Figura” do lat. *Figura*. Do tema *ingere*: plasmar, modelar. O corpo torna-se matéria que reage aos estímulos, até criar uma figura: seres em constante mutação, grotescos, que habitam o Eu. Um eu que não repudia, mas integra.

São seres que só existem no espaço e tempo que estão a habitar. Criaturas evanescentes. Miragens de algo que estava esquecido ou simplesmente escondido.

Seres que provavelmente habitavam o quarto corpo do Valery, o corpo imaginário. Segundo Munari a imaginação vê, no meu caso a imaginação é um órgão que age. Através da ação construo um ser material, uma escultura viva e efémera, saída de uma camada do corpo que costuma estar escondida.

3.5 O meu lugar

O *Performer*, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é um homem que faz o papel de outro. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual é *performance*, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é um espetáculo. Não quero descobrir algo novo, mas algo que foi esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixam de ser válidas. (Grotowski, 2015)

A ação é o centro, não importa quem sou, mas o que estou a fazer, isto me define.

O material teórico serve para criar o contexto concreto onde a figura age.

Procuro a verdade na ação. O meu trabalho como criadora é estabelecer as condições necessárias para que a performer (neste caso eu) possa agir com verdade, mesmo que seja um contexto absurdo.

Neste trabalho desdobro-me em muitos: existe o Eu criador, o performer e as figuras que habitam o espaço. Tento manter estes Eu afastados, através das ferramentas de que falei anteriormente (os limites, o jogo, as regras) e agir em cada situação sem ideia pré-concebidas.

Uma das maiores dificuldades foi manter todos os Eus ativos e criativos.

O Eu do criador frequentemente se tornava tirano e levava a performance para um lugar conceitual, onde as escolhas eram determinadas pelo fascínio e o rigor perante o método e o conceito. O que não é sempre o melhor caminho para a performance.

A performance só ganha vida quando encontra a sua forma e dramaturgia interior: uma coerência feita de rigor e de surpresa, que surge frequentemente dum desvio do método e do conceito, da possibilidade de quebrar a regra. Não há um método sempre igual para chegar a ela: pode surgir graças ao mergulho profundo no trabalho, ou ao afastamento dele, graças à calma ou ao stress pré-estreia, ou depois de muitas apresentações.

Do meu ponto de vista, a partilha do processo com pessoas que tenham distância do trabalho e mais tarde com o público é sempre extremamente fértil.

Propus-me tornar esta performance um lugar de pesquisa sobre um método, que pode ser particularmente útil no contexto de criações onde o encenador é também performer e onde o dado autobiográfico faz parte do material de criação.

O programa que criei para esta performance não é replicável, mas acho que alguns princípios do trabalho, assim como as dificuldades que detetei serão úteis à construção de programas para outras criações com condições parecidas.

Qualquer programa ou método deverá sempre ser adaptado ao contexto e mesmo aí poderá, a certa altura do trabalho, tornar-se um impedimento.

No meu caso, na fase final senti a necessidade de afastar-me do aparato teórico para reencontrar o prazer do jogo.

As figuras que habitam a parte final da performance foram as mais difíceis de prender numa forma repetível. Decidi por isso não marcar as ações de maneira rígida, mas encontrar o espírito da cena, procurando conhecer melhor estas figuras através de desenhos, palavras, breves descrições.

Mais uma vez, a relação com a materialidade do diário/caderno de apontamentos foi muito importante para o desenvolvimento da criação.

Percebi que o que importava era que a figura fosse viva e por isso precisava de perceber qual era a sua tarefa no espaço cénico. O método das “ações físicas” ajudou-me, procurei uma ação concreta, que fosse possível descrever com um verbo.

Demorei muito até chegar à solução que o próprio título me sugeria: construir estátuas para exposição. Uma figura atarefa-se para construir a estátua de si mesma, desiste, tenta mais uma vez, uma nova estátua, uma nova figura.

Parece uma solução banal e simples, quase óbvia. Isto me dá a segurança de que é a solução certa.

O meu caminho para a construção da performance é um percurso que começa na complexidade do pensamento para chegar à simplicidade e materialidade da ação.

O caminho foi complexo e tortuoso, acredito que a luta necessária a encontrar o dispositivo performativo final dá densidade à simplicidade da ação.

Vejo esta performance com um diário vivo sobre a transformação, por isso, se dum lado procurei um método para que a forma me ajudasse a mergulhar no conteúdo; doutro lado procurei a maneira de não ficar presa à forma, para criar uma performance capaz de manter-se viva e de se transformar ao longo do tempo, sem perder a sua essência.

Despeço-me com uma poesia de Claes Oldenburg que me ajuda a lembrar onde está a essência de que falo:

Sou pela arte que toma forma a partir dos traços da vida, que se enrola e se estende e cospe e pinga, e é pesada e crua e bruta e doce e estúpida como a própria vida...

Sou pela arte que se põe e se tira como calças, que ganha buracos como peúgas, que se come como um pedaço de tarte, ou se larga com desprezo como um pedaço de merda...

Sou pela arte que se cobre com ligaduras. Sou pela arte que coxeia e rebola e corre e salta...

Sou pela arte que se esquiva e grunha como um lutador

Sou pela arte que deita cabelo

Sou pela arte que dá para sentar em cima. Sou pela arte que dá para limpar o nariz ou enfiar os dedos dos pés.

Sou pela arte da algibeira, dos canais internos do ouvido, da ponta de uma faca, nos cantos da boca, espetada no olho ou usada no pulso

Sou pela arte do suor que aumenta entre as pernas cruzadas...

Sou pela arte que é penteada a direito, que é pendurada em cada orelha, que assenta nos lábios e debaixo dos olhos, que é rapada nas pernas e é escovada nos dentes, que é fixada nas coxas e passada no pé.

(Ribeiro, 1997, p. 23)

Bibliografia

Citada

- Bachelard, G. (2015). *La poética dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, Vol. 40, N.4 – cf. slides.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing, episodio 2*, [Vídeo youtube]. Consultado em Outubro 2018, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ta-s_vzxWn8.
- Ferreira Gomes C. (2018), *Portugal que dança ep. 10*, [Vídeo Rtp]. Consultado em Outubro 2018, disponível em <https://www.rtp.pt/play/p3906/portugal-que-danca>.
- Gregnanin, G. (2018). Infrasottile. [Online]. *Flashart.it*, agosto 2018, n.341
- Grotowski, J. (2015). Performer. [Online]. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n.14
- Le Breton, D. (2002). *Antropologia del cuerpo y modernidade*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision
- Munari, B. (2017) *Fantasia*. Bari: Economica Laterza
- Nancy, J.L. (2008). *Corpus*. (New York) Fordham University Press.
- Priberam (2018). *Limite*. Consultado em Outubro de 2019, disponível em <https://dicionario.priberam.org/limite>.
- Ribeiro, A.P. (1997). *Por exemplo a cadeira. Ensaio sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia.
- Tavares. G.M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Valéry, P. (1992). *Filosofia della danza*. Genova: Il melangolo.
- Valéry, P. (2004). Reflexions simples sur le corps. In Hytier, J. (Ed.). *Oeuvres* (pp. 923-931). Paris: Biblioteque de la Pleiade.
- Valéry, P. (2014). *L'anima e la danza*. Sesto San Giovanni (MI): Mimesis.

