

Inês Carvalho e Lemos

Sobre a criação *site-specific* de um espectáculo de dança-teatro

Nothing Specific

MT. 2015

Projeto/Estágio para a obtenção do grau de Mestre em Teatro

Especialização Interpretação/Encenação

Professores Orientadores: Professora Dra. Cláudia Marisa
Joana Antunes

Nota 1: Este ensaio está escrito de acordo com o antigo acordo ortográfico.
Nota 2: As traduções das fontes estrangeiras citadas e referenciadas são livres.

agradecimentos

À professora Dra. Cláudia Marisa e à Joana Antunes, por terem aceite orientar este projecto.

Ao Bruno Senune, por ter embarcado comigo nesta aventura, e pela dedicação à causa.

Ao Luis Bastos, pela angariação do material, pela atitude positiva e pelo incansável apoio; por não me deixar desistir, por me obrigar a acreditar em mim.

À Judite Costa, por ter acompanhado todo o processo de ensaios, pela boa disposição e eficiência, pela amizade.

Ao João Guimarães, pela alegria no trabalho e pelo apoio técnico.

Ao José Meneses e à Inês Saúde, por toda a ajuda técnica e por se terem disposto a acampar no Jardim Botânico para salvaguardar o material.

Ao Hugo Cardoso, pelo apoio dramaturgico e escrita do texto.

À Marta Jesus, pelo desenho do cartaz e das folhas de sala, e pela atenção aos pormenores.

Ao Marcos Archer pelo registo videográfico e ao Pedro Eiras, pelo empréstimo do equipamento.

À Maria Lemos, Catarina Campos, Carolina Roque e Rita Rebelo por terem aceite “infiltrarem-se” no público deste espectáculo, e pelas palavras amigas.

À Joana Tinoco, Anabela, Prof. Arquitecto Paulo Farinha Marques, Sr. António e restante pessoal do Jardim Botânico da Universidade do Porto, pela disponibilidade e por possibilitaram a realização deste projecto da melhor forma.

Ao Sr. Henrique, por se ter disponibilizado para ajudar nas funções de frente de sala.

Ao meu pai, António Lemos, e à minha mãe, Ana Margarida Carvalho, pelo apoio incondicional a todos os níveis; nunca teria conseguido sem eles.

resumo

Este trabalho pretende descrever e explicar o processo de criação da performance *Nothing Specific*. Esta criação engloba conceitos como o trabalho *site-specific*, a aplicação do método criativo de Anna Halprin – ciclos RSVP – e a inclusão de ferramentas de composição da dança-teatro como postuladas por Pina Bausch. Tem, como ponto de partida, os ideais estéticos de Zygmunt Bauman relativos ao amor líquido e pretende explorar a relação do ser humano com ele próprio e com os elementos naturais que o rodeiam, numa época conturbada pelo excesso de estimulação tecnológica, adormecedora de sentidos e sensações.

Palavras-chave: *Site-specific*, Dança-teatro, Natureza, Humanidade, Contemporaneidade, Estimulação sensorial, Público

abstract

This study intends to describe and explain the creative process of the performance *Nothing Specific*. This creation involves concepts such as site-specific work, the application of Anna Halprin's creative method – RSVP cycles – and the inclusion of tanztheater composition tools as postulated by Pina Bausch. It has, as a starting point, the aesthetic ideals of Zygmunt Bauman concerning liquid love and it intends to explore the human being's relationship with himself and the natural elements around him, at an era conturbed by the excess of technological stimulation, wich numbs our feelings and sensations.

Keywords: Site-specific, Tanztheater, Nature, Mankind, Contemporaneity, Sensory stimulation, Audience

sumário

Introdução	p. 7	
Capítulo 1 - A Evolução da dança e o fascínio pelo espaço		
Isadora Duncan	p. 9	
Rudolf Von Laban	p. 10	
Mary Wigman	p. 12	
Kurt Jooss	p. 13	
Merce Cunningham	p. 15	
Allan Kaprow	p. 17	
Anna Halprin	p.18	
Judson Dance Group	p.20	
Pina Bausch	p.22	
Andy Goldsworthy	p. 24	
Capítulo 2 – Work in progress		
O ponto de partida estético – Zygmunt Baumann	p. 25	
O espaço – Jardim Botânico da Universidade do Porto	p. 27	
O processo	p. 29	
RSVP – Resources	p. 29	
RSVP – Score	p. 33	
RSVP – Valuation	p. 36	
RSVP – Performance	p. 53	
Desenhos de Luz e Som	p. 56	
A produção <i>site-specific</i>	p. 60	
Capítulo 3 – Análise dos resultados – Reflexão		p. 63
Conclusão	p. 68	
Bibliografia	p. 71	
ANEXOS		
Anexo I - Diário de Bordo	p. 74	
Anexo II – Cronograma	p. 106	
Anexo III - Textos (inspirações dramáticas)	p. 107	
Anexo IV - Poema Imagens	p. 110	
Anexo V – Cartaz	p. 113	

introdução

Art is at once the knowledge, the possession, and the free direction of agents, by virtue of which are revealed the life, soul, and mind. It is the appropriation of the sign to the thing. It is the relation of the beauties scattered through nature to a superior type. It is not, therefore, the mere imitation of nature. (Stebbins, 1887, p. 81)

Este ensaio tem como linha orientadora a criação artística de um dueto de dança-teatro, em formato *site-specific*, tendo como ponto de partida a relação do Homem contemporâneo (ser altamente influenciado por estímulos tecnológicos e urbanos) com o meio ambiente não-humano.

A vontade de explorar a Natureza e o Homem na sua relação um com o outro surgiu da minha participação no projecto “Meeting Place – Music, Theatre, Landscape”, um curso intensivo de três semanas na Suécia, realizado no segundo semestre do primeiro ano deste Mestrado. O curso consistiu, essencialmente, em duas componentes: uma, o trabalho de *site-specific*, aconteceu em três diferentes espaços, resultando em três performances de 15 minutos (que deviam englobar os conceitos de *meeting place*, *happening* e audiência participativa); a segunda, englobou um conjunto de palestras sobre diversos temas que tocavam a arquitetura paisagista e as áreas artísticas, interrelacionando-as sempre que possível, por vezes seguidas de exercícios práticos sobre estes. A premissa sempre presente é de que o interesse reside no processo, e não nos resultados. Nesse sentido, conferi à presente criação artística a mesma importância ao processo, não desvalorizando, é claro, o resultado final.

Devo acrescentar que a minha intenção com este estudo nunca foi criar um novo método de trabalho ou apresentar soluções para problemas artísticos ou filosóficos já existentes; a dança contemporânea, por falta de herança, carece ainda, na minha opinião, de uma descoberta e estudo mais aprofundados da sua matéria actual, ainda tão inquietante

e escondida. Deste modo, escolhi esta etapa do meu percurso artístico para investigar este assunto da forma que encontrei mais justa.

Fixei, como primeiro objectivo deste projecto, interpretar e encenar esta criação, trabalhando as ferramentas criativas e de composição da dança-teatro num contexto *site-specific*. Os restantes objectivos postulados prendem-se com a criação de uma dramaturgia que emergisse da relação com o espaço escolhido, o estudo da relação público-intérprete em espaços não-convencionais, a exploração do potencial de métodos de estimulação sensorial na transmissão e assimilação da mensagem proposta por parte do público e trabalhar o dueto e a relação entre os intérpretes de forma igualitária (isto é, despindo-a da sua conotação homem-mulher). Como objectivo complementar, comprometi-me a orientar a produção do projecto.

Este trabalho encaixa-se na modalidade de Projecto, englobando a apresentação pública de *Nothing Specific* e o presente ensaio. Os métodos e técnicas utilizados prenderam-se com a *répérage*, para identificação do local ideal para apresentação do projecto, escrita de um diário de bordo que registasse as experiências dos intérpretes durante o processo criativo, realização de exercícios de improvisação, *task oriented movement*, e pesquisa gestual, para a criação da coreografia a par e passo com a dramaturgia do projecto, e ainda a realização de ensaios abertos, com vista à utilização do *feedback* dos convidados para reformulação do projecto.

Assim sendo, este ensaio contempla essencialmente três vertentes. A primeira sintetiza as referências e inspirações do tema que me propus a tratar, tanto no campo da dança teatral como no trabalho *site-specific*. A segunda pretende expor o processo criativo do espectáculo apresentado. A terceira visa tratar a análise de resultados e conclusões.

CAPÍTULO 1

a evolução da dança e o fascínio pelo espaço

Fixados o tema e objectivos pretendidos na realização deste projecto, seguiu-se obrigatoriamente uma fase de intensa pesquisa bibliográfica, para assim compreender que outras personalidades artísticas investigaram as premissas que me proponho a trabalhar, e que desenvolvimentos registaram. Desta forma, seleccionei variadas figuras influentes que fizeram contribuições importantíssimas para o desenvolvimento de concepções como a dança contemporânea, a dança-teatro e o trabalho *site-specific* (mais precisamente sobre *land art*), e que considere de importante referência para a investigação que me proponho a realizar.

Isadora Duncan

Isadora Duncan (1877-1927), bailarina e coreógrafa americana, é considerada por muitos como a “mãe da dança moderna”. Numa época em que o *ballet* clássico era o estilo de dança modelo, Duncan desafia o seu vocabulário formal rígido e pouco natural. Começa a inspirar-se nas imagens e estética da Grécia Antiga; vestindo roupas longas e fluidas, contrastantes quando comparadas com os corpetes vitorianos, de pés descalços e cabelo solto, baseava-se nos ideais gregos de beleza e humanismo, transpondo-os não só para a sua nova forma de dançar, mas também para o seu estilo de vida. A bailarina identificava-se com os mitos, rituais e cerimónias helénicas, que foram de crucial importância para o desenvolvimento do seu trabalho.

Para Isadora, a dança era uma forma de expressão não-vocal do impulso criativo; através da centralização na experiência humana, ideal partilhado pelos gregos, pretendia manifestar sensações e emoções relativas à sua vivência. As criações partiam então da sua

experiência pessoal, e procuravam retratar a relação com as circunstâncias tanto positivas como trágicas que a vida impõe, essa jornada repleta de reviravoltas que culmina num inevitável encontro com o destino. Espectáculos como *Mother* (com música de Scriabin) e *Marche Funebre* (música de Chopin) surgem da experiência traumática da morte dos seus dois filhos, Deirdre e Patrick, afogados juntamente com a ama dentro de um carro que se despistou e caiu no rio Sena. (<http://www.isadoraduncan.org>)

Esta coreógrafa foi fortemente influenciada pelo sistema de expressão Delsarteano. Esta técnica de interpretação, desenvolvida pelo francês François Delsarte, fixava uma série de gestos e movimentos tradutores de determinadas emoções e intenções, analisando o potencial expressivo da voz e das várias partes do corpo. Partindo destes exercícios, explorava também uma qualidade de movimento liberta e desvolta, inspirada nos elementos naturais como o vento e a água.

Rudolf Von Laban

Rudolf Von Laban (1879-1958) foi um *practitioner* cujo contributo é fundamental para o estudo do movimento e da história da dança. Ligado ao Rosacrucianismo, doutrina filosófica assente em verdades esotéricas que oferecem conhecimento sobre a natureza, o universo físico e o reino espiritual, atraíam-no as práticas que expandiam a percepção, abordando a prática do movimento como experiência tanto física como espiritual. É influenciado pela sua formação, onde contactou com as danças sociais e a esgrima, e por personalidades como Kandinsky, Klee, Franz Marc e as ideias expressionistas, que promovem uma abordagem mais espiritual e expressiva à arte abstracta.

Inventou um sistema próprio de notação de dança, a Labanotation, que permite uma transcrição bastante específica de cada movimento para papel, ao contrário das notações existentes (notação de Feuillet, por exemplo), que se tornaram obsoletas e não conseguiam

traduzir a complexidade de alguns movimentos. Desenvolveu também um modo de qualificação e quantificação do movimento, a *Laban Movement Analysis*; este acreditava que a exploração do movimento era a salvação do homem da natureza física repetitiva do trabalho industrial. Definiu então um tetraedro de categorias que revela a estrutura de uma frase de movimento, que compreende milhões de combinações, uma vez que nem todos os movimentadores utilizam igualmente as quatro componentes do sólido geométrico. São elas o Corpo – o quê, o Espaço – o onde, o Esforço – o como, e a Forma – o como de uma relação. Desta forma, o método de Laban torna-se num dos poucos métodos de treino de actores que aborda o “instrumento” na sua totalidade: corpo, voz e articuladores, tanto a nível funcional como expressivo.

Relativamente à dimensão do Corpo, Laban procura treinar este instrumento através de uma exploração de possibilidades. Investiga a respiração, processo meramente funcional e constante se não fosse a nossa necessidade de comunicar emoções, linguagem e sensações, que influencia o ritmo e qualidades do ciclo respiratório, que, por sua vez, informa a voz.

Examina também a ligação do corpo com o sentimento de gravidade e como é que esta influencia a adaptação do indivíduo ao ambiente em que está inserido; este deve atingir este objectivo sem perder o foco no seu próprio centro. Outro importante factor no trabalho de corpo é a descoberta de tensões e contra-tensões em cada movimento, com o intuito de as utilizar e manipular para melhor transmitir uma intenção. Para este *practitioner*, a importância recaía no significativo do movimento, e não tanto no seu significado; quer com isto dizer que interessa mais o resultado ou efeito que o movimento surte, do que a sua intenção ou processo quando foi concebido.

Laban considera também o Espaço como uma importante componente a ter em conta no estudo do movimento; não só o espaço onde é inserida a performance, mas o espaço periférico que rodeia cada corpo. À delimitação natural deste espaço pessoal o coreógrafo deu o nome de cinesfera. Esta contém todos os restantes componentes do tetraedro, ou seja, o Esforço, a Forma, a arquitectura para as acções e, naturalmente, o

corpo. Através da exploração desta somos capazes de descobrir inúmeras possibilidades de movimento. Vemos a importância atribuída por Laban ao espaço que habitamos na escolha da localização da sua escola de artes; esta, localizada no Monte Verità, em Ascona, Suíça, estava integrada numa comunidade que praticava o vegetarianismo e o nudismo, também como forma de evoluir alguns processos criativos, através da convivência e permanência no local.

Mary Wigman

Mary Wigman (1886 – 1973) nasce na Alemanha, e estuda com Rudolf Laban e Émile Jacques-Dalcroze numa altura em que a corrente artística expressionista se espalha pela Europa, com os seus ideais de feiura, grotesco e deformidade. O trabalho de grupos de artistas visuais como *Die Brucké* e *Der Blaue Reiter*, percussores do movimento expressionista, foi determinante para abrir caminho a Wigman; partindo dos seus ideais experimentais, pôde desenvolver o seu trabalho como pioneira neste novo estilo de movimento: a dança expressiva.

Como muitos bailarinos e coreógrafos antes e depois dela, Wigman queria afastar-se dos formalismos rígidos e vazios do *ballet*, por não encontrar sentido nestas técnicas virtuosas desprovidas de conteúdo. Assim, a bailarina parte em busca desta matéria; partilha com Laban a premissa de que o ser humano estabelece uma relação com as forças cósmicas do universo; aceita também que este possui impulsos emocionais que precisam de ser expressados, e o meio de os expressar seria o corpo. Desta forma, a dança expressionista basear-se-ia em movimentos originados por estes impulsos interiores, que não têm qualquer orientação ou restrição formal, apenas emocional. Para a coreógrafa, todo e qualquer gesto ou movimento é legítimo, desde que proveniente de uma sensação ou emoção verdadeira, relegando para segundo plano a sua beleza física. Partindo desta noção de que a dança se deve aliar à concepção de vida, o bailarino de Wigman era

encorajado a trabalhar o movimento através da exploração de tarefas quotidianas.

Associados a estes princípios criativos, acrescenta mais alguns relativos aos restantes elementos cénicos. Dança sem música, ou apenas com percussão, utiliza máscaras grotescas e trabalha sobre temas incómodos como a morte, o desespero e a guerra. Procurava a dança como uma experiência o mais verdadeira possível; esta não devia ser representativa de coisa nenhuma, mas sim ser essa coisa.

Assim, podemos afirmar que o trabalho de Mary Wigman constitui um contributo fundamental para o nascimento e desenvolvimento da dança expressionista alemã – *Ausdruckstanz* – posteriormente sintetizada e evoluída por Kurt Jooss e Pina Bausch.

Sem saber, a coreógrafa abordava questões importantes, influenciando de forma crucial a perspectiva com que se olhavam as artes performativas; nas palavras de Eugenia Casini Ropa (1992), “A obra de Mary Wigman representa decerto o desfecho mais acabado, mais reflectido, melhor, deste primeiro período de pesquisa alemã sobre a dança.” (Pereira, 2006)

Kurt Jooss

Kurt Jooss (1901-1979), bailarino, coreógrafo e professor alemão, é considerado por muitos como o pai da dança-teatro. Começou a sua carreira como bailarino de Rudolf Von Laban, de quem foi aluno e com quem explorou as possibilidades do movimento humano através da Laban Movement Analysis. Este coreógrafo estabeleceu várias companhias de dança, de referir a Folkwang Tanztheater, em Essen, Alemanha, cuja ambição era integrar a dança e o teatro num único estabelecimento de ensino.

O bailarino interessava-se particularmente pela fusão entre o vocabulário do ballet clássico e o movimento característico da dança moderna expressionista. Nas suas coreografias procurava utilizar alguns elementos do ballet, como passos básicos e as

posições características desta dança, e associava-os a um variado espectro de gestos expressivos, eliminando demonstrações de virtuosismo existentes noutros movimentos característicos do ballet clássico, como as piruetas ou o trabalho em pontas.

Na construção das suas coreografias, Jooss procurava um compromisso entre abstracção e movimento “natural”; este compromisso encontrar-se-ia algures através da síntese entre a dança e o teatro, alcançada através de uma mistura regrada entre o ballet clássico e a *Ausdruckstanz*. O coreógrafo não procurava um sistema rígido e artificial pelo qual orientar o movimento do corpo; fascinava-o a ideia de leis que governassem o movimento, mas queria que estas fossem associadas a um treino gestual, que permitisse uma expressão corporal mais moderna, livre e sincera. Considerava essencial que o movimento possuísse uma qualidade “nova” e “natural” em cada reposição da performance, como se estivesse a ser realizado pela primeira vez.

O treino gestual a que submetia os seus dança-actores baseava-se no poder expressivo que derivava da observação e aperfeiçoamento de movimentos corporais identificadores da vida social e quotidiana da época. Através da estilização ou exagero destes gestos sociais, o corpo era transformado numa caricatura social reconhecível, cujas acções produzidas expunham uma linha narrativa facilmente identificável.

As peças de Kurt Jooss faziam críticas satíricas ao comportamento social observado, tendo como ponto de partida temas contemporâneos que reflectiam preocupações da época como a guerra, alienação social e ansiedade. Respeitando os modelos tradicionais de narrativa (história com introdução, desenvolvimento e conclusão), distorcia expressivamente referências gestuais e imagéticas de personagens-tipo da sociedade da altura, conferindo-lhes um carácter caricatural. Estas premissas estão claramente presentes num dos seus mais importantes espectáculos, *The Green Table* (1932), uma sátira expressionista sobre o poder político. Dez figuras estadísticas à volta de uma mesa, em trajes formais e máscaras, discutem e argumentam sobre uma qualquer questão com movimentos semelhantes aos de marionetas, que pretendem realçar o vazio emocional presente nestas tentativas de manifestação de uma opinião.

Ao longo da sua obra, Jooss testou a capacidade da dança de construir narrativas complexas e exprimir os mais diversos estados psicológicos. As narrativas tornaram-se mais elaboradas, mas os movimentos e gestos continuaram os mesmos explorados em trabalhos anteriores à década de 30, assim provando que a intricância narrativa pouco teria a ver com a complexidade da coreografia. XX

Nas palavras de Louppe (2012) entendemos que a intenção de Kurt Jooss em juntar a dança e o teatro visava um desejo não só de testar os limites entre a narrativa e as suas formas de expressão, mas também uma necessidade de levar o público a reflectir:

Na coreografia de Kurt Jooss, o lugar da acentuação guia o espectador para a intenção da narração. É um dos pilares do *Tanztheater*, o teatro da dança, no qual o movimento é não somente portador de uma narração dramática, como tem o papel de despertar uma consciência crítica no espectador. (Louppe, 2012, p.181)

Merce Cunningham

Merce Cunningham (1919-2009) é um dos mais importantes nomes no panorama da dança contemporânea, com uma carreira artística marcada por inovações constantes e por parcerias com diversos artistas das mais variadas áreas. É de referir o seu trabalho com John Cage, que resultou em diversas performances e *happenings* repletas de novidades radicais. Juntos, trabalharam a relação entre a dança e a música, tendo chegado à conclusão de que a coreografia e a música de um mesmo espectáculo devem ser criadas independentemente uma da outra.

Partindo do interesse de Cunningham por um movimento puro, isto é, o mais despido possível de motivações ou impulsos emocionais, exploraram também o processo criativo ditado por métodos aleatórios, sobrepondo o acaso a todo os elementos de composição de uma coreografia (a narrativa, em vez de seguir uma estrutura de causa e efeito, é ditada pelo acaso). A ordem de composição das várias sequências de *Sixteen Dances for Soloist*

and Company of Three (1951) assim foi determinada, bem como os padrões de movimento de *Suite by Chance* (1952). (<http://www.britannica.com/biography/Merce-Cunningham>)

Antes de o seu caminho se cruzar com o de Cage, Cunningham foi aluno de Martha Graham, tendo oportunidade para explorar os caminhos da dança moderna. No entanto, o seu trabalho apresenta uma grande diferença a nível de motivações e ideias artísticas, tendo operado importantes rupturas com os cânones de composição coreográfica da *modern dance*. O coreógrafo trabalha os seus materiais de forma muito objectiva, ao contrário do método subjectivo e emocional de Marta Graham.

Para além das inovações já referidas, Cunningham optou por adoptar um novo conceito de hierarquização do espaço, valorizando todos os seus pontos; este oferece ao espectador a liberdade de olhar para onde quiser, ver o que mais lhe aprouver, sentir de acordo com a sua interpretação pessoal. A descoberta do vídeo e do cinema em associação com a dança contribuiu para a exploração da noção de espaço, através da manipulação das perspectivas. Maria José Fazenda define a noção de espaço em Cunningham da seguinte forma:

“Comparo as danças de Cunningham a paisagens porque elas são horizontes sobre os quais o olhar do espectador vagueia livremente; porque, quer nas suas danças, quer nas paisagens, há um movimento indeterminado; porque o próprio Cunningham parte frequentemente de imagens da natureza, ou melhor, do seu movimento e das suas formas, para ‘desenhar’ as qualidades da coreografia.”
(Fazenda, 2007, p. 104)

A obra do coreógrafo assenta numa ideologia igualitária, não-hierarquizada, que valorasse a liberdade individual, tanto em relação aos bailarinos como aos diferentes elementos do espectáculo; Cunningham acreditava que a cenografia, os figurinos, a luz, a coreografia, a música, deviam valer por si só e não como complemento a qualquer das outras áreas. Esta perspectiva igualitária estendia-se também ao seu entendimento sobre o papel político e social da dança. Nas palavras de Cunningham, citado por Maria José Fazenda,

“Não uso estas expressões (ideologia igualitária ou concepção democrática) no sentido em que a dança possa intervir ou produzir transformações sociais ou

políticas semelhantes às que produzem os movimentos sociais ou as instituições políticas na sociedade. Mas se, por um lado, através da dança, os agentes artísticos usam os corpos e os vários elementos do espectáculo como modo de construção de imagens do mundo e de representação de ideias e valores, então comparar a forma como as pessoas se relacionam na dança e as regras que presidem à sua participação aos sistemas políticos que definem modos de organização social e de participação dos indivíduos na vida pública é uma analogia ajustada e útil.” (Fazenda, 2007, p.101)

A última descoberta do coreógrafo norte-americano diz respeito ao acesso ao *Lifeforms*, programa de computador que possibilitava a recriação de movimentos em computador. Cunningham utilizou esta ferramenta para a criação de coreografias numa idade avançada, em que diversos problemas de saúde como a artrite o impossibilitaram de continuar a sua carreira como bailarino.

Allan Kaprow

Allan Kaprow (1927-2006) foi um artista e teórico americano, pioneiro no desenvolvimento da arte da performance nos anos 60. Tendo iniciado o seu percurso artístico na pintura, começa a debruçar-se sobre as questões do espaço de apresentação da obra de arte e sobre como este é experienciado pelo público. Frequentou as aulas de composição de música experimental leccionadas por Cage na New School for Social Research em Nova Iorque, onde teve contacto com as correntes surrealista e dadaísta. Em 1958 publica o ensaio “O Legado de Jackson Pollock”, onde declara que este pintor constituiu a “sua maior contribuição para a arte de vanguarda. Ao colocar suas telas no chão, ele foi capaz de, literalmente, entrar na pintura enquanto trabalhava.” (Sneed, 2010)

O termo *happening* foi cunhado por este artista, que se baseia no título da sua performance *18 happenings in 6 parts* (1958), exibida na Reuben Gallery; a imprensa adoptou a expressão para agrupar num mesmo género as várias performances que se

multiplicavam em Los Angeles e Nova Iorque. Kaprow defendia também os ideais de aproximação da arte à vida, à semelhança dos artistas do Judson Dance Group, e investigou sobre o conceito de instalação. Para este criador, uma obra de arte não devia ser um simples quadro pendurado numa parede, mas sim objecto integrador de movimento, luz, som e espaço onde está inserida.