Consultada

- Balona, A. (2018). *Dança e Discurso crítico no séc. XXI Coreografar além do Sujeito: Hibridez, natureza(s), utopias* [Material didático].
- Bauman Z. (2001). *Modernidade líquida*, Rio de Janeiro: Zahar.
- Beckett, S. (s.d.). *Giorni Felici*. Milano: Einaudi.
- Calle, S. (2016). *And so forth*. London: Prestel.
- Cvejic, B. (2015). *Choreographic problems. Expressive concepts in european contemporary dance em Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Eco, U. (2007), *Storia della bruttezza*. Milano: Bompiani.
- Finelli, R. (2017). L'amicizia hegeliana come "lasciar essere": dalla negazione astratta dell'alterità al riconoscimento di sé. [Online]. *Consecutio Rerum*, 2(3), 15-38
- Karpov, N. (2007). *Lezioni di movimento scenico*. Corazzano (Pi): Titivillus Edizioni.
- Lepecki, A. (s.d). *Singularities. Dance in the age of performance*. Londra: Routledge.
- Salmeri, G. (1999). Corporeità e alterità. Riflessioni per un materialismo della persona. [Online]. *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia*, anno 1.
- Sinibaldi, C. (s.d.). Essere e danza: il concetto fenomenológico e mistico di danza in Paul Valery. [Online]. *Fbk. Libri e nuovi media. Press*. Trento: Fondazione Bruno Kessler-Editoria.
- Sloterdijk, P. (2002). *A mobilização infinita*. Lisboa: Relógio d'Água.

Anexos

Anexo A Convite para a estreia e folha de sala

Exposição

de Costanza Givone

quarta feira, 25 de Setembro, 21.30h
Galeria Nuno Centeno
Rua da Alegria 598, 4000-037 Porto



"Exposição" é um trabalho sobre um corpo em transformação: um estado transitório e frágil, como os trabalhos de gesso usados para os estudos preparatórios.
O ser humano em transformação como uma obra para acabar.

Ficha artística

Criação e interpretação: Costanza Givone
Olhar exterior e assistência: João Vladimiro
Apoio técnico: Susana Paixão
Prof. Orientadora: Manuela Bronze /ESMAE, Politécnico do Porto
Agradecimentos: Nuno Centeno, Corpo de Encontro
Residências Artísticas: Circolando, Fogo Lento-Associação Cultural/Quinta do Gato Seco.

“Exposição” de Costanza Givone, 2019

Técnica mista: corpo, gesso, manga plástica, linho, fita adesiva de papel, tijolos, baldes, lâmpada led.

"Exposição" é um trabalho sobre um corpo em transformação: um estado transitório e frágil, como os trabalhos de gesso usados para os estudos preparatórios. O ser humano em transformação como uma obra para acabar.

“Exposição”: “this vertiginous withdrawal of the self from the self that is needed to open the infinity of the withdrawal all the way up to self. The body is this departure of self to self”. (...) “where the being as a subject, has for its essence self-positing; self-positing here is exposition itself, in and of itself, in essence and structure. Auto=ex=body. The body is the being exposed of the being”. (Nancy, 2008, p. 33)

Que corpo é este?

Um corpo veículo do ser, um corpo que precipita no Outro para voltar a reconhecer-se como sujeito.

A ação é o centro, não importa quem sou, mas o que estou a fazer, isto me define.

A relação com o material me transforma e me revela.

Ficha artística

Criação e interpretação: Costanza Givone

Olhar exterior e assistência: João Vladimiro

Apoio técnico: Susana Paixão

Prof. Orientadora: Manuela Bronze /ESMAE, Politécnico do Porto

Agradecimentos: Nuno Centeno, Corpo de Encontro

Residências Artísticas: Circolando, Fogo Lento-Associação Cultural/Quinta do Gato Seco.

Referencia bibliográfica: Nancy, J.L. (2008). *Corpus*. (New York) Fordham University Press.

LABORÁTORIO DE ARTE E PESQUISA

P.PORTO

ESMAE ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA E ARTES
DO ESPETÁCULO

Anexo B Imagens da apresentação do primeiro estudo



© Pedro Figueiredo



© Pedro Figueiredo



© Pedro Figueiredo

entusias

de noua forma de perde?

une viziune continuă în
impedite de furor, il blut
e' impolitice

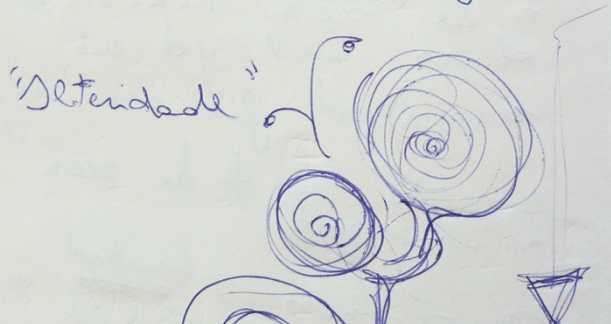
sentimentul senar, de
fari gasi nel puterici

tride nere
serpe de jirnatice

Estes pilados é estar sem
 diferença, estar exposto é
 ter a superfície de pele de alguém
 os pelos do corpo de alguém
 em diferença

ansiedade e diferença
 não é sendo forte

neurônios com auto-reflexão



Certo do Encontro

desaparecer no mundo
 liberdade do mundo
 aproveitar do mundo para
 não vermos melhor

se soltados para ser
 o certo das atitudes

[Cronel
 Jand
 microsuspiro]

- melodia
- importante saber
 quando a hit tem
 aparadas
- estímulos noções de
 tempo

- silêncio e estênd

quando apontar e sua
 parte não tem fazer assim



- inventar: mostrar
 as pessoas que estão e
 observar, considerar
 quem faz

7/11/17

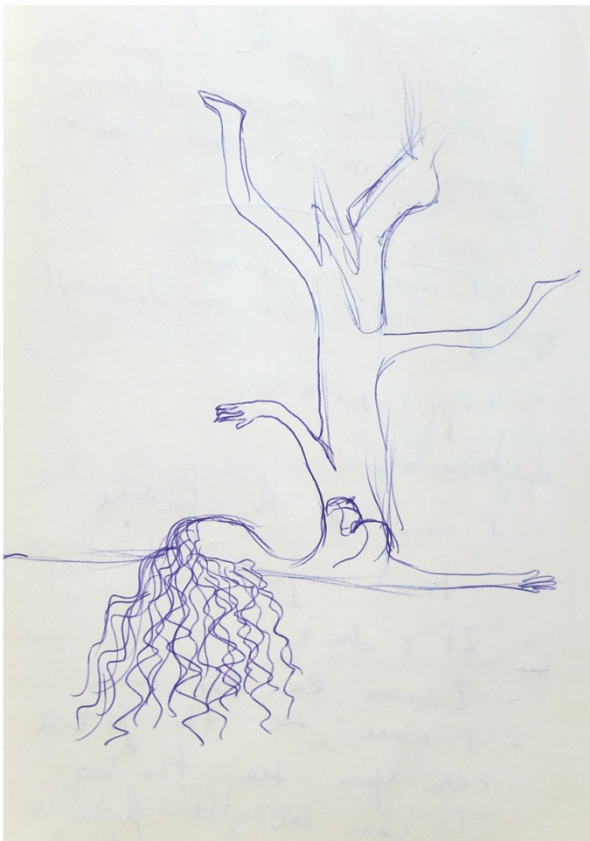
sette uno uno uno sette
 sette hanno uno uno hanno uno
 sette per sette 49 quattro più nove
 le caramelle e delle svenne
 senza pensare sera sera che
 sera sera what ever will be
 will be pu sera sera sera
 sei sei vulcani cari apparati
 di notte carissimi giurati
 espressioni pentiti pentiti
 jeans,Zeit do creaton
 Z'in Z'in Z'oro Z'oro Z'oro
 Z'oro also per gli inflis
 gelosissimi per i pentiti
 un what delle pugile
 maledette e sacerdoti giurati
 sette sette sette sette sette
 di pensate per le e separati
 del meglio mandamenti

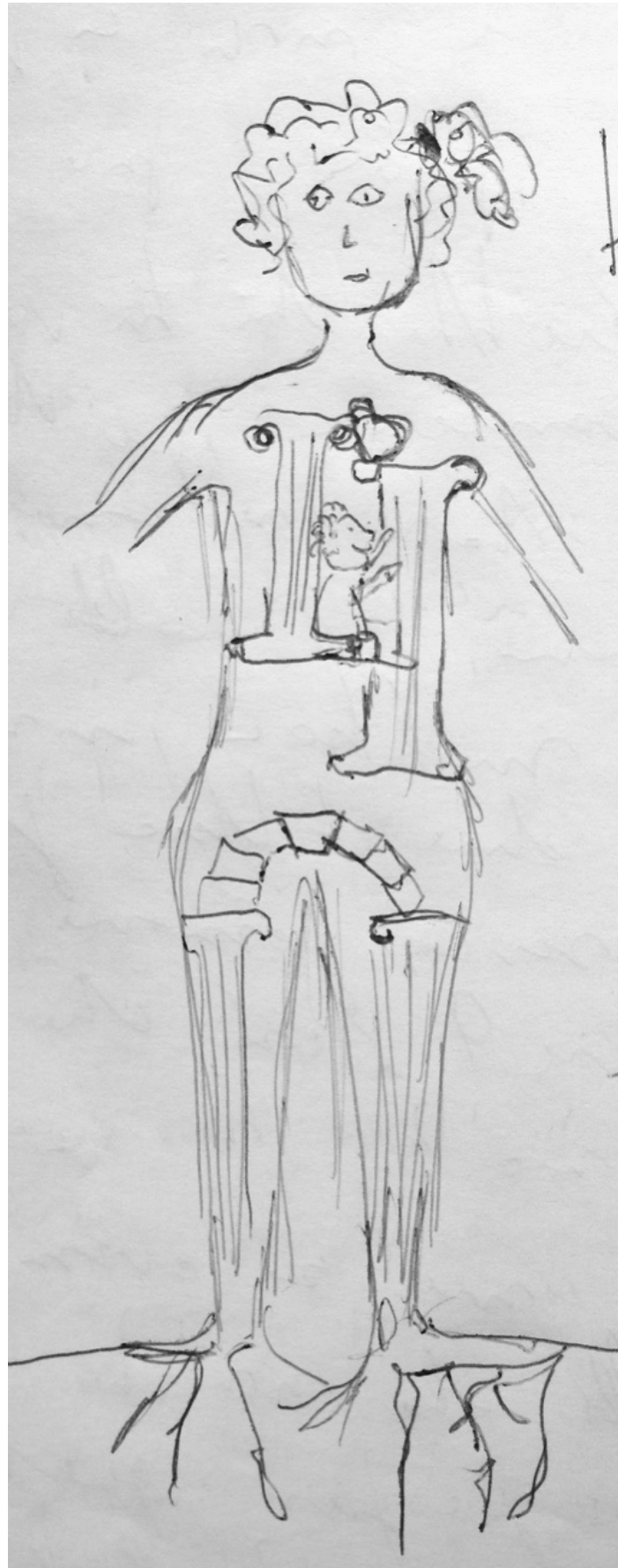
che?
 dove
 immagina un
 spazio pieno di mosto di
 per te te
 io e te di cosa lo?
 io dico
 giudic non he estate
 di perdere l'ingegno
 e lo face de lo barmere
 amore
 amore e l'amore
 amarsi l'amore
 amare l'amore
 meditazione

Quando es vuole mi memmo raccontare
 una storia.
 de storie del principe che pu sposare una donna
 intelligente face un indovello:
 voglio che n present
 ne nude ne vestita
 ne affamate, ne seti
 ne in canella ne a piedi
 ne nella strada ne per strada
 ne di giorno ne di notte
 ne solo ne in compagnia
~~no no~~
 ne adimentate ne refie
 ne ca ne un alba

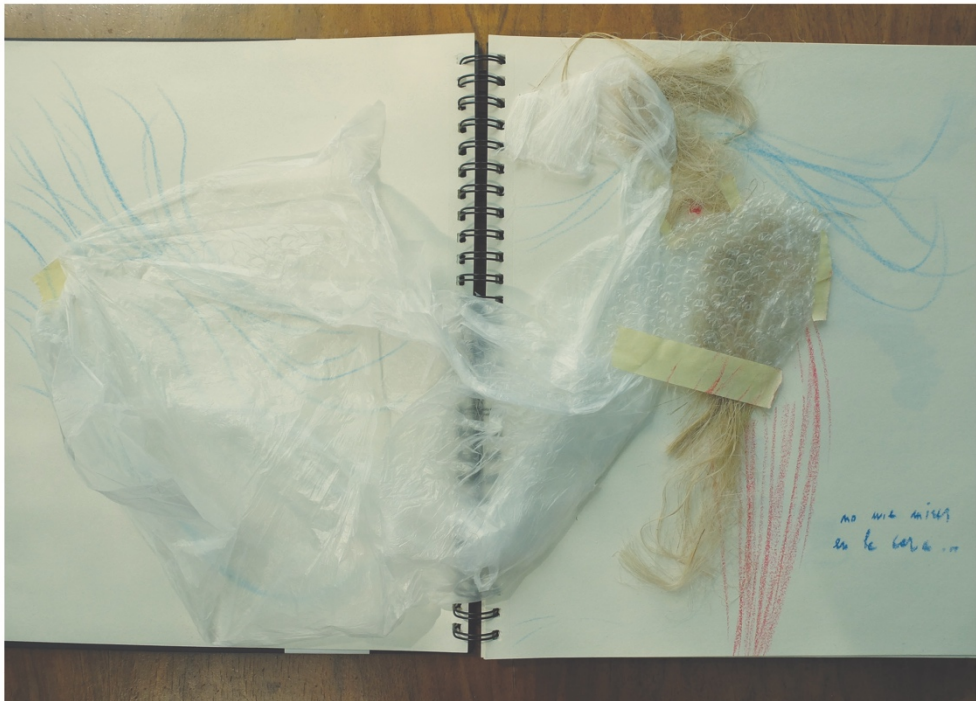
la donna avra vestita con una rete, un
 pane in bocca, trascinata da un cane, con
 solo l'elluce a toccare la strada, ed ugnuno
 con un cinto