É de referir a sua colaboração com Claes Oldenburg, que explorava, nas suas performances, a extrapolação das suas esculturas e quadros para objectos mais tridimensionais, atribuindo a mesma importância ao espaço onde a obra de arte é exibida:

“O lugar onde a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito, e, em geral, é possível vê-lo como o primeiro e mais importante factor que determina os acontecimentos (o segundo são os materiais disponíveis e o terceiro, os intérpretes).” (Oldenburg cit.por Goldberg, 2012, p.168)

Anna Halprin

Anna Halprin nasceu em 1920; começa a frequentar aulas de dança aos 3 anos de idade. Em 1940 casa-se com Laurence Halprin, arquitecto e co-criador dos *RSVP cycles*. Este método de criação, que tem como objectivo estabelecer alguns critérios de selecção de material criativo, contempla quatro fases: *Resources* (onde são identificados e analisados os recursos existentes que possam ser usados no processo criativo), *Score* (inclui instruções e orientações para trabalhar os recursos, com vista à criação de uma partitura), *Valuation* (um processo dinâmico de observação, resposta e discussão baseado no trabalho em desenvolvimento) e, finalmente, a Performance. Outro elemento vital no trabalho de Anna e Lawrence Halprin foi a sua confiança em observações do mundo natural, como uma inspiração consistente para a dança.

Numa visita a Harvard, conhece Walter Gropius e, ao assistir às suas aulas, é inspirada pelos fundamentos da Bauhaus, que promovem o cruzamento colaborativo das

artes e a sua integração na sociedade e no quotidiano. Começa a distanciar-se da dança moderna por esta encarar os bailarinos como cópias, imitações condicionadas, conceito com o qual discordava. Apesar desta “recusa” de uma técnica, Halprin não nega a sua existência no seu trabalho; esta apenas tem um peso diferente, e procura potenciar a autonomia do bailarino. Da mesma forma, “recusava” também o confinamento da dança a espaços convencionais.

Em 1944, na apresentação de *Lonely One*, John Cage fica impressionado com o seu trabalho, e apresenta Halprin a Merce Cunningham. No ano seguinte, Anna muda-se para São Francisco, onde estabelece o San Francisco Dancers' Workshop, um estúdio de dança para crianças e adultos. Mais tarde, os Halprin decidem fugir da vida citadina e relocalizam-se em Kentfield, onde constroem um estúdio ao ar-livre (por falta de dinheiro) e, posteriormente, um estúdio interior, o Mountain Home Studio. Aqui, prossegue a sua investigação sobre movimento e os princípios da dança, descobrindo assim os princípios da sua “técnica”.

Anna Halprin estabelece então que os bailarinos não devem imitar a estética dos coreógrafos, e que não há um tipo de corpo ideal de bailarino, bem como formas fixas e estanques de trabalhar o movimento, mostrando uma rejeição da ideia de exclusividade de formas presentes na dança moderna; este princípio rumou a sua investigação ao trabalho com não-bailarinos, por não terem uma formatação prévia, gerando assim mais e diverso material de pesquisa. Partilha o ideal de Cunningham de que a dança não deve ser uma ilustração de outras formas de arte (como a música, por exemplo), e promove o prazer pela dança e a acessibilidade a todos desta forma de arte. Na forma como dá aulas, demonstra que o ensino da dança deve integrar elementos físicos, intelectuais e espirituais; a separação entre corpo e mente não existe e o corpo deve funcionar como uma unidade no espaço. Acreditava no movimento através da consciência cinestésica (*kinesthetic awareness*); distinguimos o que é dança ou não através da consciência do movimento, que é afectado por factores externos e internos (o espaço/ambiente que nos rodeia e a

necessidade interior de expressão). Cada indivíduo tem a sua fisionomia, o seu tempo, os seus limites, as suas vontades, e tudo isto deve ser incluído ao trabalhar o movimento.

No trabalho no exterior, considera sumamente importante uma elevada consciência corporal através da abertura dos sentidos e do isolamento de cada um, dando ênfase à fisicalidade da resposta. Segundo Worth & Poynor (2004), a intenção de Halprin nunca foi retratar a natureza nem de forma simbólica nem literal, mas sim reflectir sobre ela; uma vez que nós, seres humanos, somos parte da natureza, os nossos corpos são constituídos pelos mesmos elementos que o planeta Terra e, conseqüentemente, as nossas vidas são condicionadas pelos mesmos padrões cíclicos, será possível compreender o mundo natural como um reflexo da experiência humana.

Judson Dance Group

Em 1955, na cidade de São Francisco, Anna Halprin retoma os princípios de trabalho de Duncan, Laban e Wigman relativos à dança como actividade incorporadora de actividades quotidianas e trabalha-os com bailarinos como Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer, assim como com vários músicos, arquitectos e artistas plásticos e indivíduos sem qualquer formação artística. Deste grupo de trabalho surge a Dancer's Workshop Company, colectivo que explorava os princípios de trabalho da consciência individual do movimento como definidos pela sua mentora Halprin, alternando entre espaços convencionais e não-convencionais (ao ar livre).

Chegados a Nova Iorque, em 1960, influenciados pelas experiências de Cage com o acaso, pelos princípios estéticos do grupo Fluxus¹ e pelos ideais de aproximação da arte à vida, produziram diversas performances e *happenings* que apresentavam na Reuben

¹ O grupo Fluxus dá o nome ao movimento vanguardista por ele impulsionado, nascido na Europa Ocidental. Fundado por George Maciunas (1931-1978), inspira-se nas tradições do Dadaísmo. Este movimento opõe-se firmemente à arte convencional, que considera elitista e distante, procurando misturar diferentes géneros artísticos em diversas performances, onde cruzam instalações, *happenings* e fotografia e artes performativas. (<http://www.britannica.com/art/Fluxus>)

Gallery e na Judson Church, manifestando o seu fascínio por espaços de representação não-convencionais. Do grupo Fluxus, é de referir o trabalho de Joseph Beuys; este acreditava na possibilidade da transformação da vida pela arte, tendo elaborado várias conferências e encenações numa tentativa de modificar a consciência. Numa performance na Galerie Schmela, em 1965, explicava os quadros do museu a uma lebre morta, uma vez que até esta teria mais sensibilidade e compreensão que os seres humanos:

“Temos de revolucionar o pensamento humano”, dizia. “Antes de mais nada, a revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, pode revolucionar a sua época.” (Goldberg, 2012, p. 186)

No ano seguinte, ingressam num curso de composição promovido por Robert Dunn; com espaços fixos para ensaios e apresentações, começaram a construir repertório e formaram, assim, o Judson Dance Group. Surgia, assim, de forma integrada e paralela, o movimento *site-specific*, resultado da reflexão dos artistas sobre a mercantilização crescente dos objetos artísticos, despoletando a necessidade de focar a atenção no espaço e contexto de criação da obra de arte. O grupo integrava músicos, pintores, escultores, arquitetos e bailarinos como Anna Halprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti e Merce Cunningham, entre muitos outros. Desta contaminação de umas artes pelas outras, surgiram novas propostas de utilização dos espaços e dos corpos para os bailarinos, enquanto que os artistas plásticos arriscavam extrapolações do conceito de instalação e exploravam novos materiais.

Menciono Trisha Brown e as suas investigações sobre a consciência do corpo no espaço por parte do espectador, com obras como *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), e fez experiências sobre o contraste do movimento específico de género (força do homem/flexibilidade da mulher) sob a forma de duetos, com o espetáculo *Newark* (1987).

É de referir ainda Simone Forti e o seu trabalho na vertente da improvisação; *Logomotion*, uma anedota contada repetidamente em forma de discurso improvisacional,

onde os impulsos de movimento completam as frases faladas. Ela estuda, assim, os impulsos subjacentes às emoções e sentimentos de um indivíduo e a sua tradução em movimento, através da improvisação.

Pina Bausch

Philippina Bausch (1940-2009), bailarina e coreógrafa alemã, é considerada a fundadora do *Tanztheater* na Alemanha, embora o seu professor Kurt Jooss já ambicionasse a junção da dança e do teatro num único género. Inspirada pelo trabalho de dança expressionista desenvolvido por este coreógrafo e pelas investigações de Rudolf Von Laban, bem como pelo vocabulário moderno de Marta Graham, alcança o ponto máximo da dança-teatro.

Pina ingressou no ballet de Solingen, sua cidade natal, em terna idade. Aos catorze anos ingressa na Folkwang School em Essen, onde Jooss ensinava. Deste professor, que cruzava vocabulário fundamental do ballet clássico com técnicas da dança moderna expressionista, aprendeu a dominar ambas as vertentes; a proximidade com as restantes disciplinas artísticas ensinadas na sua escola como teatro, música, fotografia, escultura, pintura e ópera promoveu nela uma preocupação com e um interesse igualitário por todos os componentes integrantes dos seus espectáculos. Por volta dos anos 60, em Nova Iorque, cruza-se com professores como Antony Tudor e José Limón. Passados dois anos, regressa a Essen a convite de Kurt Jooss; a sua antiga escola, agora denominada Folkwang Tanzstudio, necessitava de novas peças para repertório. É aqui que Bausch se aventura mais aprofundadamente pelos caminhos da criação artística e pela descoberta dos seus próprios métodos. Começa a criar trabalhos no Wuppertal Ballet como coreógrafa

convidada; em 1973 aceita o cargo de directora da instituição e renomeia-o Tanztheater Wuppertal.

Utilizando os intérpretes e a suas memórias afetivas individuais como recurso, explora e reorienta o elemento expressivo das suas performances para ser o de uma pessoa real num evento real, encarando o bailarino como sujeito criador em todos os sentidos, e não apenas como simples executante das direções do coreógrafo/encenador. A coreógrafa alemã parte então do material ao seu dispor (os intérpretes, a sua experiência subjetiva e o contexto a trabalhar) para a criação de uma narrativa aberta, que encontra o seu fio condutor no desenrolar do processo de ensaios. Através da proposta de tarefas e perguntas, às quais os dançadores respondem verbal ou fisicamente, com um recurso recorrente ao trabalho de improvisação, Bausch procura a criação de imagens metafóricas que apresentem a essência estrutural de determinada experiência, tornando-se assim em algo que atinja o patamar da experiência colectiva. Utiliza o gesto como uma importante ferramenta de conexão entre imagem e movimento, mostrando como ambos partem de uma fonte pessoal emocional e refletem estruturas de sentimentos comuns, e assim procurando estabelecer uma linguagem gestual própria para cada tema explorado nas suas criações. Em suma, a metodologia de Bausch consiste em seguir uma planificação de dança, através de princípios coreográficos de construção, incorporando técnicas teatrais que expressem a experiência subjetiva do indivíduo.

Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy (1956) é um escultor e fotógrafo britânico; desenvolve o seu trabalho nas vertentes da arte ambiental e *land art*². A sua colaboração com a natureza para produção de esculturas estende-se internacionalmente, estendendo-se da Inglaterra e Escócia até ao Japão, Austrália, Estados Unidos e Pólo Norte. Este trabalha a natureza como inspiração, utilizando esta como recurso teórico e prático para a elaboração de obras que realçam a efemeridade da obra de arte, apoiando-se em e extrapolando a efemeridade da natureza. Goldsworthy tem, como objetivo de investigação, perceber a natureza por participar diretamente nela, tão intimamente quanto possível, através do uso exclusivo de materiais naturais que encontra no local de construção das suas obras, sendo uma referência a nível de trabalho *site-specific* num ambiente natural. Utiliza variadíssimos materiais que encontra no local que escolhe trabalhar – ramos, folhas, neve, gelo, terra, rochas, barro, penas – para a construção das esculturas. Faz questão de as captar fotograficamente após a sua finalização, gravando o momento efémero antes da eventual destruição da obra de arte por factores ambientais fora do controlo humano. Em 2003 produz um documentário denominado *Rivers and Tides*, onde documenta o processo de criação de algumas das suas esculturas e conclusões relativas ao seu trabalho.

² *Land art* é arte realizada diretamente na paisagem, transformando-a em esculturas, ou utilizando os seus materiais (pedras, ramos, gelo, folhas) para criar objectos artísticos. (<http://www.tate.org.uk/>)

CAPÍTULO 2

work in progress

o ponto de partida estético – zygmunt bauman

Tendo em conta que toda e qualquer conceptualização construtiva é precedida por reacções estéticas, encontrei o meu ponto de partida estético num ensaio que elaborei na unidade curricular de Estética Teatral I, que teve lugar no primeiro semestre deste mestrado. O ensaio tratava os conceitos de amor líquido e modernidade líquida como descritos por Zygmunt Bauman, sociólogo polaco. Este defende que a evolução tecnológica que experimentamos no nosso quotidiano levou a uma banalização e consequente fragilização dos laços humanos. Cada vez mais, os mais variados aparelhos estão adaptados para serem parte integrante do ser humano; este pode facilmente deslocar-se com alguma omnipresença possibilitada pelo seu *smartphone* ou pelo computador portátil. A necessidade de experimentar presencialmente uma situação desapareceu, trazida pela facilidade que nos é oferecida em “estar” com qualquer pessoa em qualquer lugar: porquê escolher quando podemos ter tudo? É-nos dada então a capacidade de estabelecer comunicação com qualquer indivíduo. Pode acontecer a rejeição do receptor a esta tentativa comunicacional, mas isto não é um problema; com igual facilidade com a qual foi destruída, novas perspectivas de possíveis relações com incontáveis outros seres humanos estão imediatamente ao dispor na lista de contactos ou na plataforma social tão convenientemente instalada em todos os apetrechos tecnológicos que nos acompanham. A sensação falsa de segurança gerada por este apoio invisível conduziu a uma banalização das conexões humanas; Baumann (2004: 37) defende que a comodidade em desligar estas relações será o que torna tão cativante este intercâmbio emocional processado virtualmente; a interação via instrumental retira a indispensabilidade à interação real, bastante mais “perigosa”,

trabalhosa e instável que a simples conversa em rede. No processo de construção de uma conexão humana, é mais arriscada a interpelação directa e real do que a mesma que só existe e é válida no universo de dados do tecnológico.

A quantidade crescente de atenção e esforço de aprendizagem dedicado a esta variedade virtual de proximidade conduz a uma inevitável diminuição da atenção e esforço empreendidos na aquisição de ferramentas de sobrevivência na realidade não-virtual. A ausência destas ferramentas de sociabilidade vão, por sua vez, promover a prática da proximidade virtual como realidade a praticar, originando um ciclo vicioso. Vamos caminhando no sentido de uma multidão solitária; cada indivíduo experimenta a construção de laços humanos na segurança da sua solidão física. A evolução dos vários aparelhos tecnológicos progrediu no sentido de uma maior facilidade de utilização e interface, diminuindo consequentemente o esforço aplicado na sua compreensão e contribuindo para este isolamento pessoal.

Esta liquidez que se tem vindo a instalar nas relações humanas é, no meu ponto de vista, preocupante. As inovações tecnológicas produzem um efeito de alienação da realidade, focando a atenção dos seres humanos na informação binária com que são bombardeados diariamente. Saltando em defesa das conexões humanas, e extrapolando este problema para a relação entre os seres humanos e os restantes elementos da Natureza, que também foi e está extremamente negligenciada, decidi enveredar por esta temática, na tentativa de criar uma experiência que levasse o público a reflectir sobre esta situação. A conexão do Homem com os restantes animais, com os espaços verdes, com a restante vida na Terra está a ser denegrida, em detrimento do avanço tecnológico. Parece-me, assim, fundamental pensar sobre as nossas prioridades, sobre o que é, de facto, essencial à vida, sobre o nosso conceito de bem-estar.

o espaço – jardim botânico da universidade do porto

Kaprow conclui que uma nova arte deve imbricar espaços 'reais' e 'virtuais' e, conseqüentemente, dirigir-se a uma arte 'ambiental'. (...) Kaprow sugere que 'se juntarmos um espaço literal e um espaço pintado, e a estes espaços um som, atingimos a relação 'certa' ao considerarmos cada componente na quantidade e qualidade numa escala imaginária [...] O 'equilíbrio' (se assim o quisermos denominar) é primariamente ambiental. (Kaye, 2000, p.108)

À procura do espaço ideal, procurei e percorri vários jardins na cidade do Porto. Dadas as limitações orçamentais impostas a este projecto, pus inicialmente de parte a hipótese de outros espaços que implicariam demasiadas despesas de transportes e dificuldades logísticas, como o Parque da Cidade, em Guimarães ou o Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo. Assim, visitei os Jardins do Palácio de Cristal, o Jardim das Virtudes, o Parque de Serralves, o Parque de Nova Sintra, a Quinta do Covelo e o Jardim Botânico. Este último, pelos diversos ambientes que apresenta e pelo facto de estar sob a alçada da Universidade do Porto, que facilitou o processo de produção do espectáculo, apresenta-se então como o candidato ideal; é um cenário vivo que transmite a capacidade de transformação e adaptação da natureza à actividade do Homem e vice-versa, rodeado de amostras da sociedade industrial e tecnológica actual (como a auto-estrada que delimita um dos lados do jardim com o seu tráfego constante) mas que, ainda assim, consegue manter a sua essência tranquilizante, típica dos ambientes naturais. Assim sendo, contactei com o Professor Arquitecto Paulo Farinha Marques, que se mostrou prontamente interessado e possibilitou a realização de ensaios fora do horário de funcionamento do Jardim Botânico, bem como a realização dos espectáculos.

Tendo escolhido o local, seguiu-se a tarefa de o experienciar, analisar, observar e assim escolher que sítios do Jardim se apropriariam a este espectáculo em construção. Realizamos algumas visitas iniciais ao local, em tom de passeio, reparando em pormenores que nos chamassem à atenção.

Uma das premissas que sempre esteve presente na dramaturgia do espectáculo foi a da estimulação sensorial; era meu desejo que o público fosse levado a despertar os seus sentidos, como forma de tentar combater os estímulos tecnológicos adormecedores de sentidos e sensações. Decidi prontamente realizar o espectáculo de noite. Esta altura do dia tem um potencial sensorial mais elevado; com a presença num espaço desconhecido, com habitantes nocturnos desconhecidos, aliada à escuridão limitadora da noite, o espectador é obrigado a pôr os sentidos alerta, de modo a proteger-se e a conseguir percorrer o trajecto proposto da melhor forma. Estudei a hora a que o Sol se punha, a hora a que o céu ficava completamente escuro, para chegar à conclusão de que o espectáculo se deveria realizar por volta das 21:30, em que o ambiente já estaria desalumiado o suficiente e os efeitos de iluminação já surtiriam o efeito desejado. Desta condição, surge a ideia de munir o público com lanternas, por uma razão bipartida. Por um lado, o facto de não ter tido autorização para analisar a luz do Jardim à noite provocou algum receio de que a iluminação não fosse suficiente em alguns fragmentos do percurso; por outro, tendo focado a integração do público com o espectáculo como um factor a considerar na construção da performance, agradou-me a ideia de lhes oferecer alguma autonomia na iluminação de todo o percurso. Vejo também esta tarefa transposta para situações da sociedade urbana actual, em que, pelo excesso de informação binária que circula nas nossas vidas, os seres humanos “só vêem o que querem ver”, deixando escapar, sem querer ou propositadamente, muitos outros pormenores que se passam à frente dos seus olhos.

Assim, pretendo partir dos vários ambientes albergados pelo Jardim Botânico para a criação desta peça, partindo das sensações e sentimentos que as diversas cenografias apresentadas nos provocam.

o processo

Inspirada pelo trabalho de Anna Halprin na natureza, decidi experimentar desenvolver a performance no espaço através da aplicação dos ciclos *RSVP*. Já tendo tido a oportunidade de experimentar este método numa *masterclass* proporcionada pela unidade curricular de Pesquisa Teatral II, aplicado também a um jardim, avaliei-o como o mais indicado para a construção desta performance.

RSVP - resources

Na primeira fase, identificação e análise dos Recursos, realizamos alguns passeios pelo espaço, de forma a reconhecer que sítios e elementos dentro do jardim nos interessariam. De imediato fomos cativados pelo Jardim do Peixe, pelo formato oval da sebe no centro, que se apresenta como uma bonita área de representação, e pelos quatro bancos que se situam em cada aresta deste jardim, e por um lago coberto de lentilha-de-água, a que demos o nome de “Lago Verde”. Esta fase integrou também os primeiros ensaios realizados no interior (instalações da ESMAE), em que descobrimos vários outros elementos de interesse como a bola verde, o simbolismo de marcação do corpo do outro com algum tipo de tinta, que transmite as memórias e experiências que imprimimos nos outros seres humanos quando nos relacionamos, o movimento simétrico como explorador da relação entre os dois intérpretes, os elementos naturais como impulsionadores do movimento (fogo, água, ar, mel) e o poema “Imagens”, incluído na antologia “Folhas de Erva” de Walt Whitman. Tinha também recolhido uma quantidade significativa de folhas de Outono, caídas das árvores, não tendo especificado um fim concreto para a sua utilização.

Utilizei também, como recurso, memórias afectivas dos dois intérpretes relativamente às suas experiências em locais naturais e ao ar livre, à semelhança da coreógrafa Pina Bausch, que utilizava como recursos para a criação os seus bailarinos, as suas capacidades

e as conexões entre eles. A transformação destas memórias em movimento foram um recurso altamente explorado; efectuamos exercícios diversos que incluíram a utilização de várias frases sintetizadoras de reminiscências dos intérpretes em relação ao tema (a título de exemplo, cito: “Nós não somos o Adão e Eva!”; “Eu quero pegar fogo ao mundo!”; “Adoro lambuzar-me com dióspiros!”; “Não consigo viver sem tecnologia!”) e a transformação destas em gestos. Exploramos também a adaptação do poema referido de Walt Whitman, em que os dois intérpretes propuseram interpretações gestuais dos conceitos expressos nos seus versos. Temos em vista a criação de imagens metafóricas; despindo a experiência descrita até à sua essência estrutural, atingimos o patamar da experiência colectiva, tornando os gestos e movimentos, esperançosamente, em algo mais perceptível por todos.

Seguindo o método de criação de Pina Bausch, que partia de perguntas abertas colocadas aos bailarinos, às quais estes deviam responder com acções, palavras, imagens, movimentos ou gestos, experimentamos o potencial expressivo de determinados gestos transmissores das intenções desejadas. O objectivo seria a construção de uma linguagem gestual, capaz de revelar os sentimentos e emoções que nos propomos a legar ao público; ao ir beber a uma das inovações propostas pela dança-teatro, isto é, o re-alinhamento das prioridades, fugindo da linguagem de expressão que leva ao produto final e aproximando-se de um questionamento do que precisa realmente de ser expresso e do processo subsequente de confronto e descoberta que tem lugar nos ensaios, propus-me a testar e desenvolver a construção desta linguagem de movimento e de toda a performance, considerando e integrando (ou rejeitando) as diferentes sugestões e impulsos que se manifestaram ao longo do processo de ensaios.

O gesto, ferramenta potente de conexão entre imagem e movimento, mostra como ambos partem de uma fonte pessoal emocional e reflectem estruturas de sentimento comuns. Os Viewpoints, como definidos por Anne Bogart e Tina Landau, dividem a panóplia de gestos existentes em gestos comportamentais e gestos emotivos. Os primeiros não têm propriamente o objectivo de transmitir uma intenção, contrariamente aos segundos, que são mais passíveis de levar o público a experienciar o sentimento, em vez de só o compreender.

No meu ponto de vista, consigo atribuir a exploração dos gestos emotivos à dança, enquanto que os gestos comportamentais são do domínio teatral. Uma vez que me propus a utilizar as ferramentas da dança-teatro, que engloba a investigação de ambas as espécies de gesto, pretendo incluir a sua exploração no processo criativo da performance.

Encarando a forma do dueto como um dos recursos disponíveis, é de salientar que esta escolha tem como dimensão significativa ilustrar os elementos de toda a sociedade, tanto masculinos como femininos; arriscando-me a atingir outro tipo de percepção das ideias por parte do público, como a reflexão sobre a dualidade homem-mulher, não é este o significado que se pretende. Sendo assim, tentei, através dos figurinos semelhantes e do tipo de movimento, uma anulação das diferenças marcadas dos diferentes géneros, à procura de uma aproximação na fisicalidade dos dois indivíduos. Nas palavras de Maria José Fazenda,

(...) a interacção dialogal entre duas pessoas não é exclusivamente pautada pela expressão da sexualidade ou por uma concepção de amor. Duas pessoas de sexo oposto ou do mesmo sexo podem estar envolvidas num dueto coreográfico sem que a sua relação seja coreograficamente a expressão de um envolvimento amoroso ou cujas acções comportem as qualidades susceptíveis de exprimir tensão amorosa. Ou seja, a interacção entre duas pessoas – um homem e uma mulher, dois homens ou duas mulheres -, e quer a dança actualize diferenças de géneros quer tenda a neutraliza-las, pode estabelecer-se e decorrer sem qualquer troca de sinais que exprimam amor ou desejo. Estas possibilidades são trazidas para o palco pela dança contemporânea num contexto social de conquista de igualdade de direitos entre os sexos e de combate às assimetrias sociais entre homens e mulheres, géneros e orientações sexuais.” (Fazenda, 2007, p. 117)

Já no Jardim Botânico, propus também um exercício exploratório: os intérpretes deviam passear individualmente pelo espaço e fazer o levantamento de elementos visuais, auditivos, tácteis, olfactivos e gustativos. Como elementos visuais, registamos a composição de troncos caídos, que se viria a transformar no Espaço 3 na partitura final, o Lago Verde, que viria a constituir o Espaço 5, um conjunto de canas de bambu, cenário que antecipa o misterioso e desconhecido e uma “campa”, que era na realidade apenas um monte de terra,

localizada no caminho entre o arboreto e o lago verde. Quanto aos elementos auditivos, chamou-nos à atenção o som da água, captado nas várias actividades dos jardineiros que habitam diariamente o Jardim Botânico; o som dos carros a passar na VCI é impossível de ignorar, razão pela qual decidi incorporá-lo na banda sonora; chamou-nos também a atenção o canto dos pássaros, que consegue interagir com o anterior som do trânsito, e lembrámo-nos de uma exploração num dos ensaios no interior com o som cortante de canas de bambu a atravessar o ar. Relativamente a sensações tácteis encontramos espinhos de um cacto a penetrarem na pele; o esmagar de folhas secas; o toque suave de uma flor na pele; a sensação de água na pele, a ser regada. Chegados aos testemunhos olfactivos e gustativos, deparamo-nos com algumas dificuldades em encontrar estímulos diversificados. Assentamos o cheiro dos eucaliptos, bem como o cheiro a fumo da estrada, e registamos o sabor da pétala de flor, que sabe ao seu aroma, bem como o sabor de alimentos que não encontramos na natureza, como a pizza.