Anexo D Desenhos do diário





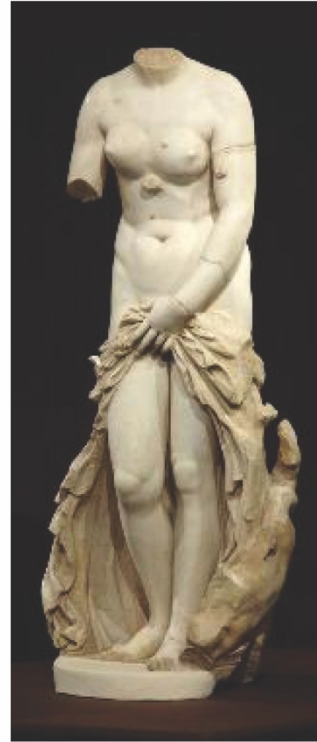




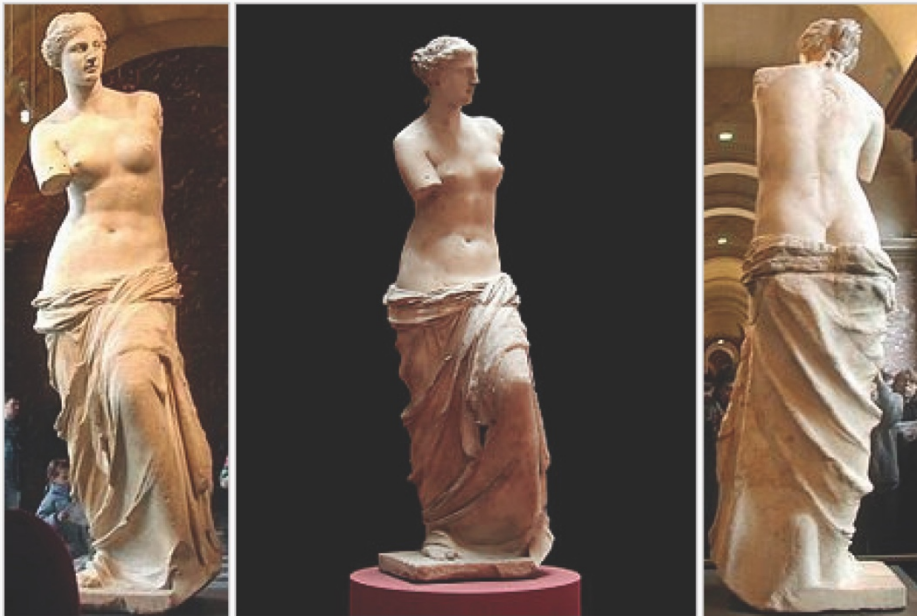
Anexo E Referencias artísticas



Edouard Dantan (1887), *Um moulage sur nature*. Fonte: www.artnet.com



Autor desconhecido (II sec D.C), *Venere Landolina*
Fonte https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_Landolina



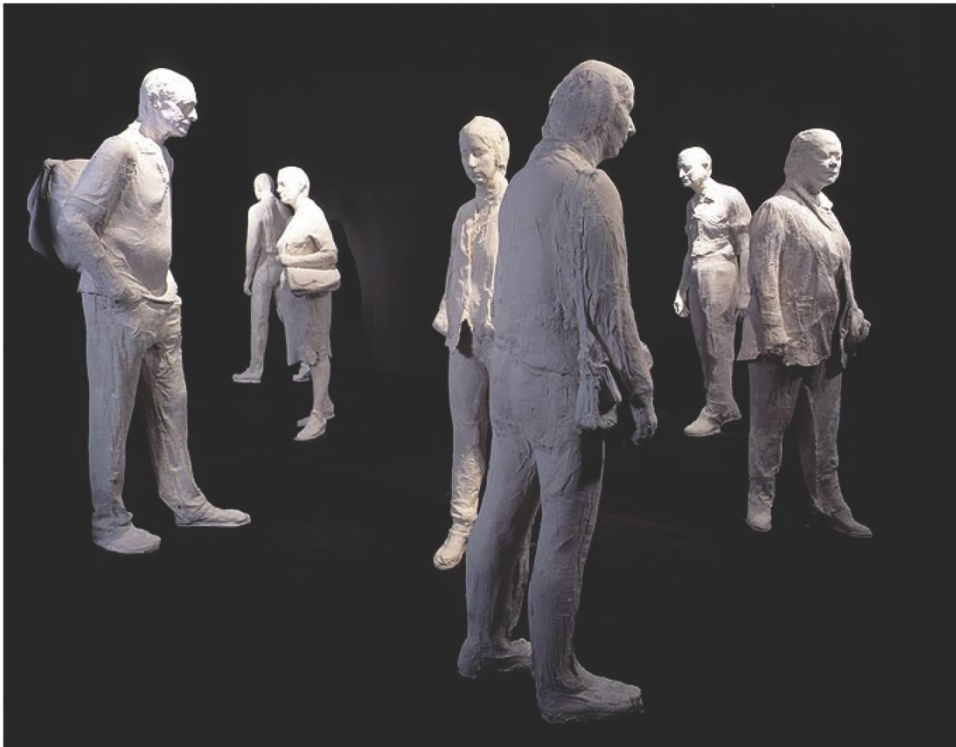
Autor desconhecido (130 a.c.), *Venus de Milo*, fonte: www.pinterest.com



Louise Bourgeois (1999), *Maman*. Fonte <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/3826/>



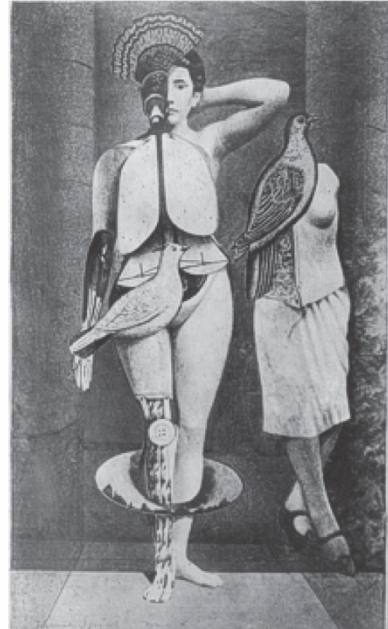
Rebecca Horn (1972), *Finger Gloves*.
Fonte <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/10.2003/>



George Segal (1992), *Street crossing*. Fonte: <https://m.blog.naver.com>



Jorge Soledar (2013), *Atravessamento*. Fonte: <http://cargocollective.com>



Max Ernst (1921), *Sacred Conversatio*. Fonte: www.pinterest.com



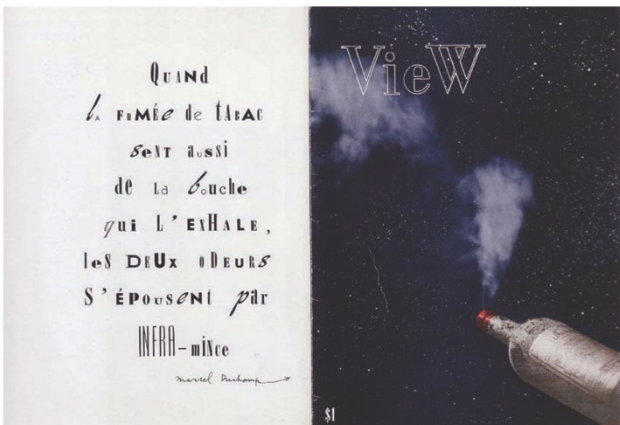
Marlene M. Freitas (2010), *Guinche*. Fonte: www.ahoragranada.com



Joseph Nadj e Miguel Barceló (2016), *Paso doble*
Fonte: www.pinterest.com



Lia Rodrigues (2016), *Para que o céu não caia*.
Fonte: <http://www.liarodrigues.com/styled-46/styled-55/styled-57/index.html>



Marcel Duchamp (1945). Fonte: www.rci.rutgers.edu/~jbass/talks/mla06/infranotes.htm

Anexo F Textos

Mente - um trabalho vocal a partir do meu diário

A linguagem escrita é a mais próxima ao mundo do intelecto, ao mesmo tempo, é a mais hábil na arte da mentira, a mais educada a cumprir regras. Como reapropriar-me da palavra, no seu sentido mais profundo de comunicação? Como criar um texto, que seja reflexo do diálogo e conflito entre diferentes partes da mente e do corpo?

Durante seis meses escrevi um diário com o método de escrita livre.

Era um período de grandes mudanças: um filho de um ano, uma cidade nova, o trabalho que voltava a arrancar depois da maternidade. A ideia era deixar fluir as palavras, tentando limitar ao máximo o condicionamento da razão. Pelo menos da razão consciente. Interessava-me conhecer os lados da minha mente, que não controlo. Os estímulos do espaço (visuais, sonoros, olfativos), os estados do corpo e os estados psicológicos, determinavam o fluir da palavra. O desafio era deixar-me atravessar pelos eventos, sem os dominar. A palavra escrita tornava-se acontecimento, inspirando novas palavras, outras vinham para descrever sensações do corpo ou do exterior. Criava-se assim um mapa do movimento do meu pensamento.

Voltei a ler o diário e escolhi os excertos mais misteriosos, livres, sinceros ou que despertavam a minha atenção, pela sonoridade, pelo conteúdo, pela estrutura.

Havia palavras e temas recorrentes: comida, raiva, sono, descrição de sensações do corpo, impossibilidade de parar.

Havia métodos de escrita recorrentes: onomatopeias, repetição de palavras, criação de listas com palavras que tinham assonâncias ou que começavam ou terminavam com as mesmas letras.

Passei esta recolha ao computador e comecei a brincar com ela: juntava uns fragmentos, afastava outros, repetia, omitia. Lia em voz alta e ia mudando posição dos fragmentos, até terem um percurso que fizesse sentido para mim, que me desse prazer ler, que contasse algo do meu estado interior, naqueles seis meses.

O texto criado tem as seguintes características:

O início é uma lista de palavras. O texto do diário, do qual peguei o primeiro excerto, foi escrito a ouvir música clássica, na rádio do carro. Neste texto aparecem referências aos instrumentos que ouço, palavras sonoras que se transformam numa lista de termos próximos por assonância; alguns refletem sensações interiores (ex. construção periclitante), outros mais quotidianos.

Mudo frequentemente de língua. Em cursivo no texto, estão frases que vêm de outras páginas do diário, mas que decidi espalhar por todo o texto (ex. não podes parar).

O primeiro parágrafo acaba com uma pergunta:

qual é a tua velocidade de resposta a uma catástrofe natural?

Esta pergunta apareceu depois da leitura dum texto de Gonçalo M. Tavares, sobre a cinética filosófica de Sloterdijk.

Uma segunda lista segue a primeira pergunta; continuo a usar assonâncias e palavras que acabam com as mesmas letras. As palavras, neste parágrafo, descrevem o que estava a ver (na altura da escrita do diário), o que estava a sentir ou referem-se a factos políticos (“missile balístico”, na altura da tensão entre Coreia do Sul e Estados Unidos).

O texto continua com um excerto escrito numa tarde em que estava a comer um croissant; o ato de comer mistura-se à descrição de estados de alma.

A seguir vem uma descrição de sons, misturada com imagens metafóricas.

A parte final do texto começa com a descrição dum frango numa caixa. A transformação das palavras (sotto, rotto, cotto, rotto, rotto rotto rotto, to to tu te tarata) e a última onomatopéia, levou-me a escolher um novo excerto do diário, que descreve um concerto de trompete.

A partir de aí o encadeamento das palavras traz um novo tema: sonno (sono). Os últimos dois textos estão em antítese: o primeiro é uma repetição extenuante da palavra sonno e o segundo a repetição da frase “não podes parar”.

Numa terceira fase, gravei a minha voz. A escuta das gravações levou-me a fazer pequenas alterações na estrutura do texto e a repetição em voz alta levou-me a transformar levemente algumas partes (duplicar palavras ou omitir).

O meu objetivo nesta fase, era criar uma faixa sonora, que pudesse refletir o encontro (e às vezes o conflito), entre Eu interior e espaço exterior. Para isto, criei uma faixa com dois elementos: a gravação do meu texto e a gravação do som do jardim da Esmæe.

Este espaço fascina-me imenso, pela sua paisagem sonora, que compreende barulhos quotidianos (pessoas, carros, pássaros) e sons de instrumentos musicais variados (reflexo de paisagens interiores de compositores de diferentes épocas).

Criei assim uma faixa sonora em que o barulho do exterior torna-se, às vezes contraponto, outras apoio, ao discurso interior. (Esta faixa musical e parte do texto gravado foram escolhidos como primeira faixa musical da performance).

Decidi continuar o meu trabalho com o texto, juntando o movimento.

Tinha passado algum tempo e o encadeamento do texto já não me satisfazia, por isso decidi voltar a ler todos os excertos selecionados. Imprimi o material e, tesoura na mão, cortei os excertos e dei-lhe uma nova ordem. Decorei o novo texto e, em contexto de ensaio, deixei que as palavras contaminassem a coreografia que estava a ensaiar.

Este texto é dito durante a parte da performance onde o meu corpo esta coberto de gesso e uma vibração em crescendo vai partindo o gesso. Tudo isto condicionou o som. A palavra perdeu nitidez (é dita com os dentes fechados) e ganhou relação com o corpo.

O resultado final é uma partitura coreográfica em que o texto está sempre presente, mas nem sempre compreensível, nem audível. O texto foi transformado, às vezes em som, às vezes em movimento, às vezes em palavras.

Comi e digeri o texto, para o voltar a incorporar no corpo que o criou.

Material de trabalho:

- Seleção de textos do diário, fotografias de páginas do diário
- Primeira versão de texto (usada na faixa sonora, lida)
- Segunda versão do texto (memorizada e desconstruída em movimento, usada na performance).

Seleção de textos do diário

Sexta feira 12.45

Merda, merda, merda, concretamente merda merda merda merda merda lacerda
andamento zoppo zoppo zoppica col cuore in mano zoppica perduta venduta caduta

8/10/2017

masturbazione triste malinconica melancólica, alcolica, politica, sumitica, tico, tico ta ta
te tentazioni fugaci

ti vorrei mangiare a pezzetti foglietti post it it is a genial idea perdida não compreendida
triste fodida gelosa golosa, pelosa, il re é andato a conquistare a stare solo solo suolo
solo solo solo

sol sole sozinho sozinho nho nho no no no no nodo in gola ho un nodo in gola ho un
nodo nello stomaco un uovo uovo vo vo vo vo vo i ovo
es stronzo stronzo merda cazzo cazzo ti odio ti crampi ti forgnari nel culo lotando
contro fenici felici cazzo testicolando lungo nel tuo feroce addio finto falso falso falso
falso falso falso un
passo falso ne é valsa la pena pene penne pere petali petali fugaci petaloso goloso geloso
pericoloso ficoso sfizioso

11/10

un formicolio persistente latente, contente, um relaxamento saporoso goloso timoroso, il
corpo si apropria del potere femminile, non c'è scontro c'è encontro, contro uma parede
espetada machucada, condenada a um sofrimento sem fim, sem fim , sem fim fim fim im
him is so unfair follicolo fellatio formicolo fottuto fantasma fantomatico felice forte fica
aqui aqui aqui não podes parar, não podes parar, não podes parar parar parar parar
parar parar parar pairar provocare portare provare piacere imenso intenso sustento
tento tento tette tette tette tutte le tette tento tento falho tento tento falho falho tento
desisto tento tento falho tento tento falho desisto, qual'è la tua velocità di risposta ad
una catástrofe naturale?