RSVP – score

Seleccionados os recursos, é chegada a altura de fixar uma partitura inicial, que servirá como ponto de partida para o restante trabalho de composição. Esta contém também algumas indicações sobre como os materiais indicados devem ser trabalhados, que sofreram alterações consoante o desenvolvimento do processo criativo. Para elaboração desta partitura, utilizei uma ferramenta apreendida no primeiro semestre deste mestrado, na unidade curricular de Seminário I: a elaboração de *mind maps* (mapas mentais). Estes mapas pretendem facilitar a organização dos vários conceitos a tratar num determinado tema. Para tal, escrevinhei os vários recursos e conceitos que pretendia englobar nesta performance em vários papéis, tendo-os disposto pela parede e, posteriormente, reorganizado, procurando o fio condutor entre eles.

Depois de várias conversas e trocas de opiniões sobre a organização dos recursos existentes, bem como de várias versões de *mind maps*, construímos a primeira partitura representada abaixo.

ESPAÇO 1 [A CASA] > Inês

O público está na varanda. Cada um recebe uma lanterna/dispositivo de iluminação portátil, para utilizar a seu bel-prazer.

Bruno e Inês correm, sendo visíveis apenas no pórtico central.

Bruno desaparece, Inês dirige-se para a fonte e dança/comunica com o público.

(Estes movimentos traduzem o poema “Imagens” de Walt Whitman)

TRANSIÇÃO

Inês segue para o espaço seguinte, esperando o público calmamente.

Bruno já está no espaço à espera, a fazer um gesto circular com a bola que Inês pára. Colocam-se e iniciam a sequência em espelho.

ESPAÇO 2 [O OVO] > Bruno e Inês

Movimento simétrico/simbiótico. (Re)conhecimento do outro.

A incluir:

- Bola verde
- Pintar o corpo (do próprio/um do outro)
- Confronto em roda (explorar qualidades opostas, baseadas em elementos naturais: água-pedra; metal-fogo; ar-barro)

TRANSIÇÃO

Sair do espaço calmamente. Esperar de frente para o público lado a lado. Tirar da mochila um cigarro/barba de milho, acendê-lo e dirigir-nos para o próximo espaço, deitando um olho no público de vez em quando enquanto os dois (Bruno e Inês) conversam descontraidamente.

ESPAÇO 3 [TRONCOS] > Bruno

Saltar de tronco em tronco até encontrar o regador.

Regar os troncos.

Regar-se a si próprio.

Esfregar os sítios onde a água ficou acumulada até o movimento se tornar robótico, e depois novamente mais fluído (focar nos ombros/braços/cabeça)

A água é azul (água radioactiva!).

Enquanto Bruno rega os troncos, Inês diz texto no topo do tronco morto mais alto.

TRANSIÇÃO

Caminhar até ao próximo espaço. Este caminhar tem alguns apontamentos animais.

ESPAÇO 4 [CASA NA ÁRVORE] > Inês e Bruno

Os dois sobem cada um à sua árvore, onde está uma caixa de pizza, que estes comem descontraidamente. Noutro ramo, uma caixa de vinho.

Tentativa de comunicação entre os dois intérpretes.

Depois de comerem, procuram um local para dormir (abrigo). Sem nunca conseguirem, constantemente incomodados por interferências interiores/exteriores.

TRANSIÇÃO

Ambos carregam um elemento (balde com folhas secas/mortas) que usam para deixar um rasto/construir um caminho até ao último espaço.

ESPAÇO 5 [LAGO] > Inês e Bruno

Os intérpretes tiram da mochila fotografias (imagens do processo de ensaios, queimadas, pretas, brancas, sem conteúdo) e vão-nas atirando para o lago. Oferecem algumas a membros do público, que as devem atirar também para o lago. Vão embora.

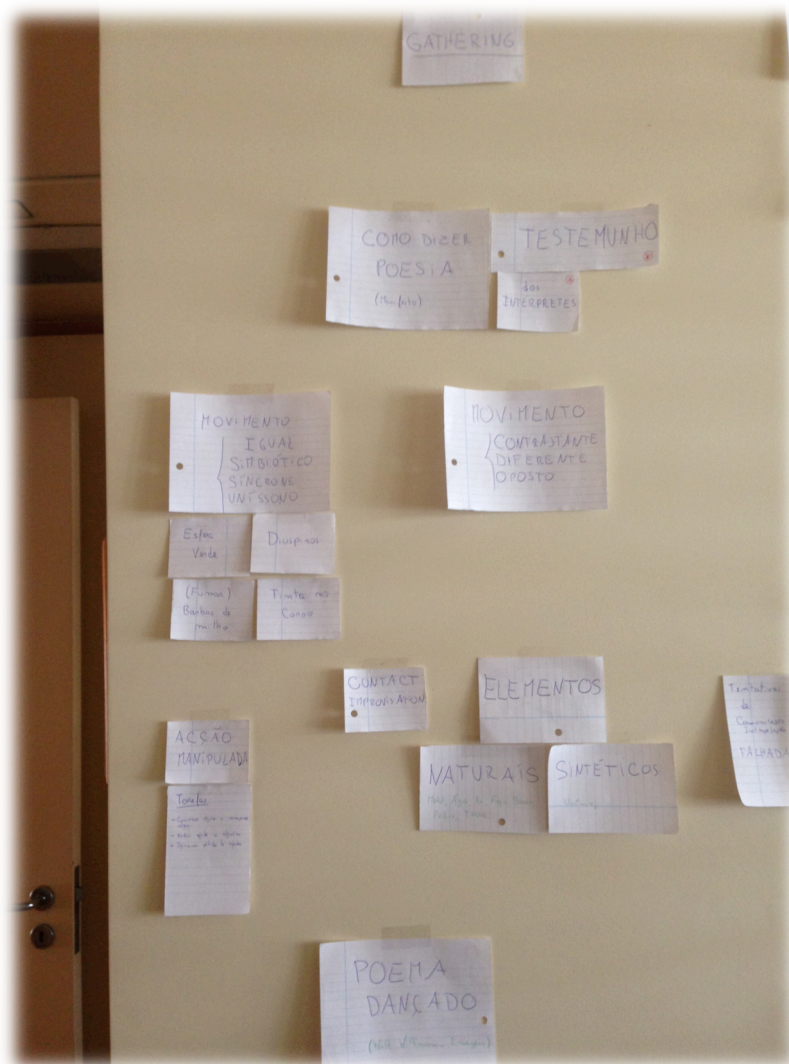


Figura 1 - *mind map* na parede.

RSVP – valuation

Na fase de *Valuation*, que englobou vários ensaios fechados, ensaios assistidos e conversas e debates sobre a criação e dramaturgia do projecto no Jardim Botânico, fizemos diversos testes e reformulações à partitura inicial. Como seria de esperar, aconteceram alterações na partitura em todos os ensaios, e o ensaio seguinte teria sempre em conta o desenvolvimento do progresso registado no ensaio anterior. Desta forma, o processo de *Valuation* originava novas partituras (*Scores*), que seriam novamente vítimas de avaliação, e assim sucessivamente. Contrariamente ao meu desejo inicial, de ter a dramaturgia da peça completamente finalizada numa fase prematura do processo de ensaios, esta sofreu alterações consoante a descoberta de novos elementos e significados. Encontro alguns paralelismos entre esta terceira fase no método criativo de Halprin e a ideia de “tecido” presente na construção de uma peça por Bausch. A importância reside na forma em como interligamos os recursos/elementos da peça de forma a fazê-los pertencer a um mesmo tecido (Climenhaga, 2009); este tecido é o resultado do processo de ensaios, ou seja, de um processo de *valuation*, onde se experimentaram variações e se eliminaram elementos da cacofonia de pensamentos, ideias, movimentos e imagens que a questão inicial sugere.

Para uma maior facilidade de leitura e compreensão, decidi estruturar a análise do processo de ensaios espaço a espaço, focando-me no desenvolvimento individual de cada cena, bem como nas técnicas utilizadas para trabalhar cada uma delas e as suas transições. O progresso deste trabalho não se encontra aqui discriminado por ordem cronológica, arriscando-se a ser redundante, uma vez que a informação contida no diário de bordo (ver Anexos) já se encontra disposta dessa forma.

Espaço 1 – Jardim do Roseiral

À procura de um local passível de albergar o início do espectáculo, o Jardim do Roseiral, onde se situa a Casa Andresen, mostrou-se imediatamente como um forte candidato. Interessava-me ser perto do portão principal, ou seja, o percurso que o público faria até ao local de início seria curto e conveniente. Cativou-me também o facto de começar a apresentação numa casa, estrutura familiar e transmissora de uma atmosfera confortável e segura, localizada numa área ampla e aberta. Dado que o conceito se prendia com um percurso que iniciasse numa área com estas características, para daí prosseguir por caminhos cada vez mais escuros e sinuosos até atingir espaços mais desconfortáveis e fechados, esta pareceu-me uma decisão pertinente. Assim sendo, o público deveria começar na varanda exterior da Casa, que integra uma escadaria de ligação ao Jardim.

Debatendo sobre o início do espectáculo, atentamos na única abertura presente na sebe que rodeia o Roseiral; um pórtico localizado do lado oposto à escadaria. Surge a ideia de dois corpos que se cruzam, apenas visíveis naquele espaço. Experimentamos várias movimentações, como caminhar em diferentes ritmos, e com várias posições corporais. A minha intenção com este início era a de retratar um simples conceito presente tanto no progresso da criação, como na temática da relação entre o Homem e a tecnologia: evolução. Assim sendo, fixamos que os dois intérpretes começariam a caminhar vagarosamente em posições reminiscentes dos nossos antepassados hominídeos, o australopiteco, o *homo erectus*, o *homo habilis* e o *homo sapiens sapiens*, citando apenas alguns. Decidimos reproduzir esta evolução através da postura envergada por cada um destes hominídeos; os dois intérpretes começam por caminhar com as costas curvadas, as mãos quase fechadas, os ombros tensos, e, consoante vão caminhando de um lado para o outro, a sua postura altera-se para uma mais vertical e descontraída, mais aproximada ao modo de locomoção do ser humano da actualidade tecnológica. À medida que a postura se altera, vai-se alterando também o ritmo deste caminhar; de um passo lento, cresce para

uma corrida, simbolizando também o ritmo da evolução de umas espécies para as outras. Acontece um momento de paragem, que considero representar o momento cronológico em que nos encontramos agora; a partir deste momento, os dois intérpretes caminham e correm alternando os ritmos e posturas das suas deslocações, traduzindo uma preocupação pessoal relativa ao rumo que toma a “evolução” da humanidade: estaremos realmente a evoluir? Ou estaremos a deparar-nos com uma regressão na mentalidade disfarçada de desenvolvimento tecnológico?

Decidi cobrir esta pequena abertura na sebe com papel de cenário; o objectivo prende-se com a despersonalização dos dois intérpretes. Aqueles dois seres que se movimentam, ora calmamente, ora desenfreadamente, pretendem simbolizar todos os seres humanos, não excluindo ou focando nenhum em especial.

Terminado este devaneio, irrompo pelo espaço rasgando o papel de cenário, rasgando a protecção que conferimos a nós próprios de pensar que a culpa dos problemas nunca recai sobre nós como indivíduos, mas nessa massa amorfa e inexacta que é a humanidade. Assim, assumindo-me como um indivíduo portador de ideais concretos e responsabilidades reais, atravesso o espaço até à fonte central do Roseiral comandada pelos meus próprios pés. Aqui, optei por adoptar um outro tipo de caminhar, em que o movimento do meu corpo é manipulado pela direcção que os meus pés escolhem seguir, traduzindo, mais uma vez, a premissa de que preferimos relegar as nossas responsabilidades (sociais, políticas, ambientais e relacionais) a outrém.

Esta primeira cena, que se revelou ser de contextualização da performance, contendo alguns conceitos inerentes à compreensão da mesma, mostrou-se como um bom momento para introduzir o poema de Walt Whitman. Este poema, designado “Imagens” (ver Anexos), estabelece várias metáforas evidenciando que tudo o que existe no mundo, material e imaterial, está resumido a imagens, ou seja, que nada corresponde efectivamente à realidade; tudo o que nos rodeia são apenas representações imagéticas que construímos. A adequação deste texto poético à temática do projecto tornou-se evidente, uma vez que a imagem é uma das mais fortes ferramentas de poder das redes sociais. Publicamos

fotografias de animais, de comida, de frases inspiradoras, de eventos sociais, culturais, políticos, *selfies*, tudo o que prove que temos a nossa personalidade e nosso estilo de vida bem definidos perante os milhões de utilizadores sedentos de informação sobre os nossos afazeres. Caindo na redundância, utilizamos imagens para construir a nossa imagem, e construímos a imagem dos restantes indivíduos com base nas imagens que estes nos apresentam de si próprios. Assim, construí uma coreografia composta por gestos emotivos explorados nos ensaios, com vista à construção de uma linguagem gestual que fosse passível de transmissão dos sentimentos e sensações-chave presentes no poema. Pina Bausch utilizava um método de sintetização de sentimentos em palavras-chave, e explorava a transformação destes em gestos emotivos, construindo posteriormente uma sequência. Realizamos este exercício utilizando três estrofes do poema de Walt Whitman como ponto de partida, sintetizando-as em palavras-chave e experimentando o potencial expressivo de vários gestos tradutores destas, construindo uma coreografia final com os que nos pareceram mais justos.

Escolhi interagir com a fonte central por ser o ponto de fuga da paisagem contemplada a partir das escadas, destacando-se de entre os vários tapetes de lindíssimas flores e folhas que a rodeiam. Aí, desenrola-se a coreografia, culminando com a minha saída da fonte e o início do percurso na performance. Olho fixamente o público repetidamente, na tentativa de estabelecer uma comunicação com ele e fazê-lo compreender que deve juntar-se a mim, enquanto caminho em linhas rectas e simples até sair do espaço.



Figura 2 – Ensaio no Espaço 1. Fotografia de João Guimarães.

Espaço 2 – Jardim do Peixe

A distância que separa o Espaço 1 e o Espaço 2 é demasiado curta para pensar em qualquer tipo de transição; assim, o público atravessa simplesmente uma reentrância na sebe para sair do primeiro espaço, e transpõe outra para entrar no espaço seguinte.

Este espaço foi o primeiro a chamar-nos a atenção, ainda na fase *Resources*, e começamos a idealizar o seu conteúdo coreográfico ainda nos ensaios no interior. Demos-lhe o nome de Ovo, pela sebe em forma oval que este apresenta no seu centro. Os quatro bancos que se dispõem em volta desta área, assemelhando-a a uma sala de espectáculos em arena, tornam este espaço adequado para albergar a segunda cena desta performance.

Entendo esta cena como o princípio da história entre estas duas personagens. Quando entro nesta área, coloco-me na ponta do Ovo, esperando calmamente que o público se instale nos bancos existentes. O Bruno já está no centro do Ovo, a efectuar um gesto circular e repetitivo com a bola verde nas mãos. Eu vou ao seu encontro, acalmando este trejeito ao colocar as mãos nas dele, e pousamos a bola no centro.

O significado desta bola verde, que parecia coberta por uma relva sintética, prende-se com uma representação pictórica do mundo. Decidimos que esta deveria acompanhar-nos até ao fim da performance, constituindo um elemento de ligação entre as cenas.

Dá-se então início à primeira interacção entre os dois intérpretes; com os olhos fixos um no outro, afastamo-nos lentamente e começamos um diálogo gestual. Esta conversa partiu da exploração de uma movimentação simétrica, em que realizamos vários exercícios de simetria, com os diferentes intérpretes a guiar o movimento, que devia ser imitado harmonicamente pelo outro, até atingirmos um equilíbrio em que os dois guiavam e seguiam o movimento alternadamente, sem aviso prévio da mudança de líder. Com esta interlocução gestual pretendo retratar uma actividade de reconhecimento do outro; tendo-me cruzado com este ser humano pela primeira vez, e não tendo confiança nele, procuro utilizar recursos dialogais que sondem a sua personalidade. Retomando as premissas de Bauman de que os humanos estão a perder competências relacionais, substituindo-as por aptidões tecnológicas, e de que as comunicações virtuais, em vez de constituírem preparações de interacções presenciais, estão a substituí-las, pretendi retratar uma tentativa relacional entre os Homens que se constituísse desta preparação e de uma conseqüente interacção real. Assim, os dois intérpretes caminham em roda numa rotina de reconhecimento do outro, preparando o confronto físico.

À procura de uma qualidade de movimento a inflacionar neste diálogo, inspiramo-nos nos elementos presentes na natureza; procurando focar a procura da verdadeira “natureza” do Homem no estabelecimento de um laço humano, pareceu-me pertinente a inserção de sensações provenientes destes componentes (alguns também fisicamente constituintes do ser humano, como a água) como estímulos do movimento. Partindo dos mais essenciais, a

água, o ar, o fogo e a terra, exploramos também outros como o mel, o barro e o metal. Após várias experiências, ainda nos ensaios no interior, chegamos à conclusão de que os elementos que originavam uma qualidade de movimento mais fluída e aprazível à simetria seriam a água, o fogo, o ar e o mel. Assim, fixamos que o Bruno-mel interagiria com a Inês-fogo, sucedendo-lhes o Bruno-água e a Inês-ar. Terminado este “confronto” circular, encontramos-nos os dois num único elemento, lama (formado pela fusão entre terra e água, transmitindo um entendimento silencioso entre os indivíduos).

Ainda integrado neste processo de reconhecimento, e de acordo com os recursos explorados nos ensaios no interior, incluímos a argila, como forma de marcar o nosso próprio corpo e o do outro. Experimentamos tintas corporais e terra envolvida em água, mas o melhor resultado obtido foi com a argila; a sua consistência e comportamento (a argila em pó, quando misturada com a água, mantém-se líquida; quando aplicada na pele e na roupa, torna-se sólida) tornaram-se factores de decisão para a escolha deste recurso, bem como o facto de este ser um material oriundo da natureza. Terminada a movimentação em círculo, os intérpretes afastam-se até dois pequenos vasos, situados em cada ponta do Ovo, e, prosseguindo com a simetria, traçam desenhos com argila nas suas faces, inscrevendo e expondo as suas próprias memórias perante o outro. Feita esta preparação, avançam um para o outro para estabelecer o primeiro contacto físico, em que gravam traços de argila no corpo um do outro através da interacção corporal. Como já referi, este registo pretende simbolizar as memórias oriundas da criação de relações humanas, a forma como afectamos o outro quando estabelecemos contacto, as recordações que influenciam a nossa experiência afectiva. Esta pequena coreografia termina com ambos a alcançarem a bola verde, esquecida no centro do espaço, e começam a passá-la um para o outro, como a jogar com a bola, como a brincar com o mundo e o seu destino.



Figura 3 – Jardim do Peixe.

Espaço 3 – Troncos

Na transição entre os Espaços 2 e 3 há uma continuação deste jogo com a bola verde; a intenção é a de retratar a relação que os seres humanos contemporâneos estabelecem com o mundo. Brincam com o seu equilíbrio, movimentam-no a seu bel-prazer, sem reflectir sobre as consequências, tal como numa actividade lúdica. Este percurso está iluminado e demarcado com algumas velas, por uma razão de segurança; partindo da premissa altamente provável de que os espectadores não haviam visitado anteriormente o Jardim Botânico, senti necessidade de assegurar que todos percebam a direcção que deviam tomar, bem como de iluminar subtilmente esta zona escura do percurso.

Chegados ao Espaço 3, uma composição de troncos mortos dispostos aleatoriamente, cabe-me subir ao tronco mais alto. Nas observações iniciais deste local, manifesta-se a vontade de utilizar este local de destaque, semelhante a um palanque, para introduzir texto. Para a escrita deste texto reuni vários excertos de livros que fui pesquisando, nomeadamente “O Mundo Sem Nós”, de Alan Weisman. Procurava um texto que tivesse um cariz narrativo; pretendia “contar uma história” que terminasse com uma moral, não obrigatoriamente explícita. Inspirado por estes excertos, o Hugo criou uma pequena história sobre uma cidade cujo líder havia proibido a partilha de privacidade gratuita, numa tentativa de resolver o problema da partilha abusiva de informação sobre os indivíduos. Para isso utilizou o poder da tecnologia, espalhando câmaras de filmar e dispositivos de vigília pela sua cidade. Ora, não “partilhar privacidade” gratuitamente é algo extremamente difícil apenas numa simples conversa; pouquíssimas coisas seriam consideradas “não-privadas”, tornando o assunto escasso. Portanto as pessoas foram desistindo de falar, principalmente com os apetrechos tecnológicos e a polícia a controlar tudo, punindo os indivíduos por todas as razões possíveis. Até que um homem, um dia, falou, e imediatamente, provavelmente pelo susto, a polícia imediatamente o fuzilou. Foi aí que todos desapareceram daquela cidade, mudos ainda. E foi nessa altura que “algo extraordinário” aconteceu. Esta moral da história prende-se com a ideia de que, só na ausência de seres humanos há lugar para vida; quando os Homens abandonaram a cidade, esta teve espaço para crescer, para evoluir, para desenvolver vida animal e vegetal. Assim, pretendi, com este texto, alertar o público para a importância das conexões humanas num contexto não-virtual, bem como para a relevância da relação entre o Homem e os restantes seres vivos que o rodeiam e do qual a sua vida depende. Reflectindo sobre a percepção do texto por parte do público, considerei a possibilidade de amplificação sonora da minha voz. Depois de experimentarmos dois tipos de microfone (um *shotgun* e um *headset*) percebemos que estes, para além de ampliar a voz, também ampliavam os sons do espaço, transformando-se em interferências. Assim, optamos por não utilizar nenhum mecanismo

artificial de propagação da voz. Desta forma, o público vê-se obrigado a atentar em pormenor no que estou a transmitir, estimulando a sua actividade sensorial sonora.

Já no topo do tronco, o Bruno volta a atirar-me a bola verde; pareceu-me pertinente estar a segurar o mundo enquanto discurso sobre o seu destino. Enquanto narro esta história, o Bruno encontra um regador atrás de um tronco, com o qual rega os troncos já mortos, saltitando entre eles. Com os efeitos luminosos, vemos que a água utilizada para regar é azul, poluída com diversos compostos químicos. Esta acção pretende traduzir uma ideia de esforço infrutífero; as tentativas para alertar o ser humano para o impacto negativo que as suas acções estão a ter na criação de ligações entre eles e no ambiente são mais que muitas. No entanto, as pessoas continuam sem se consciencializar; ignoram recomendações para a preservação do ambiente, ignoram as consequências negativas de um uso abusivo da tecnologia e das redes sociais. A minha tentativa de levar o público a reflectir sobre este assunto é apenas mais uma, num mar de tantas outras actividades de consciencialização. Para a criação desta coreografia, o Bruno encarou o regador e os troncos como objectos e explorou diversas formas de interacção com eles, tendo em conta a exploração de uma movimentação mais maquinal e repetitiva, mas que ainda tivesse traços orgânicos.

Vejo esta Cena 3 como um aparte. Sendo o único momento da performance que inclui texto, como símbolo da capacidade de pensar e falar diferenciadora dos humanos e restantes seres vivos, este surge como um facilitador, clarificando e explicando o propósito do espectáculo. Como vivemos na época do facilitismo, possibilitada pelo avanço tecnológico, (não precisamos de ir mais longe que o Google se queremos algum esclarecimento sobre qualquer assunto, e nem precisamos de o memorizar; ele estará lá disponível, a qualquer hora, apenas dependente de uma simples ligação à Internet) pareceu-me pertinente a introdução de um momento com este carácter.



Figura 4 – Ensaio no Espaço 3. Fotografia de Luís Bastos.

Espaço 4 – Casa na árvore

Na transição entre os Espaços 3 e 4, que se localizavam lado a lado, cabe-me a mim transportar o “mundo”. Escolho levá-lo às costas, o que ajuda à deformação da minha postura enquanto o transporte, e coloco-o numa cesta já pendurada na árvore. Para esta transição, havia idealizado uma alteração da postura dos intérpretes para uma mais animalésca, dada a dramaturgia do Espaço que se segue. Aqui, dá-se seguimento à história dos dois seres humanos, cuja relação havia sido estabelecida no Espaço 2; aqui, habitam esta casa na árvore, dedicando-se às suas tarefas quotidianas, até que a interferência de um *smartphone* perturba a co-habitação e, conseqüentemente, a relação entre eles.

Ainda na selecção dos espaços de representação, esta árvore cativou-nos imediatamente pela sua envergadura e pelo desnível dos troncos que apresenta, tornando-a numa estrutura fácil de trepar e explorar. Pensamos numa casa na árvore, onde dois animais habitariam tranquilamente, vivendo a sua rotina quotidiana.

Explorando, desta feita, o gesto comportamental, propus um exercício de habitação do espaço. Coloquei, ao nosso dispor, alguns objectos do nosso quotidiano como uma caixa de pizza, uma almofada, um espanador, cigarros e isqueiro e uma máquina descartável. O objectivo era simples: devíamos habitar a árvore e o espaço circundante durante duas horas, personificando um animal à nossa escolha. Poderíamos utilizar outros recursos presentes no espaço, desde que em personagem. Inspirada pela presença da almofada, decidi-me a encarnar uma preguiça, e o Bruno preferiu ser um flamingo. O meu objectivo era estimular a criação de movimento através da realização de tarefas (*task oriented movement*), revestindo as movimentações tipicamente humanas de impulsos animais, selvagens.