Una massa di atomi fa a botte nell'atmosfera per prendere il posto il tuo posto, stare
ferma, stare ferma, stare ferma, parar, parar, parar, pensar parar descobrir parar
ponderare la possibilità di avançar

Occhi, occhi, occhi, pizzicore, bruciore, occhi, rabbia, fuoco, rabbia, grugnito, tristeza,
gostei daquela mulher, grugni, grugnito, mi pizzica la testa, il collo, mi fa male la caviglia,
"quero um caffè"

9/11/17

sonno, sonno, brividi di sonno, dormire, nel sonno della morte di Antigone sogno il
sonno, chiudo gli occhi bevo cioccolato, rumore d'acqua, acqua nei tubi, bevo cioccolato,
non bevo, chiudo gli occhi non chiudo sonno

aspetto una chiamata aspetto sospetto cospetto perto non mi pento suspeito que tu non
sia quello che pensavo pensavo di amare amavo il pensiero di un raggio di sole che
attraversa gli occhi, l'ombra della penna penne pene pom pom pony mio mini pony
acqua agua water eau eu passos passi pasti persi pezzi é muito bom ton ton ton totó e
peppino puntano specifico concreto fallace perspicace fugace cace cuoce il pollo nel
forno della colega esterna al lavoro passo fatto passo, con musica schiocca le dita yeah
yea mm hu m huuuu

16/11

sonno sonno sonno letto sonno sonno sonno letto letto sonno sonno sonno letto sonno
letto letto sonno sonno sonno sonno occhi sonno occhi sonno sonno tonno tonno nonno
nonno sonno, sonno occhi mani fredde occhi sonno luce fioca letto freddo caldo freddo
calzini calzini mamma acqua acqua mamma chupeta sonno sonno nonno forno peixe peixe
peixe peixe

tip tap swing

cadere cader fall cadere vedere ripetere ripetere tutto si ripete ripete ripete
compete sexta de manhã

non importa, importa, importa una porta una porta dove porta la porta, non importa
importa la porta, che porta?, non importa, importa la porta, porta torta torta
subterrânea avanguardista reticista, esteticista, immagina uno spazio pieno di vuoto
amore

muore l'amore
amaro l'amore
amare l'amore
masturbazione

7/11

ieri sera vulcani, cani abbaiano di notte canini appuntiti aguzzini pentiti, péntiti, pénis,
raiz de corazon, zon zon zorro

8/11

un giorno senza ritorno contorno pollo con patate, le fate, cazzate, cazzate, cazzate, paté
de foigra, gra, cra, cra, cra, felicità, che città, che farà? Perderá? Puritanerá? Festivitatá?
Contificalitatá? Perzimalitatá
Cenafuego, gaguejo, festejo, protejo, foge solitamente a minha mente voa perdutoamente,
apixoflhada apaixo innato chu abaixo e paixao perdita num copo de vinho verde verde
verde perde a torneira.

20/11

la carta igienica si muove dolcemente, danzare, danzare, danzare, creare
deve esserci un significato,
deve esserci un significato?

Cuoci il pollo in scatola di alluminio con perdita di grasso colato, cotto, fatto, sotto, rotto,
cotto, rotto, rotto rotto rotto, to to tu te tarata cacca

21/11

xixi xixi xixi vibração arrepio xixi xixi xixi movimento vibração arrepio não consigo dos
ajude

22/11

burburio vento vento liga doutora quero ser nao quero ser poder fazer ter querer
querer ter fazer correr cor colore colore calore calor heat hot hot hot dog dog fog foz

for you two one once upon a time forgiven my time quiete quiet quit qui non c'è
niente di nuovo uovo uovo ovo sodo sodo sordo mudo muto mulo culo fulo fuliggine
lentiggine migalha canalha gentaglia folha coelho uccello aparelho telhado conhado gado
pato rato fato fato pato pacto facto olfacto olistico balístico missile balístico folkloristico
me estico costipo pontualmente decente quente quente quente frio pio pio io sono io dio
comportados dor dolor dolore rancore furore filosofia fia fidanzato incazzato querida
pellecida fingida construída fingido cozida musica musica fila filosofia.

23/11

esta ca agitação estreia adolescente, borbulhas canalhas as as fas pes estas ca? Mas mas
que fazes raizs motrizes, pernizes, concreto e festoso giocoso cratere ribollente di face
isteriche, isteriche atmosferiche collera tollera la collera perpetua, contenti ridenti o que
se sente pentesilea colorificio esse effe cri cu fu ru tu zu zu ca che qui qui sono qui quo
qua

que ore sono?

Dormire sonhar sonhar torrar comer

Perder

Almoçar

Raiva raiva

Raiva raiva

Rage against?

Rage rage page

Pagina branca

Esquisita contida sida feita assim

10.14 biiip

zzz shic shic shic

vassora

catadupla festiva

biip

assobio lontano

mergulho nel pântano

rage raiva rage

24/11

semplicemente sonoro canoro canino contido contadino arrepiado maluco pazzo pazzo
razzo caffè caffè fé feroce fugace frustrado fallace fisicamente offuscato fosco lusco
fusco rutto capace di concordare azzardarefare il prossimo passo pozzo costretto a
correggere il petto rosa di un pollo concreto perduto peludo concerto di piedi e dita
condita requenda pini pini saltos altos costretto al corsetto nanetto inetto protetto
corretto tutto tutú cantú peregrinação são.

26/11

contusioni paradigmatiche di un viaggio ellittico con cavigliere apocalip apocaliptiche
era um carro forse musica?

Stabat mater

Trombe risuonano eco, di voci passate luci, lo spettacolo avrà inizio

Investigare l'interiore

Trascurabile fegato

Fegato fegato

Peccato che il passato se ne sia andato

Concerto

Sgomento

Contento

Fedorento

Nauseabondo

Meditabondo

Rotondo

Sonno

Sonno

Sonno

In fondo é solo

8/12

una rabbia lírica feroce e apática, una rabbia spumosa cancerosa perduta ulcerosa, una
rabbia insistente sottomesso perduta una rabbia senza senso ne consenso una rabbia
gialla verde e blu una rabbia che vuole scappare ma non vuole una rabbia piena di
domande senza risposta una rabbia rabiosa un'orgia perduta di un amore dimenticato, la
madonna ha concepito, ed io ho desistito insistito, costituito un esempio di vergine
attesa é questa la mia vita é questa la mia vita, vera vita, chi é lui?

Coro lírico di fondo

Silenzio

Inizia il clavicembalo

15/12

tambores rumores, cobertores, conentores, furores , pormenores, bibliografia, grafia,
grafologia, ufologia, costipazione sermone, contorno di patate al forno, dintorno poco
molto polvo contendo perdita simeonide ve-la covilhá , canto lírico onírico, periplo
castiço postiço antiga, felicitá, concitato, spericolato, trompete desafinado, costruzioni
periclitante, pericolante, febricitante, tonti, tanti , tonti, ponti, conti, forti ti ti pi ti accí ci
cí pi pí tu pí, continha muita merda di vacca serena terrena, pena, tip tap, tap pato
portorico costruzioni inventate, separate, fermentate
olá tudo bem?