Analisando os resultados do exercício, estruturamos uma partitura de acções a realizar, que veio a sofrer alterações até à sua forma final. Este foi um processo baseado no método RSVP, em que analisamos os recursos existentes no espaço, adicionando-lhe

alguns de acordo com a temática do lar, e construímos uma ordem de acções, que fomos realizando e ajustando de acordo com a sua pertinência (*valuation*). Assim, fixamos que concentraríamos toda a acção apenas numa árvore, ou seja, na “nossa casa”, e que os objectos presentes seriam uma almofada, uma caixa de pizza, um espanador, uma tigela com água e uma toalha, um *smartphone*, uns óculos de sol e um boné (os dois últimos objectos integram a composição por serem dois dos adereços utilizados repetidamente nos ensaios pelos intérpretes. Pareceu-me importante incluir marcas do processo no resultado final.)

Começamos pendurados num mesmo tronco, até o Bruno o abanar de forma a projectar-me para o chão, numa tentativa de demonstração de um ligeiro egoísmo humano, até em relação a posses partilhadas. Subo à árvore, encontrando diferentes posições para dormir, enquanto Bruno utiliza o espanador para limpar a casa e coloca o boné. Entretanto este sobe à árvore e descobre o *smartphone*, começando imediatamente a fotografar-se a si, o espaço à sua volta, e a sua companheira de casa. É de referir que, nos ensaios, o telemóvel foi substituído por várias máquinas descartáveis, com que documentamos o processo e que originaram as fotografias presentes no Espaço 5. Sem conseguir dormir, abro os olhos e descubro a caixa de pizza, que alcanço, e alimento-me do seu conteúdo. Reparando que o Bruno me fotografa, ofereço-lhe a pizza em troca do seu tão interessante aparelho. Este recusa, demonstrando a preferência do ser humano pelo objecto tecnológico em detrimento do alimento, essencial à vida. Consigo roubar-lhe o telemóvel, abandonando também a pizza com desinteresse, e é a minha vez de registar o momento fotograficamente, enquanto o Bruno realiza a tarefa rotineira de lavar a cara e as mãos. Quando me aproximo demais dele, rouba-me novamente o telemóvel, o que provoca a minha deslocação para um ramo mais alto da árvore, tentando proteger-me da ocular que me fotografa. De seguida, opto pelo confronto e vemos uma repetição da movimentação circular (efectuada no Espaço 2) desta feita não com a positiva intenção de estabelecer contacto, mas com o único propósito de obter o aparelho. O Bruno deposita-o na árvore e eu consigo apanhá-lo, fugindo de imediato e deixando o Bruno desamparado, na árvore, apenas com a pizza para

comer. Quebro, desta forma, a relação em que tanto me empenhei a criar, apenas por causa de um exemplar tecnológico, preferindo as conexões virtuais à ligação verdadeira e real que estabeleci com aquele ser humano.



Figura 5 – Espaço 4, estreia. Fotografia de Joana Antunes.

Espaço 5 – Lago Verde

Terminada a história entre as duas personagens no Espaço 4, a transição é guiada pelo Bruno, que leva o público por um percurso comprido ladeado por velas, colocadas pelas mesmas razões que justificam a sua existência na transição entre os espaços 2 e 3. Ao longo deste percurso, o público depara-se com duas pequenas pilhas de folhas secas que guardei do Outono. Por entre estas folhas, encontram-se diversas fotografias e imagens captadas no processo de criação do espectáculo, bem como algumas que recolhi no processo de pesquisa relacionadas com a temática do projecto. O Bruno recolhe algumas fotografias, esperando que o público recolha outras tantas. A intenção nesta actividade é a interacção da audiência com o espectáculo e com a própria natureza; o acto de remexer as folhas à procura de fotografias, em busca de memórias, estimulando o sentido do tacto, antecipa já o conteúdo reflexivo da próxima cena.

Sobre o lago verde encontram-se algumas linhas de fotografias, presas às árvores e canas de bambu que o rodeiam. Estas fotografias são registos do processo de ensaios, e contém imagens captadas em ensaios no interior e no exterior através das máquinas descartáveis. Utilizei este tipo de captação de imagem porque integram um conceito explorado pelo espectáculo: a “descartabilidade” das coisas e das relações humanas.

Quando o público atinge este último espaço já me encontro lá sentada, sob as fotografias, fixando o lago serenamente, reflectindo, lembrando, ponderando. Depois de guiar o público até ao seu lugar, o Bruno devolve-me a bola verde, que trouxe do espaço anterior; fico a segurar nela meditando, pensando, pesando. O Bruno alcança uma tesoura de poda e começa a cortar as linhas de fotografias em diferentes pontos; estas caem no lago, afundando-se ou flutuando. Com esta cena, pretendo deixar clara a intenção de levar o público a refletir, de fazê-lo identificar-se com as situações expostas. Todos temos memórias, que muito provavelmente englobam experiências colectivas, positivas ou negativas, com outros seres humanos. No entanto, pelas razões mais diversas, estes fios de

memórias são interrompidos, quer pela quebra das ligações humanas, quer por falhas na nossa memória. Pretendia também estabelecer um paralelismo com a circulação de informação nas redes sociais. Publicamos conteúdo aleatório diariamente nas várias redes, estabelecemos conversas com os mais variados indivíduos, com a certeza de que este não permanecerá no nosso inventário afectivo porque o nosso cérebro não tem (ainda) a capacidade de absorção de informação de um disco rígido, mas com a segurança de que estes permanecem no universo binário, conferindo-lhes uma qualidade de realidade. Na verdade, as ligações estabelecidas via internet são tão ou mais frágeis do que cordéis facilmente cortados por uma tesoura; as memórias caem no esquecimento, afundam-se, deterioram-se, tal como fotografias mergulhadas num lago.

As fotografias transportadas pelo público poderiam ser utilizadas com vários fins. Um deles seria o depósito destas no lago, para assim flutuarem ou se afundarem. Outra hipótese seria guardarem as fotografias, como recordação da experiência vivenciada. Podiam ainda trocar fotografias entre si, por outra que mais os tivesse cativado e fosse apanhada por outro indivíduo.

A performance termina comigo a deixar a bola verde no meio do lago, por entre as fotografias caídas. O carácter de instalação presente neste espaço convida à observação e consequente reflexão sobre esta imagem final, sobre a história retratada, sobre o destino do mundo.

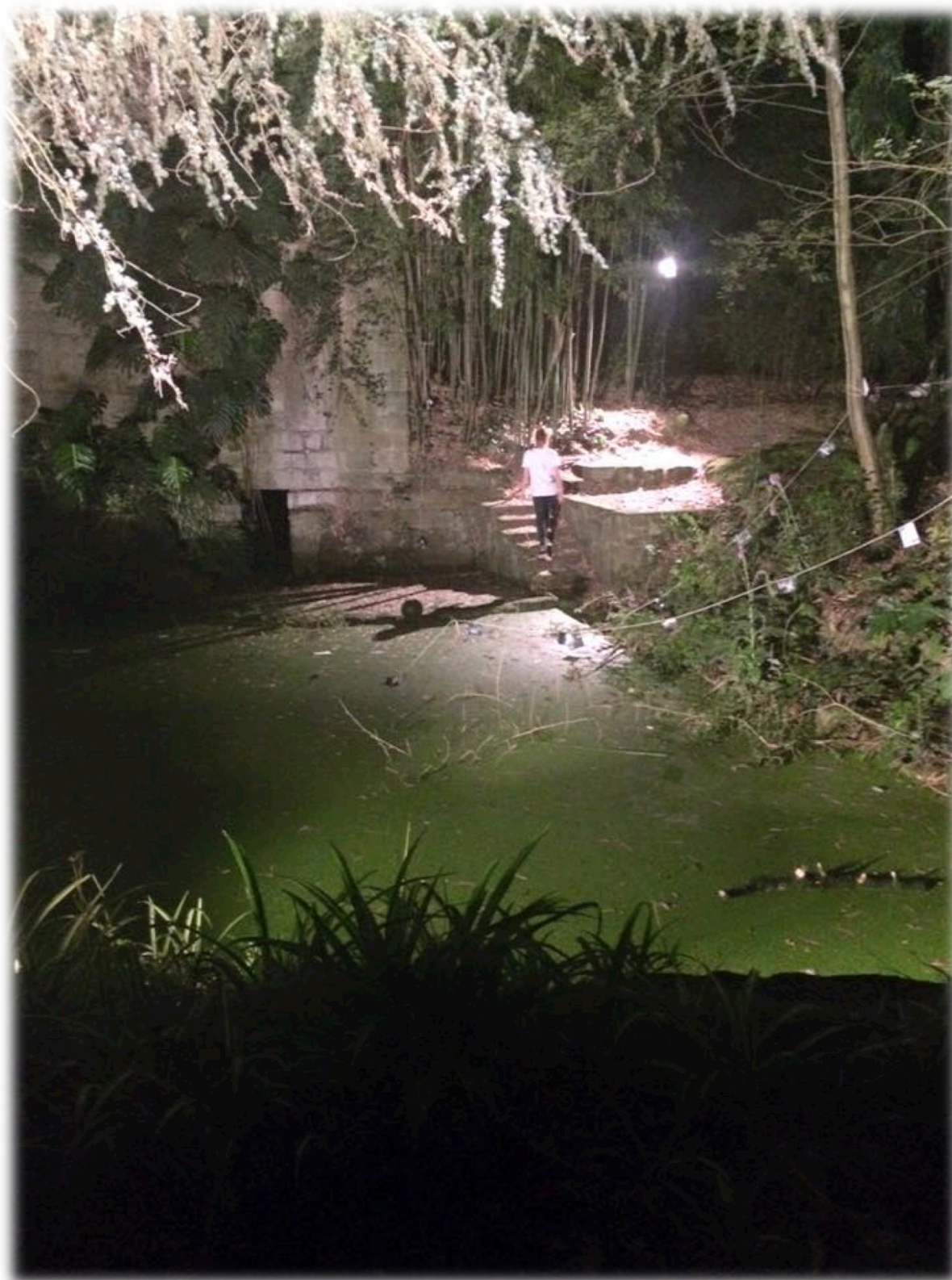


Figura 6 – Espaço 5. Final do espectáculo. Fotografia de Joana Antunes.

RSVP – Performance

A *Performance*, última fase deste método de criação, resultou então das várias repetições da fase de *Valuation* sobre o material coreográfico e teatral trabalhado, tendo em vista a composição de uma partitura final. O resultado final em forma de partitura, já exposto e explicado na fase anterior, encontra-se reproduzido abaixo.

ESPAÇO 1 [A CASA] > Inês > Introdução

O público está na varanda. Cada um recebe uma lanterna/dispositivo de iluminação portátil.

Bruno e Inês correm, sendo visíveis apenas no “pórtico” central.

Sobre a corrida:

- Andar curvado, evolução (da espécie do Homem)
- Variação destas formas de andar/correr.
- Bruno corre sozinho.
- Inês aproxima-se da tela e rasga-a. Entra.

Percurso pórtico-fonte: PÉS comandam.

Inês dança/encanta o público:

Abrir braços – “vénia” para a frente.

Abrir braços – contrai, nasce, cai.

Vira, gestos nas costas. Repetição com a perna.

Desequilíbrio. Caminhar desequilibrado.

Pára.

Sequência braços WWW (x3)

Gesto construção/desconstrução.

Barriga, braço para a frente, atrás, ao peito.

Gesto tecnológico variado.

Sequência manipulação. Da cabeça segue.

Andar repetido para a frente e para trás.

Sair da fonte.

TRANSIÇÃO

Inês segue para o Espaço 2. Espera pelo público calmamente.

Bruno já está no Espaço 2, a fazer gesto circular com o Mundo, que Inês acalma.

ESPAÇO 2 [O OVO] > Bruno e Inês > (Re)conhecimento

Movimento simétrico.

Olham-se.

Afastam-se.

Movem-se em círculo:

Bruno: Mel – Água - Lama

Inês: Fogo – Ar - Lama

Param.

Pintam a cara (ARGILA)

- Mãos na argila.
- Braços no ar.
- Escorrer pela cara.
- Mãos na argila.
- Braços no ar.
- Traço no meio da cara.
- Traço na testa.
- Levantar.
- Andar para o centro.
- Pintar a cara um do outro.
- Pescoço – agarrar a cara e virá-la.
- Mão nas costas.
- Lift Bruno
- Lift Inês
- Agarrar o braço – contrapeso. Sentar.
- Inês “salta” por cima do Bruno.
- Bruno salta por cima da Inês.
- Descer mão pela perna – pegar no Mundo.

TRANSIÇÃO

Brincar com a bola. Atirar de um para o outro.

ESPAÇO 3 [TRONCOS] > Bruno > Aparte

Inês sobe ao tronco, Bruno atira o Mundo.

Saltar de tronco em tronco até encontrar o regador.

Regar os troncos.

Movimento repetitivo ombros/braços/cabeça

A água é azul (água radioactiva)..

Enquanto Bruno rega, Inês diz o texto. Atira o Mundo.

Desce, pega no Mundo, leva-o às costas.

TRANSIÇÃO

Percorrer o espaço. Transformação em animal.

ESPAÇO 4 [CASA NA ÁRVORE] > Inês e Bruno > (Co)habitação

Pendurados no tronco. Bruno sobe o tronco e abana-o. Inês cai. Continua a abanar o tronco - “fazer as folhinhas dançar”.

1. I sobe à árvore, encontra posições para dormir. B limpa a casa.
2. B descobre o telemóvel, começa a fotografar. / I não consegue dormir, come a pizza.
3. I troca a pizza pelo telemóvel, B recusa. I rouba telemóvel.
4. B lava a cara e as mãos. I fotografa.
5. B rouba o telemóvel e desce a árvore. I sobe, desce e confrontam-se.
6. I rouba o telemóvel e foge. B senta-se no ramo a comer pizza.

TRANSIÇÃO

Bruno leva o público, com o Mundo. Vasculha as pilhas de folhas. Recolhe fotografias.

ESPAÇO 5 [LAGO] > Inês e Bruno > Conclusão

Instalação fotográfica. Inês sentada ao pé do Lago. Fixa a água.
Bruno entrega o Mundo a Inês. Poda as fotografias.
Inês deixa o Mundo no Lago. Saem. BLACKOUT.

CARACTERÍSTICAS

- Elemento que nos acompanha e se mantém até ao fim – o Mundo.
- Aprofundação do espaço: do mais amplo e confortável a mais fechado e sombrio.

desenhos de som e luz

Tendo já estabelecido, como premissa a ter em conta na criação da performance, a estimulação dos sentidos do público, os desenhos de luz e som mereceram elevada atenção. Uma restrição que fomos obrigados a ter em conta constituiu a reduzida quantidade de equipamento; todo o material foi obtido por outros meios, dado que a escola não me facultou nenhum apoio a este nível. Esta limitação afectou particularmente o desenho de som; nas condições ideais, o som seria proveniente de várias fontes, enchendo os espaços, e seria trabalhado de uma forma mais específica, com diferentes pistas de cada faixa a serem disparadas por várias colunas. Não sendo possível, tínhamos à nossa disposição um sistema de PA para instalar no Espaço 1, outro com uma só coluna para o Espaço 3, e outro semelhante para o Espaço 5. Nos Espaços 2 e 4 utilizamos uma coluna portátil.

Para a criação da banda sonora do espectáculo contactei com o João Guimarães, que se mostrou prontamente interessado em colaborar com o projecto. Discutimos algumas ideias sobre os efeitos sonoros desejados e os que melhor funcionariam, tendo em conta os espaços e equipamento disponível. Depois de assistir a alguns ensaios, o João desenvolveu 6 faixas, uma para cada cena do espectáculo, sendo que a primeira cena se encontra sonoramente bipartida.

No primeiro Espaço, começamos por ouvir alguns sons subtis de alta frequência, quase como pequenas interferências sonoras, cuja intensidade vai crescendo. Coincidindo com o momento em que rasgo o papel de cenário, a sonoridade altera-se para algo mais melódico, constituindo a segunda faixa do espectáculo. A criação da terceira faixa, atribuída ao Espaço 2, é inspirada no movimento a partir dos elementos. No Espaço 3, devido à presença do texto, idealizei a cena sem qualquer suplemento sonoro; no entanto, o João decidiu propor uma mistura simples de sons de sinos e ferrinhos, que complementava o texto adequadamente, contribuindo para a atmosfera de tensão que pretendia criar nesta

cena. No Espaço 4, bastante próximo da VCI, pretendia uma ampliação e distorção de sons captados no Jardim, contribuindo assim para o efeito de estimulação sensorial pretendido; o objectivo prende-se com uma chamada de atenção do público para os sons que nos rodeiam, de que nem sempre estamos conscientes. Assim, esta faixa consistia numa deformação de vários *samples* gravados que reproduziam o som dos carros a circular na auto-estrada. Quanto ao Espaço 5, imaginava uma melodia calma, melancólica, nostálgica; no meu ponto de vista, o João conseguiu reproduzir, através desta descrição, uma faixa transmissora destes sentimentos. Depois de experimentarmos algumas transições com som ao vivo, decidimos que nenhuma transição teria banda sonora, dando alguma autonomia ao público para explorar os sons existentes no meio ambiente.

Para a criação do desenho de luz recorri ao Luis Bastos, que aceitou imediatamente colaborar comigo neste projecto. Depois de assistir a alguns ensaios, elaborou um desenho para cada um dos espaços, tendo-se encarregado também de assegurar o material necessário para a realização do espectáculo.

A linha orientadora do desenho de luz prendeu-se com um jogo entre temperaturas de cor, para realçar diferentes ambientes e provocar variadas sensações visuais. Antes do espectáculo, foram distribuídas lanternas a vários membros do público, com a indicação de que deveriam utilizá-la a seu bel-prazer, conferindo-lhe um papel integrante no desenho de luz da performance.

No Espaço 1 somos confrontados com uma iluminação contra na tela branca, projectando assim as sombras dos dois intérpretes; foi encontrada esta solução para enfatizar a ideia de que os dois indivíduos que passam são despersonalizados, simbolizando todos os seres humanos. Depois de se rasgar o papel de cenário, a luz contra é utilizada para produzir um efeito de silhueta durante o meu percurso até ao lago, continuando a disfarçar a minha identidade. Chegando ao lago, uma luz geral contra com temperatura quente (filtro CTO #205) e uma frente com temperatura fria (CTB #201) substitui o recorte contra, conferindo um maior contraste aos movimentos realizados. No

final deste solo, um corredor em temperatura fria (CTB #201) aparece, iluminando o caminho que o público teria de percorrer até à saída deste Espaço.

Ao entrar no Espaço 2 o público é imediatamente confrontado com o Bruno iluminado através de dois projectores recorte 12º/28º, focando toda a atenção nele e no movimento que este realiza com a bola verde nas mãos. Depois da minha entrada na luz deste corredor, entendido como o universo do Bruno, a iluminação abre, usando 2 projectores aurora (espelhadores), criando assim uma iluminação geral no espaço, simbolizando um novo universo que se cria, partilhado agora pelos dois intérpretes.

O espaço 3 apresenta dois universos de luz e, conseqüentemente, duas temperaturas: uma quente (CTO #205) e uma fria (CTB #201). A temperatura mais quente usada no espaço de actuação do Bruno, remetendo para um universo mais orgânico e térreo, ajuda a que os tons castanhos dos troncos se realcem do verde da relva que envolve todo o espaço. A temperatura mais fria, utilizada na minha zona de actuação, traduz um universo superior que transmite uma frieza de sensações, acentuando a carga dramática do texto a ser proferido.

No espaço 4, a luz deveria acentuar o carácter habitacional da cena, razão pela qual nos decidimos pela utilização de lâmpadas fluorescentes. Tentando não fugir à linguagem luminosa que predomina no espectáculo, escolhemos filtrar as fluorescentes com temperaturas quente e fria, demonstrando uma co-habitação da dimensão humana e tecnológica dentro do nosso lar. Devido à elevada presença de adereços pendurados na árvore optou-se por uma boa iluminação geral, dando assim a possibilidade ao público de ver claramente toda a interação dos intérpretes com os referidos objectos. Aproveitando esta necessidade, utilizamos 2 projectores aurora (espelhadores) contra picados, delineando as silhuetas dos ramos das árvores e enfatizando a tridimensionalidade desta estrutura.

No espaço 5 optamos por dois planos de iluminação, um frontal e um contra. Com o plano frontal, era nossa intenção iluminar as linhas de fotografias suspensas sobre o lago, usando, para este fim, 1 projector aurora (espelhador); no plano de contra, a intenção era de

marcar a minha silhueta enquanto meditava sobre a situação que se desenrola, focando a minha postura reflexiva.

Ao pensar sobre a iluminação das várias transições, decidimos legar esta tarefa ao público e às suas lanternas; a ausência de luz nos percursos pretendiam estimular a necessidade de exploração e o despertar dos sentidos da audiência. A colocação de velas nas transições entre Espaços 2-3, e 4-5 supriu uma necessidade de segurança; por serem os percursos mais compridos e escuros, senti falta de um elemento de orientação do público.



Figura 7 – Primeiro dia de montagens. Fotografia de Inês Carvalho e Lemos.

a produção *site-specific*

Para além das competências de encenação e interpretação, decidi atribuir-me a responsabilidade de orientar também a produção deste projecto, com a ajuda da Judite Costa. Como em qualquer projecto artístico, esta tarefa teve início ainda antes do processo de ensaios, com a realização de um cronograma, que englobasse todas as tarefas respeitantes à pré-produção, produção e pós-produção do espectáculo, bem como de uma tabela de ensaios no interior e exterior (ver Anexos).

A tarefa seguinte seria negociar a realização do espectáculo com a entidade albergadora; para tal, mantive contacto com a Joana Tinoco, assistente do Professor Arquitecto Paulo Farinha Marques, que articulou as nossas necessidades com as do Jardim Botânico desde a fase de ensaios até à apresentação do espectáculo.

Encarreguei-me também da escolha e contacto da equipa técnica e artística. O Bruno Senune, intérprete, foi-me recomendado pela Joana Antunes, co-orientadora do projecto. A Judite Costa, actriz com experiência em produção, mostrou-se prontamente disponível a auxiliar-me durante o processo criativo, tendo acumulado também funções de direcção de cena na apresentação da performance. O Luis Bastos e o João Guimarães foram seleccionados pela sua experiência nas áreas de luz e som, bem como pelo seu traquejo em trabalho de estrada e digressões de espectáculos, que traria competências úteis e transferíveis para o trabalho *site-specific*. A cenografia e figurinos foram concebidos pelos intérpretes; tivemos o trabalho facilitado, uma vez que o Jardim Botânico constitui a cenografia do espectáculo, que pretendíamos alterar o mínimo possível. Quanto aos figurinos, concluímos que deveriam ser o mais simples e semelhantes possível, transmitindo a despersonalização dos intérpretes pretendida e a anulação das diferenças de género. Assim, optamos por calças de ganga, sapatilhas pretas e t-shirt branca, que seria a tela onde se registam os desenhos com a argila.

Para os materiais de divulgação do projecto, contactei com a Marta Jesus, cenógrafa e *designer* gráfica, que consegui transferir para o papel as ideias de “nada em específico” e a inspiração na natureza que inunda este projecto. Desta forma, desenhou o cartaz e as folhas de sala do espectáculo, que tinham também a função de bilhete (ver Anexos). Defini que o público-alvo deste espectáculo seriam estudantes e professores de escolas com ensino artístico. Optei por não realizar distribuição de *flyers*, dada a limitação orçamental do projecto. A divulgação da performance foi efectuada via Internet, com a criação de um evento no Facebook e o envio de e-mails a várias escolas artísticas e suas comunidades escolares, e através da distribuição de cartazes pelas escolas do Porto, na Faculdade de Ciências (o Jardim Botânico é estrutura anexa desta instituição) e em vários cafés frequentados pelo público-alvo.

A requisição e recolha do material emprestado foi efectuada pela equipa técnica (o Luis, o João e o José Meneses, técnico de som que auxiliou na montagem, operação e desmontagem do espectáculo). Obtive também uma carrinha emprestada, onde transportamos e guardamos o material nos dias de ensaios técnico e geral e nas apresentações.

Dada a impossibilidade de ensaiar com o material técnico numa fase mais prematura, uma vez que este só estaria disponível na sua totalidade três dias antes da estreia, fizemos a previsão da realização de um ensaio técnico a 7 de Julho e de um ensaio geral a 8 de Julho, com montagens e afinações durante os dois dias. O facto de o Jardim Botânico não empregar guardas nocturnos, aliado à elevada quantidade de material valioso que havíamos disposto no Jardim, obrigou à permanência de alguns membros da equipa no espaço durante a noite. Assim sendo, tratei da obtenção de uma licença para que pudessemos acampar perto do equipamento nas noites de 8 e 9 de Junho; caso contrário, teríamos de desmontar e montar a totalidade do equipamento todos os dias, cenário que seria impensável. Incluí-me nesta equipa nocturna, aproveitando a situação negativa para apreciar a permanência no espaço e vivenciar a experiência *site-specific*.

Nos dias de espectáculo releguei o máximo de funções à Judite, uma vez que era necessário concentrar-me na interpretação. Assim, esta ficou encarregue do contacto com a frente de sala (função assegurada pelo Sr. Henrique Costa, que simpaticamente se ofereceu para ajudar), da direcção do público desde o portão do Jardim até ao local de início do espectáculo, e da coordenação dos membros do público infiltrados. “As infiltradas”, como foram denominadas, constituíam um grupo de quatro pessoas que conheciam o espectáculo e as movimentações do público, tendo como função orientar os restantes membros da audiência que tivessem mais dificuldade em acompanhar o percurso. Passando despercebidas como elementos do público, deviam efectuar as acções planeadas, esperando que a audiência as seguisse.