16/12

se mangiare um croissant fosse um aquecimento suficiente , sarei calda e pronta, trinca,
assapora, odora lo zucchero, droga, droga, specchio specchio delle mie brame chi é
meglio? Io o quel catrame, l'odio mangia lo stomaco, mangia il croissant, mangia, mangia
tu sei quel che mangi cosa ti piace mangiare acqua acqua h2o, trinca la trinca, mangia

che mangia, biascica, contieni la rabbia, contieni la rabbia la sabbia contiene la rabbia la sabbia
 freddo nei piedi
 caldo nel cuore
 furore odore, calore
 sapore pura amore pura cura ternura sutura fofura fura cozedura fura cura
 la miglior cura pura

23/12

un castello fatto di biscotti al cioccolato senza nessuna possibilità di ritorno, un contorno di patate arrosto, una scala difficile da salire

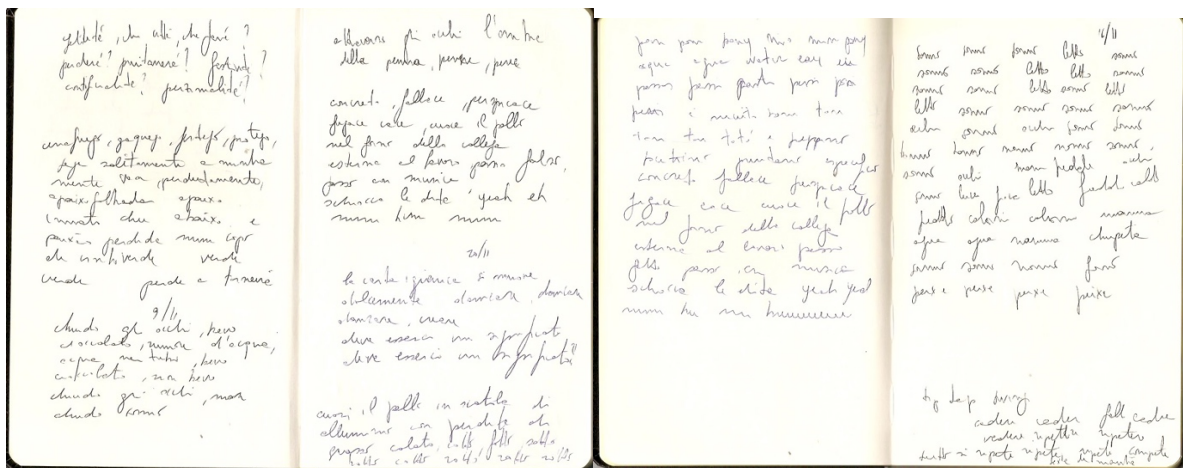
24/12

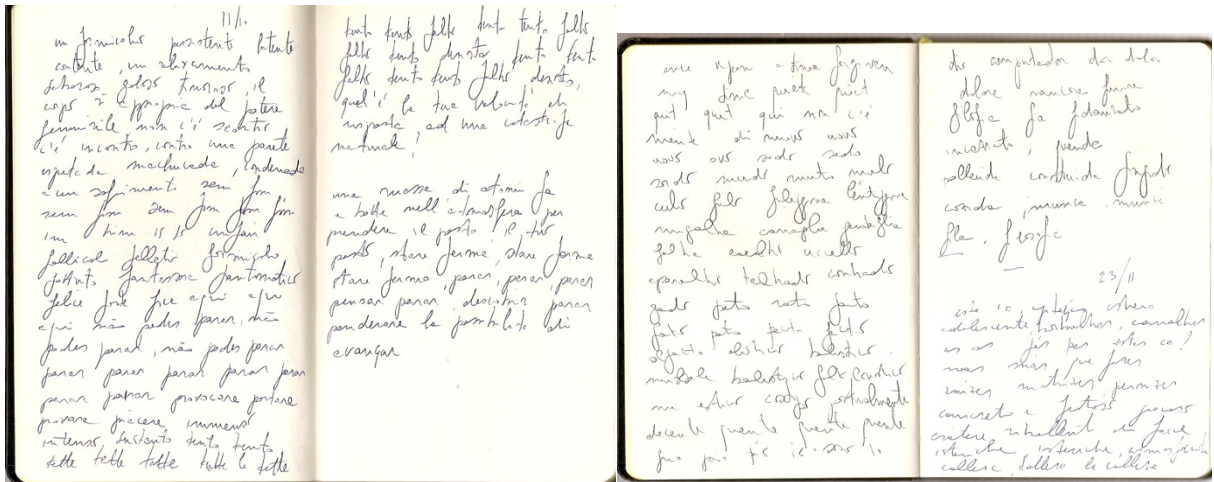
volare, gli uccelli ci fanno paura perché dominano uno spazio che non dominiamo o dormiamo.

Pensar demasiado, ter medo de agir, dormir, parar, paralisar, la tua mente é in movimento, il corpo no, il corpo é bloccato in un movimento interiore pensa muovendoti, muoviti pensando, agisci non ti fermare

12/01

cadeia complexa de relações, relações, contaminações, tenções fações, posições, tensões, contorsoes, pontuais, consistentes persistente luogotenente, potente potente contente feliz e contente feliz, perniz codorniz feliz
 manca la força motriz
 cor, teor, pormenor suor, suora freira cimeira canteira feira poeira ceia ultima ceia
 construção condução filosofia posologia partícula imersas in liquido amniótico.





paginas do diário, outubro/novembro 2017

Primeira versão de texto

tambores rumores, cobertores, contentores, furores, *não podes parar*, pormenores, bibliografia, grafia, grafologia, *não podes parar*, *parar*, ufologia, costipazione sermone, contorno di patate al forno, dintorno poco molto polvo contendo perdita simeonide ve-la covilhá,

canto lírico onírico, periplo castiço postiço antiga, felicità, concitato, spericolato, trompette desafinado, costruzioni periclitante, pericolante, *periclitante*, febricitante, tonti, tanti, tonti, *tonti*, ponti, conti, forti ti ti pi ti accí ci cí pi pí tu pí, continha muita merda, *merda*, de vaca serena terrena, pena, tip tap, tap pato portorico costruzioni inventate, separate, fermentate

qual é a tua velocidade de resposta a uma catástrofe natural?

uovo uovo ovo sodo sodo sordo mudo muto mulo culo fulo fuliggine lentiggine migalha canalha gentaglia folha coelho uccello aparelho telhado conhado gado pato rato fato fato pato pacto *pacto* factio olfacto olistico balístico missile balístico folkloristico me estico costipo pontualmente decente quente quente quente, *não podes parar*, frio pio pio io sono io dio comportados dor dolor dolore rancore furore filosofia fia fidanzato incazzato querida pellecida fingida construída fingido cozida musica musica fila filosofia.

O odio come o estomago, mangia il croissant, mangia, mangia trinca la trinca, mangia che mangia, *quente e pronta*, *trinca*, *saboreia*, *cheira o açúcar*, biascica, conténs a raiva, contieni *la sabbia* la rabbia la sabbia contiene la rabbia la sabbia

Frio nos pes

Uma raiva lírica feroz e apática, (una rabbia) spumosa cancerosa perduta ulcerosa, (una rabbia) insistente sottomesso perduta (una rabbia) senza senso ne consenso uma raiva amarela verde e azul uma raiva que quer fugir mas não quer, uma raiva cheia de perguntas sem respostas uma rabbia rabiosa un'orgia perduta, la madonna ha conceptito, ed io ho desistito insistito, *desistito*, costituito un esempio di vergine attesa

Coro lírico di fondo

Silencio

Começa o clavicembalo

10.14 biiip
zzz shic shic shic
vassora
catadupla festiva
biip
assobio lontano
mergulho nel pântano
rage raiva rage
frio nos pes
Rage rage page
Pagina branca
que horas são?
Dormire sonhar sonhar torrar comer
Perder
Almoçar
tip tap swing
cadere cair fall cadere vedere ripetere ripetere *tu tutu tu* tutto si ripete ripete ripete
qual é a tua velocidade de resposta a diminuição do teu salário?
cozinha o frango numa caixa de alumínio com perdas de gordura derretida a cair, cotto,
fatto, sotto, rotto, cotto, rotto, rotto rotto rotto, to to tu te tarata
Tocam as trompetes eco de vozes passadas luzes, o espetáculo está a começar
Investigar o interior
Trascurabile figado
Fegato fegato
Peccato che il passato se ne sia andato
Já foi o que era ja foi
O que era foi?
Concerto
Sgomento
Contento
Fedorento
Nauseabondo
Meditabondo
Rotondo
Sonno
Sonno
Sono
In fondo é solo
sonno sonno sono letto sonno sonno sonno letto letto sonno sonno sonno letto sonno
letto letto sonno sonno sonno sonno occhi sonno occhi sonno sonno tonno tonno nonno
nonno sonno, sonno occhi mani fredde occhi sonno luce fioca letto freddo caldo freddo
calzini calzini mamma agua agua mamma chupeta sonno sonno nonno forno peixe peixe
peixe peixe
fica aqui aqui aqui não podes parar, não podes parar, não podes parar parar parar parar
parar parar parar pairar provocare portare provare piacere imenso intenso sustento
tento tento tette tette tette tutte le tette tento tento falho tento tento falho falho tento
desisto tento tento falho tento tento falho desisto,

Segunda versão do texto

(memorizada e desconstruída em movimento, usada na performance)

Merda, merda, merda, concretamente merda merda merda merda merda lacerda
andamento zoppo zoppo zoppica col cuore in mano zoppica perduta venduta caduta
cadeia complexa de relações, relações, contaminações, tenções fações, posições, tensões,
pus muita água?