A desmontagem foi efectuada imediatamente após a segunda apresentação (dia 10 de Junho), seguindo-se a entrega do material emprestado aos devidos lugares.

CAPÍTULO 3

análise dos resultados – reflexão

Reflectindo sobre as minhas intenções iniciais, o processo criativo que lhes seguiu e o presente ensaio, retiro variadas conclusões relativas ao resultado obtido, sobre o que aconteceu de acordo com o planeado e sobre o que poderia ter tomado outro caminho.

Reconheço agora que a minha vontade inicial de explorar a aplicação de técnicas criativas e de composição da dança-teatro com o método *site-specific* pode ter sido demasiado arriscada, dado o tempo que tinha disponível; o método de Pina Bausch, minha principal inspiração, conta com uma grande quantidade de tempo, necessário para a descoberta dos impulsos-base dos sentimentos e sensações e da sua transformação em material coreográfico, que utiliza para a construção dos universos de cada uma das suas criações. Apercebendo-me desta restrição, decidi encaixar a utilização de algumas das suas técnicas de composição coreográfica como um recurso a ser utilizado em cooperação com os restantes, incluindo-o no método criativo de Anna Halprin, mais adequado à concepção *site-specific*.

Quanto à inclusão destas técnicas, devo dizer que mereciam uma atenção mais cuidada; o trabalho de construção da linguagem gestual foi interessante e proveitoso, e creio termos conseguido produzir gestos emotivos comunicadores de sentimentos-chave que nos fizeram sentido, tendo em conta que cada espectador processará as intenções gestuais de acordo com a sua gama de memórias afectivas e referências. Meditando sobre a linguagem criada para a cena do Espaço 1, constato que gostaria de ter contaminado as restantes cenas do espectáculo com alguns gestos, conferindo mais coesão às várias cenas e assim criando um universo cénico mais coerente.

Foi também ousada a acumulação de funções de encenação, interpretação e produção do mesmo projecto. No processo de ensaios, os papéis de encenadora e intérprete entraram em conflito; estando a trabalhar como intérprete, torna-se difícil ter uma visão geral das imagens cénicas, quando eu própria faço parte integrante desses quadros.

Para resolução deste conflito adoptei a estratégia de filmar os ensaios, visualizando-os mais tarde e podendo tirar conclusões através de uma perspectiva exterior, conseguindo assim concentrar-me na interpretação durante os ensaios. Claro que esta estratégia atrasa o ritmo da criação, uma vez que só consigo tomar algumas decisões após a visualização e análise dos vídeos. Experimentei também, como desbloqueador, convidar indivíduos com experiência na área artística (nomeadamente a Judite Costa e o Hugo Cardoso) para dirigirem alguns ensaios (planeados de acordo com o rumo que pretendia que estes tomassem), com vista a um desenvolvimento mais eficiente e orgânico do processo criativo. Esta desresponsabilização possibilitou uma maior concentração da minha parte no trabalho de interpretação. Reflectindo sobre esta conclusão, infiro que seria interessante ter promovido alguns ensaios abertos a um número mais alargado de convidados, que enriqueceriam o objecto artístico com o seu *feedback*.

Relativamente à função de produção, que consegui facilmente conciliar durante o processo de ensaios, o mesmo não se verificou na semana de montagens e apresentações. Esta altura é sempre uma de elevado *stress* geral; a produção de espectáculos em espaços não-convencionais obriga à adaptação das suas condições noutras mais características à realização de espectáculos, incumbindo a equipa de tarefas extra, como a improvisação de camarins e a preparação do espaço para recepção de público. O facto de a instituição que alberga o projecto não estar habituada a receber actividades de cariz artístico impossibilita a antecipação das nossas necessidades por parte dela, obrigando-nos a ter uma redobrada atenção sobre todos os pormenores. Desta forma, e dada a minha experiência e preferência pelas funções da produção, experimentei alguma dificuldade em desligar-me desta e focar-me na interpretação. Senti os efeitos desta limitação no ensaio geral, que foi afectado por um ligeiro atraso nas montagens; no entanto, o mesmo não se verificou na estreia e restante apresentação, através da acumulação das tarefas de produção pela Judite e do meu afastamento destas questões algumas horas antes do início do espectáculo.

Quanto à aplicação do método de criação de Anna e Lawrence Halprin, os ciclos RSVP, concluo que foi adequada, tendo em conta o carácter da performance que me propus

a desenvolver. A sua divisão em quatro fases possibilitou uma evolução gradual do projecto. Na primeira etapa pude reunir todos os recursos que desejava utilizar na criação, apesar de parecerem díspares e pouco relacionados; a segunda e terceira etapas permitiram a experimentação de várias formas de organização destes recursos, até atingir a quarta etapa, a construção de um objecto artístico. Reflectindo sobre o processo, constato que, como seria de esperar, a partitura inicial sofreu inúmeras alterações. Através do processo de *valuation*, vários recursos foram dispensados, enquanto outros experimentaram diferentes composições, em busca da forma que faria mais sentido.

Analisando o processo passo a passo, começando pelos ensaios no interior, deduzo que estes poderiam ter sido transformados em ensaios no local; embora estes tivessem sido fundamentais para a descoberta de material criativo, sentimos a necessidade de transpor o trabalho para o Jardim com a maior brevidade possível. Apesar de já termos esta vontade no início do mês de Março (que coincidiu com o início dos ensaios), tivemos que aguardar resposta e marcação de reunião por parte do Jardim Botânico, processo que foi ligeiramente demorado.

Sobre a selecção do Jardim Botânico como local de criação e apresentação deste espectáculo, considero que esta foi bem efectuada; os diferentes ambientes provocados pelas cenografias variadas existentes no mesmo jardim é uma importante característica que o diferencia dos restantes jardins que visitei. Quanto à escolha dos lugares dentro do próprio Jardim, devo dizer que aconteceu de forma bastante natural, tendo em conta os elementos cenográficos que mais nos interessaram em cada local, a proximidade entre eles e o percurso a ser efectuada pelo público.

Quanto à interacção do público com o espectáculo, infiro que esta premissa poderia ter sido mais explorada, a vários níveis. Na sua tarefa primordial de iluminação, constato que a audiência apenas utilizou as lanternas para alumiar os percursos, não tendo interferido na iluminação das cenas. Penso que este facto poderia ter sido evitado através de uma indicação mais clara fornecida aos elementos do público; as lanternas poderiam ser utilizadas em qualquer momento do espectáculo, iluminando também pormenores de cena

que o público desejasse observar mais atentamente. Gostaria também de ter proporcionado um dispositivo de iluminação a cada elemento da audiência, o que não foi possível dadas as limitações orçamentais deste projecto. Sobre as suas movimentações, não reparei em qualquer dificuldade por parte da audiência em compreender o percurso que deveria efectuar; embora na primeira transição tivesse detectado alguns membros do público mais receosos e hesitantes, o mesmo já não se verificou nas restantes deslocações. Acredito que a ajuda invisível das “infiltradas” tenha sido crucial para esta compreensão inicial, estimulando o movimento da massa de indivíduos; no resto do espectáculo reparei que o público, já se tendo apercebido do carácter itinerante do espectáculo, atentava nas deslocações dos intérpretes para perceber que caminho seguir. Notei também alguma relutância de alguns elementos do público em movimentar-se pelos espaços de representação; no Espaço 4, nomeadamente, a maioria fixou-se num mesmo sítio e não seguiu os intérpretes nas suas transferências entre os ramos. Alguns seguiram a sugestão dos elementos infiltrados e rodearam a árvore, seguindo a intenção *voyeurista* que havia idealizado para este momento. Relativamente aos montes de folhas, constatei agradavelmente que todas as fotografias haviam sido recolhidas pelo público mas que, no entanto, ninguém seguiu a sugestão das “infiltradas” de atirar as imagens para o lago. A audiência preferiu guardar a memória física da experiência, provando que não estava preparada para se desfazer daquele objecto. De braço dado com a interacção do público anda a estimulação sensorial do mesmo. Pretendia despertar o sentido da visão através do escuro da noite, fornecendo à audiência formas de combater esta escuridão (de referir, mais uma vez, o uso das lanternas); optei pela estimulação sonora através da distorção e amplificação de sons captados no Jardim, bem como pela utilização de sons não-naturais, que interferissem na acção e se fizessem notar. O sentido do tacto é despertado através do contacto obrigatório com as folhas secas na busca pelas fotografias. Intencionalmente, não foquei os sentidos do paladar e do olfacto, embora considere agora que poderia ter estudado outras formas de estimulação destes sentidos, através de simples tarefas como oferecer ao público algo para provar (a título de exemplo cito flores comestíveis, recurso

pensado e posteriormente abandonado). Constatado também que as fontes sonoras não constituíram uma estimulação potente ou suficiente; tratando-se de um espaço ao ar-livre, o som propaga-se de forma mais descontrolada, não tendo sido possível a acumulação de ruído desejada.

Sobre o trabalho da forma do dueto, tenho a dizer que creio ter conseguido a neutralização de géneros almejada; através do figurino semelhante e de uma apropriação da qualidade de movimento inspirada nos elementos naturais (água, fogo, ar, mel), que tentei aplicar durante toda a peça (exceptuando a Cena 4, em que optei por um movimento humanizado com impulsos animais, dada a sua dramaturgia), atingi uma anulação de gestos marcadamente masculinos ou femininos. Através de *feedback* exterior, descobro que esta aproximação de géneros poderia ser mais trabalhada, uma vez que o movimento de ambos os intérpretes parecia ter uma qualidade feminina. Assim, o seguimento deste trabalho dar-se-ia no sentido de trabalhar esta aproximação, limpando os pormenores que pudessem ser tradutores de um género específico.

Postulei, no início deste trabalho, que seria atribuída uma atenção redobrada ao processo, relegando para segundo plano o resultado final. No entanto, a necessidade de ter um produto terminado para apresentação acabou por se sobrepor a esta premissa. O espectáculo apresentado sintetiza a evolução de um processo, demonstra o ponto em que este se encontrava na altura em que se impôs a apresentação pública. Se esta exibição tivesse acontecido um mês mais tarde, ou caso houvesse o desejo da minha parte de prosseguir com este trabalho, o procedimento seria muito simples; partindo da partitura que traduz a performance, bastaria a aplicação de novos processos de *valuation*, para assim transformar o espectáculo noutra totalmente diferente. Em conclusão, não considero este processo criativo finalizado; continua a manter um carácter de *work in progress*, uma vez que teria vários caminhos a tomar e diversas características a desenvolver.

CONCLUSÃO

You bring your own world to the piece, and see it from that vantage point.
“Everybody sees a different piece. Nobody can see the piece I see. I see all the details in the rehearsals, and people see only one performance . I can’t explain what I see, but if I could, you would understand me, not the piece”. (Bausch cit. por Climenhaga, 2009, p.98)

Observando as questões que inicialmente coloquei como orientadoras desta investigação (“Como se processa o trabalho artístico e de criação na dança-teatro, em formato *site-specific*?” e “Como explorar a relação entre o Homem contemporâneo e o ambiente natural, através de um dueto de dança-teatro?”), apraz-me dizer que considero ter percorrido um percurso criativo onde consegui conciliar o trabalho em formato *site-specific* (através da utilização do método criativo de Halprin, os ciclos RSVP) com algumas das ferramentas artísticas e de criação da dança-teatro como definidas por Pina Bausch. O desenvolvimento deste processo no Jardim Botânico bombardeou-nos com ideias e impulsos sobre a tradução da relação do Homem da contemporaneidade com a natureza, visando as preocupações ambientais, ecológicas e sociais actuais que pretendia tratar como conteúdo desta criação artística.

Fazendo um balanço sobre este processo, constato que fui capaz de alcançar os objectivos a que me propus, apesar de alguns percalços e modificações nas técnicas de trabalho propostas, inerentes a qualquer processo criativo. O carácter livre do processo de trabalho *site-specific* transmite-me a vontade de exploração de outras técnicas de composição de uma peça nestas condições. Utilizei as variadíssimas memórias afectivas despoletadas pelo local como o principal recurso de construção do espectáculo, por haver uma certa coerência entre este recurso e as ferramentas de composição da dança-teatro que me propus a aplicar na criação; no entanto, poderia ter partido dos materiais existentes no espaço, ou da adaptação da representação de um texto teatral ao local. Fica o desejo de

exploração de métodos de trabalho *site-specific*, agora sem as condicionantes das técnicas de dança-teatro.

Como nota final, redijo algumas conclusões críticas em relação ao processo. O factor tempo, apesar de parecer adequado, provou-se curto; percebo agora que quis envolver demasiados temas neste projecto, não tendo possibilidades de os aprofundar como gostaria; ao nível da criação, o atraso na resposta afirmativa do Jardim Botânico protelou o ritmo do processo de ensaios no local e, conseqüentemente, o desenvolver da criação. Reflectindo sobre as três funções que acumulei, de encenação, interpretação e produção, apraz-me dizer que, apesar de ter conseguido gerir estas competências, obtive pouquíssimo prazer no exercício da encenação; conseqüentemente, não consegui entregar todo o esforço que desejava à interpretação e encontrei algumas falhas relativas às tarefas de produção, mais precisamente nas apresentações dos espectáculos. Numa próxima tentativa, convidaria alguém para dirigir a encenação da peça e recrutaria um produtor que se encarregasse das tarefas produtivas por inteiro. Devo referir o escasso apoio que a escola me ofereceu; experimentei algumas dificuldades na requisição do material técnico necessário à realização do espectáculo, e a escola não pôde contribuir com nenhum equipamento, não se preocupando sequer com o colmatar desta lacuna. Ponderei também, ainda na dúvida se iria ter acesso a material técnico, realizar uma apresentação do espectáculo durante o dia, estabelecendo assim um contraste com o horário nocturno original. Decidi afastar esta hipótese uma vez que a noite constituía um factor decisivo na estimulação visual do público; de dia, este não iria ser imbuído da adrenalina e receio que a escuridão traz.

A redacção deste ensaio prende-se com uma tentativa de descrição e explicação do processo criativo e análise dos resultados do presente projecto. Finalizo esta etapa do mestrado que me propus a realizar com a noção de que o trabalho que aqui apresento seria passível de uma investigação ainda mais aprofundada, dada a amplitude dos temas que me propus a tratar, tanto na sua componente prática como teórica. Reflectindo sobre uma possível continuação desta investigação, termino com um pensamento da minha primordial inspiração, Pina Bausch: "... se alguma coisa não resulta, se alguma coisa não me agrada,

não funciona, continuo a trabalhar nela, procuro o caminho e sigo em frente até descobrir.
Preciso de muito tempo, mas não páro – caso contrário, ficaria furiosa comigo.” (Bausch cit.
por Pereira, 2006, p.183)

bibliografia

Bauman, Z. (2004). *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group.

Climenhaga, R. (2009). *Pina Bausch*. Oxon: Routledge.

Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta.

Goldberg, R. L. (2012). *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro.

Kaye, N. (2000). *Site-specific art - Performance, Place and Documentation*. London: Routledge.

Lopes, A. H. (n.d.). *Performnace e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história*. Retrieved from http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Perfomance%20e_historia.pdf

Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. (R. Costa, Trans.) Lisboa: Orfeu Negro.

Oliveira, F. H. (2014). Os Memes e a Dança-teatro de Pina Bausch. *Performatus* .

Pina Bausch: Falem-me de Amor. Um Colóquio. (2006). (M. S. Pereira, Trans.) Lisboa: Fenda.

Riedelsheimer, T. (Director). (2001). *Rivers and Tides* [Motion Picture].

Sneed, G. (2010, 10). Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas "Relacionais" Contemporâneas. *Art Criticism* , 169-187.

Stanislavski, C. (2008). *A preparação do ator*. (P. P. Lima, Trans.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stebbins, G. (1887). *Delsarte System of Expression*. Nova Iorque: Edgar S. Werner.

Wenders, W. (Director). (2010). *Pina* [Motion Picture]. Lisboa.

Worth, L., & Poynor, H. (2004). *Anna Halprin*. Oxon: Routledge.

bibliografia electrónica

Allan Kaprow [On-line] Retirado de <http://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan.htm>, consultado a 21-06-2015

Andy Goldsworthy [On-line] Retirado de <http://visualmelt.com/Andy-Goldsworthy>, consultado a 20-06-2015

Andy Goldsworthy [On-line] Retirado de http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html, consultado a 20-06-2015

Fluxus [on-line] Retirado de <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/fluxus.htm>, consultado a 12-05-2015

Fluxus [On-line]. Retirado de (<http://www.britannica.com/art/Fluxus>), consultado a 15-06-2015

Kurt Jooss – Biography [On-line]. Retirado de <http://artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=174>, consultado a 12-05-2015

Kurt Jooss [On-line]. Retirado de <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&chunk.id=d0e6491&toc.id=d0e5716&brand=ucpress>, consultado a 12-05-2015

Kurt Jooss [On-line]. Retirado de <http://www.britannica.com/biography/Kurt-Jooss>, consultado a 12-05.-2015

Land art [On-line]. Retirado de <http://www.tate.org.uk/>, consultado a 15-06-2015.

Mary Wigman [On-line]. Retirado de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/643417/Mary-Wigman>, consultado a 10-05-2015

Mary Wigman [On-line]. Retirado de <http://www.contemporary-dance.org/mary-wigman.html>, consultado a 10-05-2015

Merce Cunningham [On-line]. Retirado de <http://www.britannica.com/biography/Merce-Cunningham>, consultado a 12-05-2015

Merce Cunningham Trust [On-line]. Retirado de <http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/> consultado a 12-05-2015

ANEXOS

ANEXO I – DIÁRIO DE BORDO

Diário de Bordo

Nothing Specific

03.03.2014

Primeiro ensaio.

Alguns problemas logísticos, como a falta de Internet, que tornou impossível a utilização da lista de músicas que tinha previamente preparado.

A importância do aquecimento colectivo torna-se evidente; fizemos 15 minutos de aquecimento individual, que podem ter influenciado a forma individual como trabalhamos de seguida.

Levei para a sala materiais de alguma forma relacionados com a Natureza (folhas de Outono, pedras, uma bola de 'relva', três pequenos vasos com cactos, três utensílios de jardinagem, quatro paus de bambu, um regador e uma bordadura de madeira). A principal tarefa era interagir com os materiais sem qualquer tipo de 'pré-conceito' sobre estes, e improvisar sobre eles. Encaro este exercício como um ponto de comparação a aplicar ao primeiro ensaio no espaço, testando a tentativa de instaurar um "espaço fantasma" na sala de ensaios que se aproximasse com o espaço Natural.

Após visualizar o filme desta improvisação (que durou cerca de 30 minutos), retiro algumas conclusões e elementos interessantes:

- O monte de folhas: o som, o cheiro. A sensação de camuflagem, protecção, casa, abrigo, **casulo**.
- Bola de relva no lugar da cara, desprovido-a de capacidade expressiva, passando esta responsabilidade para o corpo.
- **Equilíbrio** de objectos na cabeça, ou em outras partes do corpo. Uma tentativa de equilíbrio sucedida, uma falhada por acidente, uma falhada de propósito.
- Tentativa de comunicação falhada – gestos sem capacidade comunicacional/ gestos comunicadores desta ausência de capacidade comunicacional (?)
- Som dos paus de bambu
- Escultura – o humano integrar composições já existentes na Natureza. (Exercício a experimentar no espaço)

Epifania do dia: A performance podia ser um crescendo: de uma perfeita adaptação e incorporação da natureza (humana e natural) até a uma rejeição e inadaptação (humana e natural).

Para o próximo ensaio: lista de músicas a funcionar off-line. Lista de acções mais concretas para realizar com os objectos.

05.03.2014

Dado o bom tempo, decidi começar o ensaio no Jardim de Cenografia da ESMAE com uma conversa sobre a nossa relação com a Natureza e a sua evolução, partindo de memórias da infância. Daqui surgiram algumas ideias como esmagar dióspiros, fumar barbas de milho, pintar/sujar o corpo, usar um lenço “à muçulmana”, entre outras. Surgiu também a ideia de movimento em uníssono, simetria, harmonia, usando o sentido cinestésico como origem e resposta no movimento.

Juntando estas ideias com algumas do ensaio anterior, começamos a pensar sobre uma “cena inicial”, num espaço do Jardim Botânico que já nos havia chamado a atenção, que apresenta no centro uma forma oval.

De seguida, fizemos uma improvisação (já na sala) sobre esta cena, a que chamei “Ovo”, que focou as seguintes acções/desenrolou-se da seguinte forma:

1. Início no centro, com a bola de relva à frente da cara. Os intérpretes afastam-se em uníssono até ao limite do Ovo.
2. Pousam a bola no chão, que ‘abre’, e contém tinta lá dentro.
3. Com esta tinta, os intérpretes desenham ‘pinturas’ de guerra na cara.
4. De lá, tiram também um lenço, que embrulham à volta da cabeça.
 - 4.1. Os intérpretes andam, a seguir a forma do ovo, sempre em simetria e igualmente afastados.
5. Param, no extremo oposto ao inicial, sentam-se, e fumam um cigarro (ou uma barba de milho?)
6. Levantam-se, aproximam-se no centro (posição inicial)
7. Tiram um dióspiro do bolso, e dão-no a comer ao outro/esmagam-no na mão um do outro/esfregam na cara um do outro
8. Afastam-se, e nos extremos colocam o “cesto” na cabeça.
9. Deslocam-se novamente em sentidos opostos, seguindo a forma oval. Param frente a frente. Saem.

Ao pensar sobre outro espaço no JB que nos cativou (um pequeno lago numa reentrância, completamente coberto por ‘musgo’ verde), pensamos numa cena fúnebre (para o final), de “enterro do mundo”. No cesto equilibrado na cabeça levaríamos bandeiras variadas de países, que, à chegada do local, amarraríamos em várias pedras, atirando-as ao lago. Depois, poríamos a arder uma pequena jangada, fazendo então um “funeral no mar”, ideia passível de experimentação no espaço.

Selecionei também alguns poemas do livro “Folhas de Erva”, de Walt Whitman. **Pág. 13, 113, 153, 165, 251.** O que achei mais pertinente para o projecto, e para esta fase de pesquisa em que procuramos imagens metafóricas, intitulado precisamente “Imagens”, foi lido e analisado, e a tarefa para Trabalho de Casa seria escolher duas ou três estrofes e sintetizá-las em palavras-chave (identificar os sentimentos/sensações-chave).

Epifania do dia: Podíamos fazer as entrevistas de rua baseadas nas memórias afectivas de infância (ou não). Coleccionar memórias que façam parte do inventário afectivo colectivo.

Para o próximo ensaio: A partir das palavras-chave encontradas, transformá-las em movimentos evocativos, realizando uma sequência. Fazer o exercício contrário: eu com as estrofes do Bruno e vice-versa.

09.03.2015

Dia de não-ensaio. Ao trabalhar no poema de Walt Withman, “Imagens”, dá-me vontade de utilizar o poema integralmente, dada a sua correspondência com o tema do projecto, e a relação com esta fase especial no projecto de procura de IMAGENS METAFÓRICAS. A questão é: como trabalhá-lo? Quais as técnicas mais legítimas para transmissão deste ao público?

Espero que o exercício da passagem disto para movimento despolete algum intento criativo. Podemos ler o texto, dançá-lo, esfregá-lo na cara do público.

Epifania do dia: fazer corresponder partes do jardim com partes do corpo: a cabeça, o coração, as pernas, os braços, a barriga, as costas. Instalar as memórias recolhidas por estas partes do corpo.

Ou dividi-lo em passado/nascimento, presente/desenvolvimento, futuro/morte: integração da Natureza, a performance/exposição da problemática, o funeral.

17.03.2015

Primeiro ensaio dirigido pela Judite. A premissa de que seria mais fácil concentrar-me como intérprete ao ter outro alguém a dirigir o ensaio mostra-se empiricamente correcta.

Iniciamos com dois exercícios de aquecimento:

- Manipulação (infelizmente não registado em vídeo), **mas para repetir (com outro tipo de acções)**
- Exercício das 5 acções: Cada número de 1 a 5 corresponde a uma acção. 1-Saltar, 2- Abdominais, 3- Andar, 4- Correr, 5- Parar.

A primeira tarefa consistiu em, a partir de 4 frases, explorar através do movimento a situação proposta. Eram as seguintes:

“Estás no deserto, de tarde, e tens as mãos a arder.”

“Estás na praia, de madrugada, e tens os pés dormentes.”

“Estás numa floresta, à noite, e não sabes como foste aí parar!”

“Estás num jardim, de manhã, e estás cego.”

Apercebemo-nos de que o exercício havia sido pouco conclusivo.

No segundo exercício, recuperando a sequência “Ovo”, devíamos realizá-la, tendo em vista o trabalho de movimento simétrico, com a variante de que o nosso movimento deveria retratar um dos vários “elementos” naturais: Água, Terra, Metal, Fogo, Ar, Pedra, Barro, Mel, Homem e Mulher. Uma nova condicionante foi adicionada: um dos intérpretes guia o movimento e o outro reproduz, consoante o seu elemento. Os resultados foram interessantes (registados em vídeo).

Água-Terra: O movimento é inquieto em ambos; terra mais fragmentado, água mais ligado.

Metal-Fogo: O contraste é óbvio, o metal duro e inflexível, o fogo nunca quieto e indomável.

.....

O terceiro e último exercício do dia partia do pressuposto do exercício sobre o poema “Imagens”, em que nos eram dadas duas frases a cada intérprete, e devíamos traduzir as frases para movimento. De seguida, devíamos ensinar a sequência ao outro, juntando-as numa, e repeti-la em sincronia. No final do exercício devíamos dizer as frases em que se baseavam os movimentos.

“Nós não somos o Adão e Eva!”

“Eu quero pegar fogo ao mundo!”

“Adoro lambuzar-me com dióspiros!”

“Não consigo viver sem tecnologia!”