Mistura não pares

uma raiva lírica feroz e apática, uma rabbia spumosa cancerosa perduta ulcerosa, una
rabbia insistente sottomesso perduta una rabbia senza senso ne consenso una rabbia
gialla verde e blu

consistentes persistente luogotenente, potente potente contente feliz e contente feliz,
una rabbia che vuole scappare ma non vuole una rabbia piena di domande senza
risposta una rabbia rabiosa un'orgia perduta di un amore dimenticato, la madonna ha
concepito, ed io ho desistito insistito, costituito un esempio di vergine attesa

perniz codorniz feliz

manca la força motriz

Coro lírico di fondo

Silenzio

Inizia il clavicembalo

Particulas imersas no liquid amniotico?

tambores rumores, cobertores, conentores, furores , pormenores, bibliografia, grafia,
grafologia, ufologia, costipazione sermone, contorno di patate al forno, dintorno poco
molto polvo contendo perdita simeonide ve-la covilhá , canto lírico onírico, periplo
castiço postiço

antiga, felicitá, concitato, spericolato, trompette desafinado, costruzioni periclitante,
pericolante, febricitante, tonti, tanti , tonti, ponti, conti, forti ti ti pi ti accí ci cí pi pí tu pí,
continha muita merda di vacca serena terrena, pena, tip tap, tap pato portorico

costruzioni inventate, separate, fermentate

olá tudo bem?

Frio nos pes

contusioni paradigmatiche di un viaggio ellittico con cavigliere apocalip apocaliptiche
era um carro forse musica?

Frio nos pes

Trombe risuonano eco, di voci passate luci, no, ainda não lo spettacolo avrá inizio

Investigare l'interiore

Trascurabile fegato

Fegato fegato

Peccato che il passato se ne sia andato

Concerto

Sgomento

Contento

Fedorento

Nauseabondo

Meditabondo

Rotondo

Sonno Sonno

In fondo é solo

um castelo feito de bolachas com chocolate, sem nenhuma possibilidade de retorno, un
contorno di patate arrosto, uma escada difícil de subir
Una massa di atomi fa a botte nell'atmosfera per prendere il posto il tuo posto, stare
ferma, stare ferma, stare ferma, parar, parar, parar, pensar parar descobrir parar
ponderare la possibilità di avançar
la carta igienica si muove dolcemente,
deve esserci un significato,
deve esserci un significato?
Cuoci il pollo in scatola di alluminio con perdita di grasso colato, cotto, fatto, sotto, rotto,
cotto, rotto, rotto rotto rotto, to to tu te tarata cacca
trinca, assapora, odora lo zucchero,
l'odio mangia lo stomaco, mangia il croissant, mangia, mangia trinca la trinca, mangia
che mangia, biascica, contieni la rabbia, contieni la rabbia la sabbia contiene la rabbia la
sabbia
freddo nei piedi, calor
ti vorrei mangiare a pezzetti foglietti post it it is a genial idea perdida não compreendida
triste fodida gelosa golosa, pelosa, il re é andato a conquistare a stare solo solo suolo
solo solo solo sol sole sozinho sozinho nho nho no no no no nodo in gola ho un nodo in
gola ho un nodo nello stomaco un uovo uovo vo vo vo vo vo i ovo
qual'è a tua velocidade de resposta a uma catástrofe natural?
uovo uovo ovo sodo sodo sordo mudo muto mulo culo fulo fuliggine lentiggine migalha
canalha gentaglia folha coelho uccello aparelho telhado conhado gado pato rato fato fato
pato pacto facto olfacto olistico balístico missile balístico folkloristico me estico costipo
pontualmente decente quente quente quente frio pio pio io sono io dio comportados dor
dolor dolore rancore furore filosofia fia fidanzato incazzato querida pellecida fingida
construída fingido cozida musica musica (musica) não fila filosofia.

Texto final

Mia mamma raccontava una storia:

C'era una volta un principe che un giorno dichiarò:

Sposerò la donna che si presenterà a me né nuda né vestita,

e si presentò una donna vestita con una rete;

Sposerò la donna che si presenterà a me né di giorno né di notte;

e si presentò una donna al crepuscolo;

Sposerò la donna che si presenterà a me né sazia né affamata,

e si presentò con un pesce in bocca, mezzo dentro, mezzo fuori;

Sposerò la donna che si presenterà a me né sulla strada né fuori strada,

e si presentò su una carrozza, trainata da un asino, con un alluce che toccava la strada;

Sposerò la donna che si presenterà a me né sola né accompagnata,

e si presentò in cinta;

né ricca né povera,

e si presentò con la casa ipotecata;

né libera né sposata,

e si presentò con la richiesta di divorzio in mano;

né pelosa né depilata,

e si presentò con la ceretta da finire;

ne grassa, né magra, né bella, né brutta, né alta, né bassa,

e si presentò così com'era;

né sana, né malata,

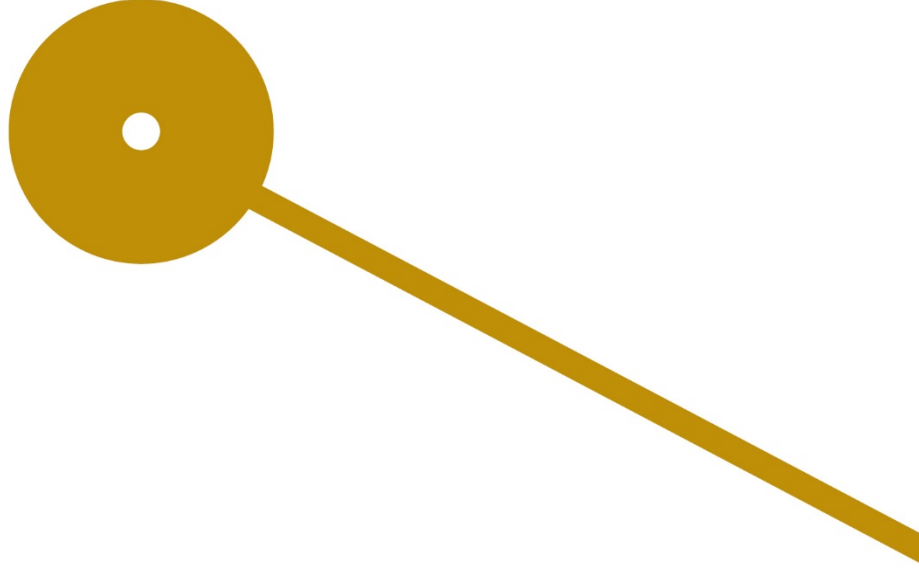
si presentò con una cicatrice;

né felice né triste,

si presentò con una smorfia incomprensibile...

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Exposição
Costanza Givone