Ao analisar os resultados, deparamo-nos com uma sequência bonita e relativamente coesa. A intenção de todas frases não estava presente, significando que a subjectividade de algumas ideias carece de posterior discussão e experimentação, na tentativa de encontrar um “gesto” que mais se adequa.

Epifania do dia: Ensaios dirigidos por várias pessoas de fora. Faz sentido, para experimentar diferentes técnicas que mais se adequem ao trabalho site-specific.

Para o próximo ensaio: Experimentar o último exercício com o poema “Imagens”. O Bruno sintetizou cada estrofe do poema em palavras-chave e eu sintetizei versos ou pares de versos de um excerto do poema noutras palavras-chave.

Memórias afectivas: Ansiosa com o conflito criação-interpretação, por não estar a conseguir concentrar-me o suficiente em cada uma. Urgência em ensaiar no espaço. Falta de orientação/excesso de desorientação.

02.04.2015

Mês de Abril. 2 meses até à meta.

Passeio exploratório com a Judite pelo Jardim Botânico. Ao pensar sobre uma possível estrutura da performance, partindo dos lugares, consideramos o jardim que engloba a

Casa Andersen como um possível local de início para a mesma. Começar numa casa, estrutura familiar e transmissora de conforto, localizada numa área ampla e aberta, para daí prosseguir por caminhos cada vez mais escuros e sinuosos até espaços mais ‘desconfortáveis’ e fechados parece fazer sentido.

Depois de analisar e fotografar alguns pormenores, delineei um percurso no qual se poderá basear o percurso definitivo.

Casa Andresen --- Ovo --- Jardim do Xisto --- Círculo --- Lago Verde

(Ovo – espaço que idealizamos aquando da criação da coreografia “Ovo”)

(Jardim do Xisto – ali presente por uma facilidade de percurso, a resolver de outra forma)

(Círculo – espaço circular na zona do Arboreto com árvores e composições de troncos interessantes)

(Lago Verde – local do “enterro do mundo”)

06.04.2015

Neste ensaio (na ESMAE) conversamos e trocamos ideias sobre o espectáculo e sobre como este deveria funcionar, englobando as questões de produção que sempre acompanham o processo. Elaboramos também uma lista de tarefas a experimentar no primeiro ensaio conjunto no espaço, transcrita abaixo:

- Deixar alguma coisa em cada espaço / levar alguma coisa de cada espaço.
- Humanismo
- Desfasamento dos dois (Haver espaços em que um permanece mais tempo/espaços em que interagem)
- Haver, pelo menos, uma coisa que se mantém até ao fim
- Pensar na ideia de acção – REPETIÇÃO
- Simbiose (?) (Contact Improvisation ?)

07.04.2015

Primeiro ensaio no JB. Partindo do método de criação de Anna Halprin, cuja aplicação me pareceu bastante pertinente, começamos a analisar os recursos. Como exercício de exploração, cada um devia passear pelo espaço e fazer o levantamento de elementos visuais, auditivos, tácteis, olfactivos e gustativos, que pudessem ter alguma relação com o caminho tomado pelo processo criativo. O resultado foi o apresentado abaixo:

Visuais:

- Composição de troncos caídos
- O Lago Verde
- Conjunto de canas de bambu (cenário que antecipa o misterioso e desconhecido)
- Campo de flores e “campa”, constituída por um monte de folhas secas, ramos e tronquinhos (que fica no percurso entre o Círculo e o Lago Verde)
- Árvores com fita branca e vermelha atada

Auditivas:

- Água
- Carros a passar na auto-estrada
- Pássaros
- Cana de bambu a rasgar o ar

Tácteis:

- Espinhos do cacto a penetrarem na pele
- Folhas secas
- Uma flor a percorrer a cara fazendo cócegas
- Regar algo que já está morto

Olfactivos:

- Eucalipto
- As memórias afectivas despoletadas pelo olfacto estão intimamente ligadas às memórias gustativas.

Gustativos:

- Pétala de flor (verifiquei pessoalmente a premissa explicada acima, dado que a pétala de flor sabe ao cheiro a flores!)
- Alimentos não encontrados no espaço: pizza ou pacote de Cheetos ou ...

Em seguida, fizemos um novo passeio exploratório, desta feita em conjunto, mostrando onde havíamos levantado os elementos anteriores e expondo outras ideias.

O percurso, bem como a sua forma esquemática, sofreu reformulações, transformando-se em:

Casa --- Transição --- Ovo --- Transição --- Troncos --- Transição --- Círculo ---
Transição --- Lago Verde

(Transição – torna-se necessário ter em conta as transições entre os vários espaços: qual dos intérpretes os guia, como está preparado o percurso, como fazer o público aperceber-se por onde deve seguir.)

(Troncos – a composição de troncos situada ao lado do Círculo)

Este percurso, ainda na sua forma aberta, servirá como ponto de partida para a fixação de uma partitura. Decidimos (para “trabalho de casa”) que cada um encontrará uma (ou mais) acção, uma qualidade de movimento e um elemento a trabalhar em cada um dos espaços. Pensaremos sobre as transições entre os espaços, bem como sobre que contributos podem dar o desenho de luz e som a cada cena.

Surgiram também novas ideias sobre os mais variados elementos:

- **No espaço da Casa**, o público estaria no espaço exterior (varanda), que integra uma escadaria de ligação ao jardim. Os intérpretes correm fugazmente do lado oposto deste jardim atrás da sebe, sendo apenas visíveis através de uma abertura no centro. Entretanto, um dos intérpretes reaparece ao pé da escada, “chamando o público” (?). Há também a ideia de paragem na fonte central e de movimento utilizando os braços, algo como os ramos de uma árvore.
- **Nas transições**, há a hipótese de os intérpretes guiarem o grupo à vez, bem como a hipótese de o fazerem em personagem, fumando um cigarro (ou barba de

- milho?) e conversando descontraidamente, ou ainda de fazer o público iluminar o caminho utilizando archotes.
- Na **composição de troncos**, estrategicamente colocados criando uma área de convívio (meeting place?), vemos um intérprete a regar os troncos mortos (regar com água? Com corante?)
 - No **Círculo**, que contém duas árvores bastante “trepáveis”, pensamos em dois “animais” a conviver alegremente buscando alimento na árvore; eis que esse alimento é uma pizza de 4 queijos ou um pacote de batatas fritas, dado que nós somos os animais.
 - Surge também a vontade de que esta área contenha “mais dança”, mais movimento propriamente dito. Surge-me a mesma vontade no espaço do Ovo.
 - **Lago Verde**: em vez de algo com um simbolismo tão pesado como pedras com bandeiras enroladas, ocorre-nos a ideia de fotografias sem conteúdo: fotografias brancas, pretas, queimadas, como memórias não existentes ou difusas ou esquecidas ou perdidas ou nunca tidas..
 - Quanto a **Figurinos**, cada vez mais se manifesta a pertinência de figurinos o mais quotidianos possível, como umas calças de ganga, uma t-shirt de cor e uma **mochila**, que será o elemento que se mantém connosco do princípio ao fim, e que conterà as fotografias utilizadas no final e quiçá outras coisas.

14.04.2015

Semana sem ensaios. Eu e o Bruno trocamos e-mails sobre o que seria a tal primeira possível estrutura. Ainda com algumas interrogações, chegamos à seguinte conclusão:

ESPAÇO 1 [A CASA] > Inês

O público está na varanda. Cada um recebe uma lanterna/dispositivo de iluminação portátil, com a indicação de que este deve ser usado sempre que a iluminação não for suficiente.

Bruno e Inês correm, sendo visíveis apenas no “pórtico” central.

Inês continua enquanto que o outro vai buscar o público ao pé das escadas, sobe para a fonte central.

ACÇÃO – encantar o público junto à fonte

QUALIDADE – Braços/leveza/chamamento – Estes movimentos traduzem o poema “Imagens” de Walt Whitman (?)

TRANSIÇÃO

Inês segue para o espaço seguinte, chamando/esperando o público muito calmamente.

Bruno já está no espaço à espera, com a bola verde na cabeça e a fazer um gesto repetitivo com a mão que Inês pára. Colocam-se e iniciam a sequência em espelho.

ESPAÇO 2 [O OVO] > Bruno e Inês

Movimento simétrico/simbiótico.

Sequência do “ovo”:

- Bolas verdes
- Afastamento
- Pintar o corpo/o espaço
- Rodear (explorar qualidades opostas, baseadas em elementos naturais: água-pedra; metal-fogo; ar-barro)

ACÇÃO: (re)Conhecimento do outro

QUALIDADE: Espelho, Simetria, Simbiose

TRANSIÇÃO

Sair do espaço calmamente. Esperar de frente para o público lado a lado. Tirar da mochila um cigarro/barba de milho, acendê-lo e dirigir-nos para o próximo espaço, deitando um olho no público de vez em quando enquanto os dois (Bruno e Inês) conversam descontraidamente.

ESPAÇO 3 [TRONCOS] > Bruno

Saltar de tronco em tronco até encontrar o regador.

Regar os troncos

Esfregar os sítios onde a água ficou acumulada até o movimento se tornar robótico, e depois novamente mais fluído (focar nos ombros/braços/cabeça)

A água é azul (água radioactiva!)

ACÇÃO: Regar troncos mortos, dedicação infrutífera.

QUALIDADE: Quotidiana – robótica - animal

Enquanto Bruno rega os troncos, Inês diz texto.

TRANSIÇÃO

Percorrer o espaço com esta qualidade desde os troncos até às árvores.

ESPAÇO 4 [CÍRCULO] > Inês e Bruno

Os dois sobem cada um à sua árvore, onde está uma caixa de pizza, que estes comem descontraidamente. Noutro ramo, uma caixa de vinho.

Tentativa de comunicação entre os dois intérpretes.

Depois de comerem, procuram um local para dormir (abrigo). Sem nunca conseguirem, constantemente incomodados por interferências interiores/exteriores.
(Escolhe um animal de acordo com a tua personalidade)

ACÇÃO: Comer, Dormir, Comunicar. Rotinas dos humanos/animais.

QUALIDADE: Animal, nonsense. Desinteresse no público.

TRANSIÇÃO

Ambos carregam algo (balde com folhas secas/mortas) que usam para deixar um rasto/construir um caminho até ao último espaço.

ESPAÇO 5 [LAGO] > Inês e Bruno

Revoltar um pouco à cena do espelho (mais desfasado)

Os intérpretes tiram da mochila fotografias Polaroids (queimadas, pretas, brancas, sem conteúdo) e vão-nas atirando para o lago. Oferecem algumas a membros do público, que as devem atirar também para o lago.
Vão embora.

ACÇÃO: Mergulhar as fotografias no lago

QUALIDADE: Serenidade, vazio.

CARACTERÍSTICAS

- Elemento que nos acompanha e se mantém até ao fim – MOCHILA
- Aprofundação do espaço: do mais amplo e confortável a mais 'fechado' e sombrio.
- Em termos de interpretação, a postura desenvolve-se de algo mais humano/normal/reconhecível para cada vez mais animal/estranho/irreconhecível.

20.04.2015

Reunião com a orientadora Cláudia Marisa. Começo a preocupar-me com a escrita do ensaio, que documentará o processo de criação do projecto. Preocupo-me com a questão do equipamento de luz e som que será necessário. Preocupo-me com a fixação e dramaturgia da performance. Preocupo-me com um eventual atraso no processo, sem saber se esta é sequer uma preocupação que mereça atenção. É portanto, uma altura de preocupações, se já não o era desde Outubro.

Está marcada uma visita do espaço para dia 30 de Abril com a Joana, o técnico de luz e som, os intérpretes e a produção, para assim avaliarmos as condições técnicas e performativas do espaço mais atentamente.

21.04.2015

Ensaio. Eu, o Bruno e a Judite.

Começamos pelo Espaço 1, discutindo sobre as ideias fixadas na estrutura e experimentando-as. Concluímos que, na prática, a ideia dos vultos que correm ao fundo apenas visíveis no pórtico central funciona num crescendo; os dois intérpretes começam por andar calmamente, aumentando o ritmo até uma corrida desenfreada. Aqui, há um momento onde ambos param. A partir daqui, há variações no ritmo do andar/correr/paragem. A dada altura, apenas o Bruno corre desenfreadamente de um lado para outro, enquanto eu dou a volta ao jardim e apareço por debaixo da varanda do público.

NOTA: Toda esta cena se baseará num jogo de silhuetas, proporcionado pela luz (contra-luz), à procura do reconhecimento da forma humana, mas de um não reconhecimento do indivíduo.

Segue-se um momento em que eu, mantendo contacto visual com o público, me desloco para a fonte central e a subo. Deve seguir-se uma sequência de movimento focada nos braços, e a qualidade é a de chamamento do público, de chamada de atenção para o local, de tentativa de compreensão por parte dele, de tentativa de o fazer seguir-me. Depois de ambos experimentarmos possibilidades desta sequência (registadas em vídeo) fiquei de fixar, para o próximo ensaio, uma sequência de movimentos/acções que contivesse estas qualidades.

Depois de ter “convencido” o público a seguir-me, desloco-me calmamente até ao próximo espaço em linhas rectas (um percurso fácil, linear), sempre verificando se este me segue, estabelecendo contacto visual.

No próximo espaço, estará o Bruno à espera repetindo um gesto mecânico com a mão, que eu devo acalmar. Chegada esta etapa, apercebemo-nos de a experimentação com os objectos é essencial, nomeadamente: a tinta corporal e as bolas verdes. Temos também vontade de integrar o movimento elementar contrastante (água-fogo, ar-pedra, etc.) neste espaço, não sabendo ainda como vamos articular estas ideias. Imagino também a paisagem sonora desta cena sendo um conjunto de sons gravados no espaço amplificados e distorcidos; isto traduz-se na tentativa de despertar o sentido de audição do público, levando-o a reparar nos sons sempre presentes mas que passam despercebidos no bombardeamento de estímulos que recebemos no quotidiano.

A transição para o próximo espaço está idealizada como um passeio entre os dois intérpretes: enrolam um cigarro de barbas de milho (?) e fumam enquanto conversam distraidamente. Aqui o contacto com o público vai diminuindo; olhamos os membros da audiência de relance, como se não quiséssemos que estes reparem que os estamos a “vigiar”.

Chegados ao espaço 3, analisando os troncos mortos, apercebemo-nos do único tronco ainda de pé, com cerca de 3 metros de altura. Seria interessante a interpretação de um texto dito no topo deste tronco, como um mensageiro, um porta-voz de uma mensagem. A coreografia do Bruno, que deve regar os troncos mortos e depois manipular a água com um movimento que varia entre o fluído, o robótico e o animal (ainda a pensar).

O resto da estrutura não foi analisado ao pormenor.

Decidimos estipular um número mínimo de pessoas que devem assistir a cada sessão, dado o carácter móvel do espectáculo e as condições do espaço: cerca de 25 pessoas.

27.04.2015

A Marta enviou-me as primeiras propostas para o cartaz de divulgação do projecto. Fiquei agradavelmente surpreendida ao ver que se aproximava bastante do que havia idealizado.

Tenho-me dedicado igualmente à produção do projecto, encontrando o mesmo prazer do costume ao dedicar-me a esta actividade mais familiar.

Ao pensar sobre um suposto monólogo a ser dito no tronco mais alto do Espaço 3, propus ao Hugo escrever um pequeno texto baseado em alguns trechos do livro “O Mundo Sem Nós”, de Alan Weisman, desafio que ele prontamente aceitou.

(INSERIR IMAGENS DAS PRIMEIRAS VERSÕES DO CARTAZ)

28.04.2015

Ensaio. Como primeiro exercício, propus a habitação do Espaço 4 (por ainda não o termos trabalhado correctamente) durante 1 hora. Como mote para o tipo de movimento, sugeri cada um de nós escolher um animal, adaptando o movimento às características deste, enquanto cumpríamos várias tarefas rotineiras/quotidianas/típicas do ser humano. Eu iria trabalhar como uma preguiça, e o Bruno escolheu um flamingo. O desenvolver do exercício está registado em vídeo. As conclusões sobre o exercício foram várias e interessantes:

- Decidimos começar em árvores diferentes; eu já estarei na minha árvore, o Bruno dirige-se à dele no final da cena no Espaço 3, transferindo já a qualidade animal para o movimento durante esta transição.
- Chamou-nos à atenção ao confronto que surgiu em volta uma árvore (este acto de reconhecimento, sentimento de ameaça entre os dois, avaliação do outro em círculo, tem surgido nas improvisações). Este confronto poderá ter um carácter ritualístico, “dançado”, comunicacional.
- A procura de alimento esteve também presente, embora mantenhemos a ideia da pizza, simbolizante da indústria *fast-food*. É também símbolo de partilha, de convívio social. Talvez no final da cena partilhemos a mesma árvore.
- Surge a ideia de que estará algo (?) no topo da árvore, que é o elemento que levamos deste espaço e transportamos na mochila até ao lugar seguinte.
- Durante a habitação do espaço, como é normal, acontecem momentos de menos actividade/procura de outras actividades. Nisto, o Bruno pegou no telemóvel e começou a documentar o processo com algumas *selfies* e fotografias. Na pele do meu animal, senti-me observada, como se numa montra de um jardim zoológico. Surge a ideia de fazer o mesmo ao público: tirar-lhes fotografias e publicá-las no Facebook em tempo real, talvez (?), remetendo para a excessiva necessidade de exposição e utilização das redes sociais que encaro como um problema no estabelecimento de laços relacionais.

- Registamos também a tarefa de limpar a casa ou fumar um cigarro. Interessa-me recriar um ambiente caseiro em cada uma das árvores.

De seguida, trabalhamos individualmente as sequências de movimento dos Espaços 1 (eu) e 3 (Bruno). Ao visualizar o trabalho do Bruno, concordamos numa sequência de rega, e pedi-lhe para, numa próxima experiência, desenvolver o trabalho de passagem do movimento fluído para o movimento robótico e repetitivo. O texto a ser dito neste Espaço 3 influenciará, como é óbvio, a coreografia; ainda neste tópico, o Hugo ligou-me a manifestar interesse em assistir a alguns ensaios, para que melhor pudesse enquadrar o texto nas necessidades dramáticas do espectáculo. Decidimos começar este acompanhamento dramático no primeiro Domingo de Maio. Quanto à minha coreografia do Espaço 1, cheguei à conclusão de que precisa de uma estruturação concreta da informação que quero transmitir com ela, para ser posteriormente posta em movimento.

Decidimos, no próximo ensaio, tratar de experimentarmos os adereços (tinta corporal, bolas verdes) no Espaço 2, que é o que mais me preocupa, só e apenas porque ainda não lhe dediquei tanto tempo como aos outros.

29.04.2015

Feliz Dia Mundial da Dança! Dediquei-o ao ballet, ao ensaio de coreografias mais pragmáticas e menos 'pesadas', porque descansar a cabeça ao cansar o corpo é igualmente importante e necessário.

Pensei num esquema provisório/rápido para a Luz e Som do espectáculo, para assim ter algumas ideias mais concretas a transmitir aos técnicos na visita de amanhã:

Espaço 1: luz nas janelas da casa. Contra-luz no corredor e na fonte. Sem som. Espaço 2: luz simples. Soundscaping (por proximidade técnica)

Espaço 3: ??? Microfone/amplificador vocal para o texto.

Espaço 4: Luz nas árvores (cor?). Soundscaping (tecnológico?)

Espaço 5: Um projector sobre o lago. Sem som.

Em conversas com o Luis, ele sai-se com uma ideia luminosa: no início do espectáculo, o espaço do pórtico onde são visíveis os intérpretes a correr, está tapado com papel de cenário. Com a contra-luz, apenas as nossas sombras serão projectadas no papel. Esta ideia vai de encontro à intenção de manter estes seres humanos sob anonimato, sem identidade definida, ideia continuada pela contra-luz na fonte, que realçará também a silhueta e a ideia de corpos abstractos. Também surgiu a ideia de que, em vez de contornar o Espaço por fora para aparecer ao pé do público, poderia rasgar o papel de cenário e atravessá-lo, entrando diretamente no espaço, traduzindo isto num irromper pelo espaço do público, como um irromper pelo seu universo.

30.04.2015

Reunião/visita ao Jardim Botânico, com a equipa toda. A Ji não conseguiu comparecer, de modo que remarcamos uma reunião (as duas) para discutir ideias na Segunda-feira; ela assistirá também ao ensaio.

A Joana Tinoco acompanhou-nos na visita e discutimos as condições técnicas do espectáculo; conversamos também sobre a estrutura da performance e formas de utilização do espaço/materiais que pudessem ser potencialmente problemáticos à integridade do Jardim.

De seguida, trocamos algumas impressões entre nós sobre as possibilidades do desenho de luz e de som; ficou acordado que o Luis e o João iriam escolher alguns ensaios para assistir.

Ao fazer um balanço do tempo de ensaios que ainda resta, decidi fazer o primeiro ensaio corrido por volta do dia 10 de Maio, para testar o espectáculo como unidade e as ligações entre os espaços.

Dedico-me individualmente a estruturar a coreografia do Espaço 1 e a sequência de acontecimentos no Espaço 4. Este é o resultado:

Estrutura Espaço 1

Notas sobre a corrida:

- Andamos, apressamos, corremos.
- Paragem.
- Variações no ritmo do andar.
- Bruno corre sozinho.
- Inês aproxima-se da tela e rasga-a, entrando.

Subir à fonte.

Cumprimentar.

Agradecer a presença de todos.

“Apresentar” o espaço

Resumir a nossa experiência.

Convencer o público a seguir-nos.

Estrutura Espaço 4

Começar em árvores diferentes.

Momento de confronto – reconhecimento, ritual, dança

Comer a pizza

Algo que levamos connosco do espaço.

Momento *selfie*: selfies nossas, com a comida, com o espaço, com o público.

Tornar a árvore um ‘lar’: limpar a casa, comer, descontrair.

Pendurar-nos de várias formas nas árvores. Transição das posições penduradas: um põe-se em pé no tronco e abana o outro até cair. Depois continua a abanar o tronco e a “Fazer as folhinhas dançar”

02.05.2015

Dia de ensaio: chuva. Fica Sol às 17:00. Obrigada universo pela doce ironia. A cada dia que passa o tempo pesa. Tanto o meteorológico como o cronológico.

Dediquei-me então à criação do que poderá ser a minha coreografia inicial no Espaço 1. Escrevinhei uma série de acções que me fizeram sentido (baseando-me em material sugerido em ensaios, pesquisa videográfica e num esquema já escrito anteriormente), fazendo corresponder estas a gestos/movimentos.

A sequência rascunhada encontra-se abaixo, e os resultados coreográficos em vídeo. Decido que esta me parece uma boa base de construção desta cena, ainda precisando, como seria de esperar, de algum trabalho.

2 vénias com braços + 1 até abaixo

Este é o espaço/contrai/nasce a árvore/cai

Fui buscar ideias, misturei-as todas

Nós, gestos atrás das costas, movimento perna repetitivo.

Manipulação da cabeça

Ler o livro.

Movimento fluído com bloqueios

2º Ponto:

Crescer como uma árvore.

Gesto tecnológico.

Gesto construção/desconstrução.

04.05.2015

Chuva no Domingo. Tempestade hoje. O tempo não está, claramente, a meu favor.

Decido que é chegada a altura de me dedicar mais profundamente ao Ensaio Teórico que acompanhará o projecto. Desenho um possível Sumário deste e envio-o à Cláudia, para *feedback*.

O Bruno enviou-me por e-mail uma sugestão para a estrutura da coreografia dos Espaços 2 e 4. Encaixei-a na Estrutura Geral, bem como outros elementos. Esta é a segunda versão, ainda e só para experimentação.

ESPAÇO 1 [A CASA] > Inês

O público está na varanda. Cada um recebe uma lanterna/dispositivo de iluminação portátil, com a indicação de que este deve ser usado sempre que a iluminação não for suficiente.

Bruno e Inês correm, sendo visíveis apenas no “pórtico” central.

Notas sobre a corrida:

- Andamos, apressamos, corremos.
- Paragem.
- Variações no ritmo do andar.
- Bruno corre sozinho.
- Inês aproxima-se da tela e rasga-a, entrando.

Inês dança/encanta o público:

- Subir à fonte.
- Cumprimentar.
- Agradecer a presença de todos.
- “Apresentar” o espaço
- Resumir a nossa experiência.

Convencer o público a seguir-nos.

TRANSIÇÃO

Inês segue para o espaço seguinte, chamando/esperando o público muito calmamente.

Bruno já está no espaço à espera, com a bola verde junto à cabeça e a fazer um gesto repetitivo com as mãos, que Inês acalma. Colocam-se e iniciam a sequência em espelho.

ESPAÇO 2 [O OVO] > Bruno e Inês

Movimento simétrico/simbiótico.

Olham-se.

Afastam-se.

Movem-se em círculo com diferentes qualidades:

Bruno: Água – Mel – Ar

Inês: Fogo – Terra – Chocolate/Barro

Param cada um na sua ponta.

Pintam a cara (tribalismo)

ACÇÃO: (re)Conhecimento do outro

TRANSIÇÃO

Sair do espaço calmamente. Esperar de frente para o público lado a lado. Tirar da mochila um cigarro/barba de milho (?), acendê-lo e dirigir-nos para o próximo espaço, deitando um olho no público de vez em quando enquanto os dois (Bruno e Inês) conversam descontraidamente.

ESPAÇO 3 [TRONCOS] > Bruno

Saltar de tronco em tronco até encontrar o regador.

Regar os troncos

Regar-se a si próprio

Esfregar os sítios onde a água ficou acumulada até o movimento se tornar robótico, e depois novamente mais fluído (focar nos ombros/braços/cabeça)

A água é preta/verde/azul/amarela (água radioactiva!)

ACÇÃO: Regar troncos mortos, dedicação infrutífera.

QUALIDADE: Quotidiana – robótica - animal

Enquanto Bruno rega os troncos, Inês diz texto.

TRANSIÇÃO

Percorrer o espaço com movimento de pés/pernas desde os troncos até às árvores. **(Referência ao tango)** [O tango mescla o drama, a paixão, a sexualidade, a agressividade, é sempre e totalmente triste. Como dança, é "duro", masculino, sem meneios femininos, a mulher é sempre submissa. É “um pensamento triste que se pode dançar”]

ESPAÇO 4 [CÍRCULO] > Inês e Bruno

Bruno dirige-se à árvore da Inês.

Os dois penduram-se de várias formas na árvore.1 (6 posições). Bruno põe-se em pé no tronco e abana o tronco até Inês cair. Depois continua a abanar o tronco e a “fazer as folhinhas dançar”.

Inês foge para a árvore.2, onde está a caixa de pizza. Tira uma fatia e come. Bruno aproxima-se, movimentando-se à volta do tronco da Inês. (Reconhecimento da ameaça)

Bruno volta à árvore.1, acende um cigarro (postura animal). Inês, atenta, regressa à árvore.1 e oferece pizza ao Bruno. O Bruno não lhe oferece o cigarro. Em vez disso, pega no telemóvel e filma/fotografa a Inês, tira *selfies* com a comida/o espaço/o público.

Inês foge desta “exposição” e sobe ao topo da árvore, para ir buscar as folhas secas. Bruno junta-se a ela.

ACÇÃO: Comer, Dormir, Comunicar.

QUALIDADE: Animal, nonsense. Desinteresse no público.

TRANSIÇÃO

Ambos carregam algo (balde com folhas secas/mortas) que usam para deixar um rasto/construir um caminho até ao último espaço.

ESPAÇO 5 [LAGO] > Inês e Bruno

Os intérpretes tiram da mochila fotografias Polaroids (queimadas, pretas, brancas, sem conteúdo) e vão-nas atirando para o lago. Oferecem algumas um ao outro para atirar, e a membros do público, que as devem atirar também para o lago.
Vão embora.

ACÇÃO: Mergulhar as fotografias no lago
QUALIDADE: Serenidade, vazio.

O João enviou-te também as primeiras ideias para o som, que consistem na distorção e modificação de alguns sons a serem gravados no espaço, bem como na utilização de instrumentos ao vivo. O esquema que ele redigiu está abaixo. Enviou-me também as primeiras amostras sonoras em que se transformariam estas ideias. Ao ouvi-las, constato que consegui ler-me alguns pensamentos. Apontei algumas opiniões, para discutir com o Bruno amanhã.

Espaço 1 – colunas portáteis por baixo da varanda do público + prato de bateria ou chapa

Espaço 2 – colunas portáteis no caminho ao lado do jardim + percussão (ex: tambor grave + canas de bambu)

Espaço 3 – sinos e triângulos + pau de chuva ?

Espaço 4 – o som dos carros na VCI + colunas portáteis com som de carros com efeitos

Espaço 5 – colunas portáteis junto ao lago com um tema mais melódico, tipo piano e sons reverse, etc.

05.05.2015

Ensaio. Finalmente o Sol sorriu-me, depois de ter encontrado a solução alternativa de ensaiar na minha pequena sala, que acabou por não ser necessária. Eu e o Bruno começamos por ouvir as faixas que o João nos enviou, e concordámos, de um modo geral, nas opiniões.

Seguimos para o Espaço 2, para experimentar a partitura idealizada. Dividimos as movimentações “em elementos” em três fases: 1º meio círculo, 2º meio círculo, ir até à ponta do ovo. Em cada fase, mudamos de elemento.

Fiquei de reflectir sobre estas movimentações: há alguns gestos que funcionam, e a noção de espelho funciona no geral; já conseguimos fazê-lo sem estabelecer um condutor e um seguidor. No entanto, acho que lhe falta “conteúdo”. Pensei num conjunto

de gestos específicos a realizar durante estas movimentações. Experimentamos também formas de espalhar a tinta no corpo; fixarei uma sequência.

Entretanto, tive uma nova ideia para a transição entre estes dois espaços, que me faz mais sentido: com a bola verde, vamos jogando e atirando-a um para o outro. Esta movimentação deve seguir-se até ao Espaço 3, com a participação eventual do público, que deve devolver-nos a bola se esta cair aos seus pés. Pensei também em atirar a bola directamente para os braços de um membro do público, que a deve devolver, envolvendo a audiência na acção.

Experimentamos, de seguida, a partitura do Espaço 4. Experimentamos as posições penduradas na árvore: apercebo-me de que o potencial imagético que havia imaginado não se verifica na realidade. Vontade de rearranjar os troncos da árvore a meu bel-prazer não me falta, mas vejo-me obrigada a moldar-me à vontade do espaço. Experimentamos 3 / 4 posições, experimentamos o Bruno a abanar-me para fora do tronco, experimentamos o confronto. Apercebo-me que o confronto merece ser coreografado, e decido basear-me nas referências do tango que o Bruno havia sugerido; como mote para o confronto, parece-me fazer sentido. Decido reestruturar a cena com base nas experimentações de hoje.

06.05.2015

Eu e o Luis visitamos o Fernando Coutinho, na ESMAE, para conversarmos sobre o possível empréstimo de material. Dadas as sobreposições de produções, este empréstimo terá de ser negociado; vamos andando e vendo.

Decidi com o João que este assistirá ao ensaio no Sábado, e o Hugo assistirá ao ensaio no Domingo.

Almoço com a Ji. Discutimos a estrutura do espectáculo do início ao fim. Não fizemos mudanças ainda à Cena 1, constatando que ela precisava de ver a coreografia para fazer os ajustes necessários.

Em relação à Cena 2, ela sugeriu que, depois da “batalha dos elementos”, usássemos argila ou terra em vez de tinta criada sinteticamente, o que faz todo o sentido dramático. Sugeriu também que não nos pintássemos só individualmente, mas que pintássemos também o corpo do outro; a argila tirará o molde do corpo de cada um, bem como as marcas que nele imprimimos provocadas pelo movimento.

Daqui, decido que o figurino será constituído por umas calças de ganga simples e por t-shirts brancas; estas permitirão o registo das impressões em argila, transmitindo a ideia do registo da experiência, do registo que os seres humanos deixam uns nos outros por via do seu relacionamento.

Quanto à transição entre as Cenas 2 e 3, a Ji concordou tanto com a minha ideia da manipulação da bola até ao espaço seguinte, bem como com envolver o público nesta “brincadeira”.

Relativamente à Cena 3, concordamos na importância da existência do texto (a capacidade de falar e pensar é, efectivamente, o que nos diferencia dos outros animais). Claro que esta cena também precisa de ser vista na prática.

Chegadas à Cena 4, concluímos que precisa de uma forte reestruturação. Partindo novamente da ideia de Casa (casa na árvore!), pensamos em utilizar apenas uma árvore em que construir a nossa Casa. Fiquei de pensar em diversos objectos que pudéssemos pendurar na árvore que a tornassem num lar: copos com água, algum tipo de agasalho, a

pizza, algumas fotografias dos ensaios (voltemos a esta ideia mais tarde), entre outros. Pensando na dramaturgia desta Cena 4, a Ji retomou a ideia (que tanto me desagradava) do Jardim do Éden e de Adão e Eva que lá habitam; tentando integrar a tecnologia neste cenário, os telemóveis surgem como a serpente que semeia a discórdia entre os dois. Ficamos de reflectir sobre esta ideia. Concordamos também que a ideia do cigarro é demasiado “cliché”; esforçar-nos-emos para substituir esta acção por outras mais interessantes. A Ji sugeriu também pensarmos em objectos que pudessem figurar, pendurados, nesta nossa “casa”, que potenciasses a realização de tarefas (task-oriented movement); com os novos objectos, pretendo repetir o exercício de habitação do Espaço 4.

Relativamente ao espaço 5, reflectimos melhor sobre o que serão estas fotografias atiradas ao lago; pensamos que seria, talvez, mais interessante, registar momentos dos ensaios com máquinas descartáveis; as fotografias resultantes destas captam imagens inalteráveis, e apenas visíveis após a sua revelação, tornando-as numa forma de registo mais honesta e pura, por assim dizer. Reflecto também sobre a ironia de captar estes momentos com uma máquina “descartável”. Decido dar uma máquina descartável ao Bruno e ficar eu também com uma, para irmos registando os momentos de ensaio.

07.05.2015

Ensaio. Experimentamos pela primeira vez fazer o espectáculo desde o início, até à transição para o Espaço 3. A Judite cronometrou 20 minutos; pareceu-me bem, uma vez que planeava que cada cena tivesse cerca de 10 minutos.

Dedicamo-nos especialmente à Cena 2. Adicionamos uma sequência no final em que, para além de pintarmos o nosso próprio corpo, nos encontramos no meio do Ovo e pintamo-nos um ao outro. Esta sequência ainda precisa de trabalho, mas, depois de ver os vídeos, fixei uma estrutura inicial:

- Mãos na argila.
- Braços no ar.
- Mãos escorrem pela cara.
- Traço no meio da cara.
- Traço na testa.
- Levantamo-nos.
- Andamos para o centro, pintando o braço.
- Pintamos a cara um do outro.
- Pescoço – costas – agarrar a cara e virá-la.
- ...

Discutimos também sobre a batalha dos elementos; o movimento em espelho estava a precisar de acertos. Experimentamos mudar de elementos entre nós; experimentamos alternar entre elementos líquidos/gasosos e sólidos; percebemos que os elementos sólidos não funcionam bem e experimentamos apenas com elementos fluídos, que me pareceu melhor contribuir para a igualdade do movimento entre nós. Fixamos que eu seria FOGO – AR – LAMA e o Bruno seria MEL – ÁGUA – LAMA. Decidimos que é

esteticamente mais bonito e faz sentido dramaturgicamente acabarmos no mesmo elemento; feito o “reconhecimento” inicial, o movimento vai ficando mais idêntico.

09.05.2015

Ensaio. Parabéns para mim! O João foi assistir e experimentamos passar o espectáculo desde a primeira Cena até à transição para a Cena 4. Apercebo-me de que esta estrutura está cada vez mais fixa e incorporada, e reflecto sobre o carácter do espectáculo: no início, quando me propus a construir este *site-specific*, estava à procura de construir uma obra performativa, que partisse das técnicas da dança-teatro. Apesar de ainda estar a percorrer este caminho, o conceito de instalação plástica, forma habitual dos trabalhos *site-specific*, manifesta-se cada vez mais em cada uma das cenas. Para atingirmos o efeito plástico que pretendemos é necessário ver cada cena como uma pequena sala de onde criamos pequenas “instalações”, com as quais interagimos; estamos a instalar “ghost spaces” no “host space” através destas instalações e da forma como reagimos com/sobre elas.

Discutimos algumas questões técnicas, como a colocação das colunas e o que fazer durante as transições. Ainda não me consegui decidir sobre a música ao vivo; será melhor? Roubará o foco do público?

Ao reflectirmos sobre o Espaço 5, pensando em como fazer com as fotografias, o João sugeriu pendurá-las em linhas sobre o lago, atadas às árvores. Deste modo, cortaríamos as fotografias em suspensão, com uma grande tesoura (de poda, por exemplo) e estas cairiam no lago. Ainda estou indecisa entre fotografias descartáveis e Polaroids.

À noite, o João desenhou a partitura gráfica do desenho de som num individual de papel dos Maus Hábitos:

(INSERIR PARTITURA GRÁFICA)

11.05.2015

Ensaio. Começamos por estruturar algumas tarefas a serem realizadas na “casa na árvore” no Espaço 4, de acordo com os novos objectos: uma almofada, caixa de pizza, uma máquina descartável, um cigarro (+cinzeiro). Depois de experimentar e discutir sobre a ordem destas, o resultado foi este:

Começam na mesma posição na árvore. Os dois penduram-se de várias formas na árvore. Bruno põe-se em pé no tronco e abana o tronco até Inês cair. Depois continua a abanar o tronco e a “fazer as folhinhas dançar”.

Enquanto subo à árvore e encontro diferentes posições para dormir, Bruno acende um cigarro/limpa a casa.

Bruno sobe à árvore, acende os candeeiros.
Inês não consegue dormir, portanto come a pizza.

Bruno descobre a máquina, começa a fotografar.
Inês troca a pizza pela máquina, Bruno cede.
Bruno lava a cara e as mãos enquanto Inês fotografa.
Bruno rouba a máquina à Inês e desce a árvore. Inês vai atrás dele e confrontam-se.
Inês rouba a máquina novamente e foge, enquanto Bruno desliga os candeeiros e senta-se no ramo desconsolado a comer a pizza.

De seguida, experimentamos fazer o espectáculo do início até ao final da Cena 4. Cronometrei 35 minutos; com as transições a demorarem mais quando houver público, estimo 40 minutos, que vai de encontro ao tempo que havia estipulado.

Reflectimos novamente sobre a Cena 2; ainda não estou contente com a coreografia. Tentamos desenvolver mais alguns movimentos na sequência da argila.

Reuni, à noite, com o Hugo e com a Judite, para discutirmos sobre a dramaturgia do espectáculo. Propus ao Hugo assistir ao ensaio de Quinta-feira; acho que será bom tanto para mim como para o Bruno ter alguém “de fora” a dar novas ideias e a sugerir outras formas de trabalhar o material que já temos.

12.05.2015

O Bruno estava doente, portanto não ensaiamos. Sendo assim, reuni com o Luis (que ia assistir ao ensaio) e com a Judite. Experimentamos a argila em pó misturada com água; como funciona na pele, na t-shirt, quanto tempo demorará a secar. Chegamos à conclusão de que funcionará; vai secar na pele e na t-shirt, e sai facilmente com água morna. Conversamos sobre a estrutura do espectáculo e a iluminação deste. O Luis apresenta ideias não-convencionais como velas, iluminação a energia solar, entre outros. Fizemos uma viagem ao IKEA e exploramos algumas opções de iluminação.

13.05.2015

O João enviou-me as segundas versões das músicas; as alterações eram ligeiras mas significantes. Há uma faixa para cada espaço, sendo que o Espaço 1 tem duas faixas; uma para a primeira parte das corridas, e outra para a segunda parte, a coreografia na ponte.

O Hugo enviou-me um documento com sugestões textuais para algumas das cenas, incluindo o texto do Espaço 3. Este agradou-me de imediato por reconhecer nele algumas das ideias-chave que pretendia integrar neste texto. Os restantes fragmentos textuais, fiquei de reflectir sobre eles; a sugestão do Hugo foi integrá-los nas faixas sonoras, como palavras dispersas e distorcidas. Começo a decorar o texto do Espaço 3.

Espaço 1 - A Casa

“APODRECER. O QUE APODRECE. APODRECEMOS. NINGUÉM SE ENVERGONHA MESMO. EM SOCIEDADE NINGUÉM SE ENVERGONHA. APODRECEMOS A SI MESMO. É QUE APODRECER FAZ. FAZ APODRECER EM SOCIEDADE. NINGUÉM MESMO A SI SE FAZ APODRECER EM QUE NINGUÉM SE APODRECE. O QUE SOCIEDADE ENVERGONHA SE É QUE NINGUÉM. NINGUÉM

NINGUÉM NINGUÉM. A SI QUE FAZ ENVERGONHA. APODRECER É QUE NINGUÉM FAZ. O QUE FAZ APODRECER A SOCIEDADE É QUE NINGUEM SE ENVERGONHA A SI MESMO.”

Espaço 2 – Ovo
(sem texto)

Espaço 3 – Troncos

Naquele ano nenhum homem falou. E assim foi nos anos seguintes até que uma geração inteira deixou de falar. Talvez porque naquela cidade todos se tivessem recusado a falar. Talvez porque naquela cidade as palavras não fossem importantes. Ou talvez porque já soubessem tudo uns sobre os outros. As paredes de betão que se erguem para... as paredes de betão não chegaram. “Acidentalmente”, todos davam a conhecer ao seu vizinho os seus segredos mais íntimos, não porque quisessem que o vizinho os soubesse. Queriam mostrá-los a um amigo que vivia num outro prédio e no processo toda a cidade ficava a saber. Já ninguém sabia quem conhecia realmente.

Numa... tentativa de... “reprivatização” do indivíduo, o líder da cidade pensou em dizimar inteiramente todos os indivíduos que sabiam segredos uns dos outros. Chegou à conclusão que teria de matar 99% da cidade e o seu maior receio era que isso se soubesse. Não avançou com a ideia. Criou uma lei. Tantas leis se criavam naquela cidade. Decretou que ninguém poderia partilhar privacidade gratuita. Poderiam sim vendê-la, mas partilhá-la não. Para forçar a lei espalhou câmaras de filmar por toda a cidade. Assim sabiam sempre quem contava segredos. E assim podiam agir. E agiam. Todos tinham medo de falar porque não sabiam o que podiam dizer. Talvez fosse por isso que naquele ano e nos anos seguintes ninguém falou.

O primeiro a quebrar o silêncio foi um homem de meia-idade com cabelos brancos e poucos dentes. Disse, se bem me lembro disse - (*silêncio*) NINGUÉM DIZ NADA? - foi o que ele disse. Acendeu um cigarro e disse *ninguém diz nada-ada-ada-ada?* Ainda ouço o eco na minha cabeça. Ele já não ouve. A última coisa que ouviu foi o seu crânio a estalar depois do tiro que levou por abrir a boca. Depressa todos saíram daquela cidade, mudos ainda. Até que ela ficou deserta, como um corpo que entra em decomposição, apenas restou dela a sua estrutura.

E foi aí que algo de extraordinário aconteceu. “UM DIA OS PEIXES VÃO SAIR DA ÁGUA E COMER OS HOMENS”. E foi isso. A evolução tomou conta de uma cidade outrora infestada de homens que não sabiam viver nela. E quando o homem sai de algum sítio há sempre lugar para vida. O principal motivo para qualquer lugar se tornar habitável é a ausência de homens; nem os animais conseguem viver entre os selvagens.

Espaço 4 – Círculo

“UM DIA A TERRA NÃO SUPORTARÁ OS EXCESSOS DOS HOMENS E OS ANIMAIS VOLTARÃO A GOVERNAR”

Espaço 5 - Lago

“QUANDO UM HOMEM FALA MUTTO HÁ MUITAS PALAVRAS QUE NÃO SERVEM PARA NADA.”

14.05.2015

Ensaio assistido pelo Hugo e pelo Luís. Passamos o espectáculo do início até ao final da Cena 4 e trocamos algumas opiniões. Detivemo-nos na Cena 2 e sua dramaturgia. Tenho tido alguns problemas com esta Cena, já não é novidade; decido experimentar com a argila no ensaio de Sábado, e tentar criar uma sequência de movimentos que me agrade mais. Decido também fixar os objectos e a ordem das acções na Cena 4.

Tratamos também de questões de iluminação; fizemos um esquema mental das ligações e material necessário e discutimos questões estéticas e dramáticas da iluminação de cada espaço. O Luis ficou de elaborar uma lista mais concreta.

Todos os dias faço um balanço mental do desenvolvimento do projecto; penso no assunto mais vezes do que as que gostaria, é difícil desligar. Dedico-me ao máximo, alimentada pela esperança de que todo o esforço dê frutos.

15.05.2015

Retomando a ideia de projecção de vídeo que eu e o Luis já tínhamos equacionado, pensamos que esta encaixaria na perfeição na tela do Espaço 1. Pensei que o conteúdo poderia ser algo que remetesse para um ambiente citadino, um reboliço, um turbilhão. Fiquei de ver com o Luis alguns conteúdos de vídeo que se adequassem.

Conversámos também sobre outra ideia sobre a qual já andava a matutar: gostava de fazer a experiência de filmar o espectáculo e construir um filme com a ideia de take único de um percurso, inspirado nas obras *“Birdman ou a Virtude da Ignorância” de Igñaritu e “Arca Russa”, de Alexandr Sokurov*. O Luis voluntariou-se para fazer a filmagem, a ser realizada no dia do ensaio geral.

Entretanto, vou ficando mais contente com a estrutura do espectáculo, que se vai revelando ao seu próprio e paciente ritmo. O fio condutor é agora mais claro: a Cena 1 consiste numa Introdução do espectáculo, em que apresento o contexto da criação. Na Cena 2, surge a história de dois seres humanos que se cruzam pela primeira vez. Há um reconhecimento representado pelo movimento em espelho, em que os dois se avaliam mutuamente. Segue-se o momento da argila, em que ambos se preparam para o primeiro contacto físico e interação pela primeira vez, dançando juntos e imprimindo memórias no corpo um do outro. Na Cena 3 acontece um Aparte, que inclui o texto, como uma espécie de clarificação/explicação/facilitador, e como símbolo da capacidade de pensar e falar diferenciadora dos humanos e restantes seres vivos. Na Cena 4 dá-se seguimento à história; os dois seres humanos partilham o mesmo habitat, a casa na árvore, e a discórdia é semeada pela máquina fotográfica/telemóvel. A Cena 5 é, assim, a Conclusão do projecto: uma data de memórias e ligações estabelecidas deitadas ao lago.

16.05.2015

Ensaio. O Bruno estava bastante doente, portanto dispensei-o mais cedo. Construímos mais coreografia para a parte da argila, que envolve lifts e uma interacção mais corpo-a-corpo. Decido que estou mais contente com esta cena.

Passamos mais umas vezes as acções do Espaço 4, e decidimos fazer o ensaio de amanhã corrido.

Dediquei-me à fixação da versão final da coreografia do Espaço 1. Para não me esquecer de nada, escrevi as movimentações com palavras; reflico sobre a importância da notação inventada por Laban, que permitiria anotar as movimentações na perfeição. Se estivesse a escrever uma tese de doutoramento, talvez fosse um complemento interessante; no mestrado, fico-me pelas descrições.

Coreografia Espaço 1

Andar pelo corredor: treme os pés, 2 passos, 2 inclinados (a passar por ponta) , 1 cruzado, 2 ronde jambe, faz desenho no ar, 2 hesitantes, dá uma voltinha, atira a perna ao ar, andar com pés de lado, andar a inclinar corpo frente e trás,
Caminhar pelo corredor como se os pés me fugissem.

Abrir braços – “vénia” para a frente.
Abrir braços – contrai, nasce, cai.
Vira, gestos nas costas. Repetição com a perna.
Desequilíbrio. Caminhar desequilibrado.

Pára.
Sequência braços WWW (x3)
Gesto construção/desconstrução.
Barriga, braço para a frente, atrás, ao peito.
Gesto tecnológico variado.
Sequência manipulação. Da cabeça segue.
Andar repetido para a frente e para trás.
Sair da fonte.

1 – Sempre o mutável,
Sempre a matéria, mudando, desfazendo-se, realizando-se,
Sempre as oficinas, as fábricas divinas,
Produzindo imagens.

2- De cada vida humana,
(Reunidas as partículas, ordenadas, sem que falte um pensamento, uma emoção, um facto),
O todo ou o grande ou o pequeno, somado, acrescentado,
Na sua imagem.

3- O teu corpo permanente,
O corpo que espreita dentro do teu corpo,
O único sentido da forma que és, o meu Eu real,
Uma ideia, uma imagem.

18.05.2015

Ensaio assistido pela Ji, pelo Luís e pela Judite.

Pela primeira vez experimentamos a subida ao tronco do Espaço 3 com uma escada; ao percebermos que funciona, apercebemo-nos também da dificuldade do texto, uma vez que não consigo projectar a voz acima dos sons “naturais” do espaço (o vento, os carros na VCI). Temos também que experimentar importantes questões de segurança: vou precisar de um arnês, que deverá já estar por baixo da roupa durante o espectáculo.

Experimentamos também com os objectos pendurados na árvore (o efeito cénico é bonito!), também pela primeira vez.

Depois de tudo montado devidamente (menos a Cena 5) fizemos um ensaio corrido.

A Ji tirou notas e foram as seguintes:

CENA 1 – O INÍCIO

Na corrida, antes do bipedismo, podíamos explorar diferentes formas de andar: a quatro patas, curvados, e irmos evoluindo até ao homo sapiens.

O espaço entre a corrida e a fonte precisa de ser explorado; parece que atravesso o papel de cenário e apenas me dirijo para a marcação.

Fonte: Os gestos de vénia e de chamamento do público não funcionam porque realçam a separação entre intérpretes e público, que não nos interessa.

Experimentar utilizar as flores de lótus na coreografia e talvez atravessar a fonte.

CENA 2 – O ACASALAMENTO/DESCOBERTA DO NOVO UNIVERSO

Mais argila; o efeito é bonito mas precisamos de mais.

Sobre onde colocar a argila: esta poderia estar nas duas metades da bola, e cada um de nós ter uma destas metades à sua frente.

A bola verde devia seguir até ao último espaço, ser elemento de ligação entre eles.

CENA 3 – COMUNHÃO/COMUNICAÇÃO

Bruno pode explorar muito mais o regador.

A bola deve estar comigo no cimo da árvore: levo-a às costas ou o Bruno atira-ma.

O Bruno pode dizer o restante texto (escrito pelo Hugo) enquanto balança/enquanto eu me retiro.

Introduzir a corda (presente na cena 4 e 5) talvez nesta cena.

CENA 4 – CASA DA ÁRVORE

Encontrar mais objectos para pendurar.

Explorar mais a parte superior da árvore.

Pôr o público mais como voyeur: dar liberdade para andar à nossa volta, ir atrás do que acontece.

Objectos pendurados: um deles pode ser uma cesta para pousar a bola verde.

Outro pode ser um tabuleiro com algo para o público comer (cerejas?), perseguindo a ideia da estimulação sensorial.

Transição: Bruno leva a bola com melancolia, sem energia. No caminho há um tapete de folhas de outono misturadas com fotografias. O Bruno recolhe algumas fotografias pelo caminho, outras não. O público também pode e deve recolher algumas fotografias.

CENA 5 – FINAL

Bruno chega e dá-me a bola. Fico sentada, nostálgica, com ela na mão, a observar a acção. Ele queima fotografias/poda memórias. Final: BLACKOUT.

19.05.2015

O processo avança a um ritmo rápido, tanto que se encontra difícil discriminar a ordem dos acontecimentos. Já tenho um arnês de segurança, o meu maravilhoso pai arranjou um gerador e uma carrinha para transporte do material.

Ensaio: transmiti as notas da Ji ao Bruno e conversamos sobre elas. Desenvolvemos a coreografia da Cena 2 e fizemos algumas passagens. Passamos também a Cena 4, experimentando com os objectos. Faço um balanço geral, e sinto-me relativamente “confortável” ao perceber que o espectáculo está alinhavado e quase terminado/fechado.

Reflecto sobre as notas da Ji e faço as seguintes alterações na estrutura:

ESPAÇO 1 [A CASA] > Inês > *Introdução*

O público está na varanda. Cada um recebe uma lanterna/dispositivo de iluminação portátil, com a indicação de que este deve ser usado sempre que a iluminação não for suficiente.

Bruno e Inês correm, sendo visíveis apenas no “pórtico” central.

Notas sobre a corrida:

- Andamos a quatro patas, curvados, vamos crescendo (evolução da espécie do Homem)
- Variação destas formas de andar/correr.
- Bruno corre sozinho.
- Inês aproxima-se da tela e rasga-a, entrando.

Exploração do percurso desde o pórtico até à fonte.

Inês dança/encanta o público:

- Subir à fonte.
- “Apresentar” o espaço
- Resumir a nossa experiência.

Sobre o desequilíbrio: pontas dos pés, pernas no ar, curvar muito.

TRANSIÇÃO

Inês segue para o espaço seguinte, esperando o público calmamente.

Bruno já está no espaço à espera, com a bola verde junto à cabeça e a fazer um gesto repetitivo com as mãos, que Inês acalma. Colocam-se e iniciam a sequência em espelho.

ESPAÇO 2 [O OVO] > Bruno e Inês > *Descoberta do nosso universo*

Movimento simétrico/simbiótico.

Olham-se.

Afastam-se.

Movem-se em círculo com diferentes qualidades:

Bruno: Mel – Água - Lama

Inês: Fogo – Ar - Lama

Param cada um na sua ponta.

Pintam a cara (com ARGILA)

- À volta da cara
- No centro da cara
- Pintura de “guerra”
- Mãos na argila.
- Braços no ar.
- Mãos escorrem pela cara.
- Traço no meio da cara.
- Traço na testa.
- Levantamo-nos.
- Andamos para o centro.
- Pintamos a cara um do outro.
- Pescoço – costas – agarrar a cara e virá-la.
- Mão nas costas.
- Lift Bruno
- Lift Inês
- Agarrar o braço – contrapeso. Sentar.
- Inês “salta” por cima do Bruno.
- Bruno salta por cima da Inês.
- Descer mão pela perna um do outro – pegar na bola

ACÇÃO: (re)Conhecimento do outro

TRANSIÇÃO

Brincar com a bola; ir atirando um ao outro até chegar ao próximo espaço. Atirar bola para o público. Se cair ao pé do público, esperar que este devolva.

ESPAÇO 3 [TRONCOS] > Bruno > *Aparte/ Comunicação*

Inês sobe ao tronco, Bruno atira-me a bola.

Saltar de tronco em tronco até encontrar o regador.

Regar os troncos.

Esfregar os sítios onde a água ficou acumulada até o movimento se tornar robótico, e depois novamente mais fluido (focar nos ombros/braços/cabeça)

A água é azul (água radioactiva)

ACÇÃO: Regar troncos mortos, dedicação infrutífera.

QUALIDADE: Quotidiana – robótica - animal

Enquanto Bruno rega os troncos, Inês diz o texto sentada no topo da árvore.

No final, Bruno balança no tronco enquanto Inês pega na bola e a leva para o próximo espaço.

TRANSIÇÃO

Percorrer o espaço com movimento de pés/pernas desde os troncos até à casa na árvore.

ESPAÇO 4 [CASA NA ÁRVORE] > Inês e Bruno > (co)Habitação

Começam na mesma posição na árvore. Os dois penduram-se de várias formas na árvore. Bruno põe-se em pé no tronco e abana o tronco até Inês cair. Depois continua a abanar o tronco e a “fazer as folhinhas dançar”.

1. Enquanto subo à árvore e encontro diferentes posições para dormir, Bruno limpa a casa.
2. Bruno sobe à árvore, acende os candeeiros. / Inês não consegue dormir, portanto come a pizza.
3. Bruno descobre a máquina, começa a fotografar. / Inês troca a pizza pela máquina, Bruno cede.
4. Bruno lava a cara e as mãos enquanto Inês fotografa.
5. Bruno rouba a máquina à Inês e desce a árvore. Inês vai atrás dele e confrontam-se.
6. Inês rouba a máquina novamente e foge, enquanto Bruno desliga os candeeiros e senta-se no ramo desconsolado a comer a pizza.

ACÇÃO: Comer, Dormir, Comunicar.

QUALIDADE: Animal, nonsense. Desinteresse no público.

TRANSIÇÃO

Inês vai à frente para o espaço 5. Bruno leva o público, com a bola na mão. Percorre o caminho de folhas secas, apanhando algumas fotografias pelo caminho.

ESPAÇO 5 [LAGO] > Inês e Bruno > Conclusão

Instalação de fios de fotografias penduradas nas árvores. A Inês já está no Espaço sentada ao pé do lago. Lá fica, fixando a água e as fotografias que caem com a bola no colo. Bruno, com uma tesoura de poda, corta os fios um a um, deixando as fotografias cair no lago. O público deve atirar também as suas fotografias, ou guardá-las. BLACKOUT.

ACÇÃO: Mergulhar as fotografias no lago

QUALIDADE: Serenidade, vazio.

CARACTERÍSTICAS

- Elemento que nos acompanha e se mantém até ao fim – a Bola
- Aprofundação do espaço: do mais amplo e confortável a mais ‘fechado’ e sombrio.
- A qualidade do movimento deve manter-se por toda a performance: qualidade fluída dos elementos.

20.05.2015

Último ensaio antes de o Bruno ir para a Roménia. Montamos todas as cenas e fizemos uma passagem até ao final e trocamos notas e impressões no final. Experimentamos a corrida inicial com a perspectiva evolutiva do corpo, e o Bruno explorou novos movimentos com o regador. Experimentei também o corante azul na água, e o efeito é interessante; vejo um duplo significado nesta coloração; azul, cor da poluição e de detritos despejados na água, mas também a cor da água propriamente dita (apesar de esta ser transparente, a sua representação pictórica é sempre azul), frisando a ideia de tornar as coisas extremamente óbvias para o espectador. Inclino-me mais para a primeira interpretação.

Na Cena 4, as passagens entre as acções estão mais orgânicas e fluídas. Fiquei relativamente satisfeita com esta passagem. Chega então a fase de experimentação da parte técnica; aproveitando a ausência do Bruno, tenciono dedicar-me à escrita do ensaio e a testar todas as hipóteses técnicas, como as luzes e a questão da subida à árvore com o arnês.

À noite, eu e o Luis elaboramos a lista de material de iluminação necessário, cena a cena e geral. O Luis arranhou também outro gerador mais pequeno, de forma a assegurar iluminação nos dois espaços mais problemáticos (3 e 4). A pouco e pouco, os problemas vão-se resolvendo.

22.05.2015

A Marta enviou-me a versão final do cartaz; conseguimos chegar a um compromisso entre a visão das duas. A impressão dos mesmos será realizada amanhã, para começar a distribuição na Segunda-feira. Disse também à Judite para criar o evento no Facebook proximamente.

25.05.2015

O processo avança à velocidade da luz; os cartazes estão impressos e afixados, o evento no Facebook preparado, a sinopse escrita. Fizemos listas de material e começámos a pedi-lo emprestado. O ensaio teórico começa a construir-se, a um ritmo mais custoso.

Hoje fomos (eu, o Luis e a Judite) experimentar a subida ao tronco do Espaço 3 com o arnês. Depois de várias experiências, chegamos à conclusão de que teríamos que comprar um arnês não só do meu tamanho, mas um que fosse só de cinta; o arnês completo era mais visível e desnecessário. Decidimos que irei vestir o arnês apenas quando chegar ao Espaço 3, e despi-lo logo depois de subir a árvore. Assumir a existência do arnês parece-me mais pertinente, tanto a nível técnico (o arnês seria desconfortável e visível durante o resto do espectáculo) como a nível dramático (surge uma ligação com a “vida suspensa” que encontramos na cena seguinte). Pratico a subida e a descida algumas vezes, e sinto-me cada vez mais confortável.

Fomos também comprar as velas e os archotes necessários para iluminação de algumas Cenas/transições, bem como o arnês em falta. Procuramos passa-montanhas (a ideia é revestir completamente de preto os técnicos que andarão a fazer o transporte de equipamento de umas cenas para as outras, de modo a que estes sejam visíveis o mínimo possível) e repensamos a ideia de cada membro do público ter uma lanterna; para além de ficar muito além do orçamento (comprar 25 lanternas é incomportável), seria preferível comprar apenas 5 lanternas potentes e ter apenas 5 membros do público (alguns infiltrados) com as lanternas.

26.05.2015

Dedico-me à escrita do ensaio; o Estado da Arte dá a dor de cabeça do costume. Comecei também a decorar o texto; analiso-o e faço o exercício que aprendi em Voz III (opcional do primeiro ano de Mestrado) com o professor João Henriques, que consiste em dividir este em introdução, argumentos e conclusão, assinalando as respirações, pausas, direcção, entoação, pontuação, cores vocais e imagens pertinentes, para uma melhor interpretação do texto. Decoro o texto, e já o consigo dizer de uma assentada, com alguns solavancos. O resultado do exercício encontra-se abaixo:

(EXERCÍCIO VOZ JOÃO HENRIQUES)

31.05.2015

Correria, correria, nervosismo, nervosismo. As folhas de sala estão feitas, pela Marta, os adereços estão comprados e quase todos construídos (falta experimentar as linhas de fotografias.) Os detalhes de produção vão-se alinhando: há listas de material feitas e confirmadas, o material foi arranjado, a carrinha para o transporte estará a postos, este será efectuado no dia 7 de manhã, para o primeiro ensaio técnico. O teaser está online, a circular pelas redes sociais. Alguns sustos meteorológicos, que se revelaram infundados. Recta final. É o tudo por tudo.

01.06.2015

Ensaio. Fizemos duas passagens pelo espectáculo, já com a cena final montada. Correndo o risco de me repetir, ficou marcado que, quando o público chega, já estou sentada ao pé do lago a olhá-lo. O Bruno leva o público, dá a volta ao lago e deposita a bola nos meus braços. Prossegue depois à poda das fotografias, e atira também algumas fotografias soltas. Com as fotografias que recolheu pelo caminho entre o Espaço 4 e 5, o público deve atirá-las também ao lago. Experimentei também a coreografia final do Espaço 1, e fiquei bastante contente com o resultado. Faço um balanço das restantes cenas; fico relativamente satisfeita com o que tenho construído.

Liguei ao Fernando Coutinho, que me disse que vai ser muito difícil ter cablagem para me emprestar, dado que está ocupada com todos os projectos sobrepostos programados pela escola. Fiquei de lhe ligar novamente na Quarta-feira para saber a resposta concreta, mas o resultado não é animador. Faço mais uma vez um balanço muito negativo em relação ao apoio que a escola me prestou para este projecto.

Epifania do dia: óculos de linguagem binária, zero no olho e um ao lado da cara: ver o mundo codificado dessa forma.

02.06.2015

Ensaio. A Ji não conseguiu, mais uma vez, comparecer. O João foi assistir e levou o Pedro, de maneira que este ensaio foi mais dedicado ao som. Depois de experimentarmos todas as faixas e de fazermos os ajustes necessários, fixamos também que equipamento iríamos utilizar, e onde ficaria cada coluna. Vejo-me indecisa em relação à música ao vivo; vejo muita confusão, pouca ligação com a dramaturgia, e decido, por isso, tirar a componente da música ao vivo. Fizemos mais duas passagens.

Faço compras, construo adereços, imprimo folhas de sala. Faço uma tabela de direcção de cena, para organizar e acalmar o meu cérebro. Recebemos reservas, a “plateia” começa a ficar composta. Dou por mim a desfrutar muito mais da produção do projecto, do que propriamente da criação. Sinto-me insegura, nervosa, ansiosa. Sinto que me esforcei o mais que podia, e o meu (maior) receio é que tenha sido “em vão”.

04.06.2015

A loucura final. É difícil sentar-me e descrever alguma coisa todos os dias. Tenho revisto o texto, tenho pensado nos pormenores do espectáculo. Convidei o Marcos para fotografar as montagens e o ensaio geral, para documentação; ele aceitou prontamente. O Sr. Henrique, que se ofereceu para imprimir as folhas de sala, ofereceu-se também para ajudar na bilheteira, nos dias de espectáculo. Vejo o tempo a fugir-me das mãos. Rezo a uma qualquer entidade superior. Todos me dizem que vai correr bem...

ANEXO II – CRONOGRAMA

	2014			2015						
	Out.	Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Março	Abril	Maió	Junho	Julho
Elaboração da PTF	X	X								
Entrega da PTF		X								
Escolha do local de apresentação			X							
Recolha de dados: investigação sobre o local			X							
Pesquisa bibliográfica	X	X	X	X	X					
Criação da dramaturgia da peça			X	X	X	X	X			
Elaboração de inquéritos/entrevistas				X						
Realização de inquéritos/entrevistas				X						
Ensaaios interiores (ESMAE)					X	X	X			
Ensaaios no local							X	X	X	
Elaboração do diário de bordo						X	X	X	X	
Produção do evento de apresentação										
‘Contratação’ de pessoal						X				
Elaboração de figurinos							X			
Requisição de equipamento (luz e som)							X			
Divulgação da apresentação								X		
Preparação do material de divulgação							X			
Encontros com o intérprete (2x mês)			X	X	X	X				
Elaboração do documentário sobre o processo							X	X		
Escrita do Ensaio							X	X	X	
Entrega da PTF revista ao júri (1semana antes)									X	
Apresentação do Trabalho Final									X	
Entrega do Ensaio (15 dias depois máx.)										X
Defesa do Trabalho Final de Mestrado										X

ANEXO III – Textos (inspirações dramáticas)

Errou pela cidade deserta. Cerca de vinte mil pessoas tinham vivido ou trabalhado em Varosha. O asfalto e os pavimentos tinham estalado; não ficou surpreendido ao ver ervas daninhas crescer nas ruas desertas, mas não esperara ver já árvores. Acácias australianas, uma espécie de crescimento rápido usada nos hotéis, atravessando estradas e subindo pelos troncos das árvores. Plantas ornamentais rastejantes saíam dos jardins dos hotéis, atravessando estradas e subindo pelos troncos das árvores. As lojas ainda exibiam recordações e loções para bronzear; um *stand* da Toyota exibia Celicas e Corollas de 1974. O sopro das bombas da força aérea turca tinha rebentado os vidros das montras. Os manequins das butiques estavam meios despidos, com os seus tecidos importados esvoaçando em tiras, com os escaletes das roupas por detrás deles ainda cheios, mas cobertos de pó. (...) A primeira coisa em que reparou foi na roupa rasgada ainda pendurada nas cordas. O que mais o impressionou, no entanto, não foi a ausência de vida, mas a sua presença vibrante. Desparecidos os humanos que tinham construído Varosha, a natureza estava decididamente a reconquistá-la. Varosha, a apenas noventa quilómetros da Síria e do Líbano, é demasiado temperada para ter ciclos de congelamento-descongelamento, mas os seus pavimentos estavam assim mesmo fracturados. Os agentes destruidores não eram apenas árvores, maravilhou-se Münir, mas também flores. Frágeis rebentos de ciclame selvagem de Chipre tinham-se alojado nas fissuras, germinado e afastado blocos inteiros de cimento. As ruas floriam com tufo branco de ciclame e as suas lindas e variadas folhas. “Vejam, (...) é exactamente aquilo que os taoistas querem dizer quando dizem que o suave é mais forte do que o duro.”

Quando pensamos em civilização, geralmente visualizamos uma cidade. Não admira: ficamos embasbacados com os edifícios desde que começámos a construir torres e templos como o de Jericó. À medida que a arquitectura avançou em direcção ao céu e para os lados, o planeta assistiu a algo que nunca tinha visto. Só as colmeias e os formigueiros, numa escala bem mais modesta, igualavam a nossa densidade e complexidade urbanas. De um momento para o outro deixámos de ser nómadas armando efémeros ninhos de paus e lama, como os pássaros ou os castores. Estávamos a construir casas para durar, o que queria dizer que permanecíamos num só lugar.

No entanto, foram as quintas que deram origem às cidades. O nosso salto transcendental para disseminação de colheitas e a criação de animais – no fundo, o controle de outros seres vivos – foi uma transformação ainda maior do que a nossa habilidade consumada para caçar. Em vez de simplesmente colhermos plantas ou matarmos animais para os comer, passámos a coreografar a sua existência fazendo-os crescer de forma mais fiável e bem mais abundante.

No dia seguinte ao desaparecimento dos seres humanos, a natureza toma o comando e começa imediatamente a limpar a casa – isto é, as casas propriamente ditas. Limpa-as da face da terra. Vão-se todas.

Se o espectador é proprietário de uma casa, já sabe que é uma questão de tempo. Mas resistiu a admiti-lo, mesmo quando a erosão atacou insidiosamente, a começar pelas suas poupanças. Quando, no início, lhe disseram quanto iria custar a sua casa, ninguém mencionou o que você também teria de pagar para que a Natureza não a reclamasse antes do banco. (...) Sobretudo, é incomodado por aquilo que noutros contextos é o mais essencial à vida: a água, que quer sempre entrar. Depois de termos partido, a desforra da natureza perante a nossa presunçosa e mecanizada superioridade vem através da água.

Hoje em dia, (o cientista James Lovelock) teme que o planeta vivo esteja a sofrer de uma febre elevada, e que nós sejamos o vírus. Sugere que compilemos um manual do utilizador do conhecimento vital, (em papel durável, acrescenta) para sobreviventes que possam, eventualmente, passar o próximo milénio abrigados nas regiões polares, os últimos lugares habitáveis num mundo superaquecido, até o oceano reciclar carbono suficiente para restabelecer algo parecido com um equilíbrio. (...) Se não o fizermos, e se nenhum humano voltar a preparar o solo para as plantações ou a acasalar os animais, as florestas ocuparão tudo. As encostas que recebem chuvas abundantes acolherão novos herbívoros (...) e as preguiças voltarão a povoar a terra. Contudo, outros lugares, menos abençoados, ter-se-ão tornado em novos Saharas.

No entanto, o Sahara foi, em tempos, coberto por rios e lagos. Com paciência – embora, infelizmente, não a paciência humana – sê-lo-á novamente.

“Se os seres humanos desaparecerem”, diz o ornitólogo Steve Hilty, “pelo menos um terço das aves da terra poderão nem sequer dar-se conta disso.

Não se refere àquelas aves que erram pelas bacias isoladas do Amazonas, ou pelas longínquas florestas da Austrália, ou pelas encostas brumosas da Indonésia. Se outros animais que provavelmente se *dariam* conta – os carneiros selvagens ou os rinocerontes negros, acossados, caçados e ameaçados, por exemplo – iriam ou não celebrar o nosso desaparecimento, está para além da nossa compreensão. Podemos **ler as emoções de muito poucos animais**, a maior parte deles cães e cavalos domesticados. Estes iriam sentir falta das refeições a horas e, apesar das trelas e das rédeas, de alguns donos amáveis. As espécies animais que consideramos mais inteligentes – golfinhos, elefantes, porcos, papagaios e os nossos primos chimpanzés e bonobos – não sentiriam provavelmente grande falta de nós. Apesar de, por vezes, fazermos bastantes esforços para os proteger, o perigo somos, geralmente, nós.

As hipóteses de desaparecermos todos ao mesmo tempo, ou até em breve, são pequenas, mas dentro do reino das possibilidades. As hipóteses de só os seres humanos morrerem, deixando tudo o mais por cá, são ainda mais remotas, mas, mesmo assim, maiores do que zero.

Intriga-o particularmente o perigo de o potencial de nanotecnologia ficar, accidental ou deliberadamente, fora de controlo, ou de a superinteligência entrar em roda livre. Em qualquer dos casos, no entanto, ele faz notar que as capacidades necessárias para criar máquinas médicas do tamanho de átomos capazes de patrulhar as nossas correntes sanguíneas, matando as doenças até se voltarem repentinamente contra nós, ou robôs auto-replicantes que acabariam por se acumular ou expulsar-nos do planeta estão, pelo menos, a “várias décadas de distância”.

Os transumanistas, como se chamam a si próprios, esperam colonizar o espaço virtual desenvolvendo *software* que faça o *upload* das suas mentes para circuitos que funcionam melhor que os nossos cérebros e corpos a muitos níveis (incluindo, de passagem, o nunca ter de morrer). (...) Mesmo que os pós-humanistas consigam transferir-se a si próprios para circuitos, não será em breve. Para os restantes, que nos **agarramos sentimentalmente à nossa natureza humana baseada no carbono**, a extinção voluntária advogada pela profecia de Les Knight toca num ponto vulnerável: o cansaço que os seres genuinamente humanos sentem ao ver o colapso de tanta biologia e de tanta beleza.

Qual é a expressão exigida pela nossa época? A época não exige expressão nenhuma. Já vimos fotografias de mães asiáticas enlutadas. Não estamos interessados na agonia dos teus órgãos remexidos. **Não há nada que possas estampar no teu rosto que se equipare ao horror desta época. Nem sequer tentes. Apenas te sujeitarás ao desdém daqueles que sentiram profundamente as coisas. Já assistimos a películas de seres humanos em pontos extremos de dor e desenraizamento. (...). De que é que nós precisamos? De estar perto do homem natural, de estar perto da mulher natural.**

Vostell – “... my environment in which destruction, decomposition & change were the strongest elements – I realized that constructive elements don't exist in life at all, they are all intermediate phases of destruction (...) as the body builds up and grows, it wears out at the same time – permanent destruction.”

It's very interesting, because you believe that you're safe with your Light, safe because you see clearly in a narrow area. And you're afraid to lose that Light, afraid of being absorbed, but then it's the opposite: you actually see more, you see better, you see farther and, instead of seeing something very focused, you see everything.”
H.D.

(O mútuo conflito assassino entre tribos não era mais explicável, ou mais complicado, do que as ânsias genocidas dos chimpanzés – um facto da natureza que nós, seres humanos, pretendemos de forma vã ou ingénua ter sido ultrapassado pelos códigos da civilização.)

I'm so glad I had a childhood before technology took over.

ANEXO IV – Poema “Imagens”, de Walt Whitman

Encontrei um vidente,
Que percorria as cores e os objectos do mundo,
Os campos da arte e do saber, do prazer e dos sentidos,
Para recolher imagens.

Põe nos teus cantos, disse ele,
Não a hora incerta nem o dia, nem segmentos nem pares,
Põe perante o resto, como luz total e como musical abertura,
O canto das imagens.

Sempre o obscuro início,
Sempre o crescimento, o círculo perfeito,
Sempre o zénite e a fusão final (para o infalível recomeço),
Imagens, imagens!

Sempre o mutável,
Sempre a matéria, mudando, desfazendo-se, realizando-se,
Sempre as oficinas, as fábricas divinas,
Produzindo imagens.

Olha, tu ou eu,
Ou qualquer mulher, homem ou nação, conhecidos ou desconhecidos,
Parecemos criar sólidas riquezas, força, beleza,
Mas realmente só criamos imagens.
A evanescente aparência,
A substância do génio do artista ou dos longos estudos dos sábios,
Ou as ferramentas do guerreiro, do mártir, do herói,
Para moldar a sua imagem.

De cada vida humana,
(Reunidas as partículas, ordenadas, sem que falte um pensamento, uma emoção,
um facto),
O todo ou o grande ou o pequeno, somado, acrescentado,
Na sua imagem.

O velho, velho impulso,
Fundado em antigos cumes, olhai, mais novos e mais altos cumes,
Pela ciência e pela modernidade ainda impelidos,
O velho, velho impulso, imagens.

O presente, aqui e agora,
O laborioso, fecundo, intrincado torvelinho americano,
De agregações e segregações para só então libertar
As imagens de hoje.

Com as do passado,

De desaparecidas terras, de todos os reinos de além-mar,
Velhos conquistadores, velhas campanhas, velhas travessias marítimas,
Reunindo imagens.

Densidades, crescimento, frontarias,
Montanhas, solos, rochas, árvores gigantes,
Remota origem, remota morte, longa vida vivida de
Eternas imagens.
Exaltado, arrebatado, extasiado,
O visível é apenas a força geradora
De tendências orbitais para formar e formar e formar
A poderosa imagem-Terra.

Todo o espaço, todo o tempo,
(As estrelas, a terrível perturbação dos sóis,
Dilatando-se, destruindo-se, acabando, servindo o seu mais longo ou breve
uso),
Só albergam imagens.

As silenciosas miríades,
Os infinitos oceanos onde os rios desaguam,
As inumeráveis identidades singulares e livres como um olhar,
As realidades verdadeiras, imagens.

Não é este o mundo,
Nem estes os universos, mas elas,
Sentido e fim, sempre a permanente vida da vida,
Imagens, imagens.
Para além das tuas lições, erudito,
Para além do teu telescópio ou espectroscópio perspicaz observador, para
além de todas as matemáticas,
Para além da cirurgia e da anatomia, para além do químico e da sua química,
As identidades de identidades, imagens.

Móveis embora fixas,
Sempre estarão, estiveram e estão,
Conduzindo o presente para o futuro infinito,
Imagens, imagens, imagens.
O profeta e o bardo,
Em mais altos palcos continuarão,
Serão os mediadores e intérpretes da Modernidade e da Democracia,
De Deus e das imagens.

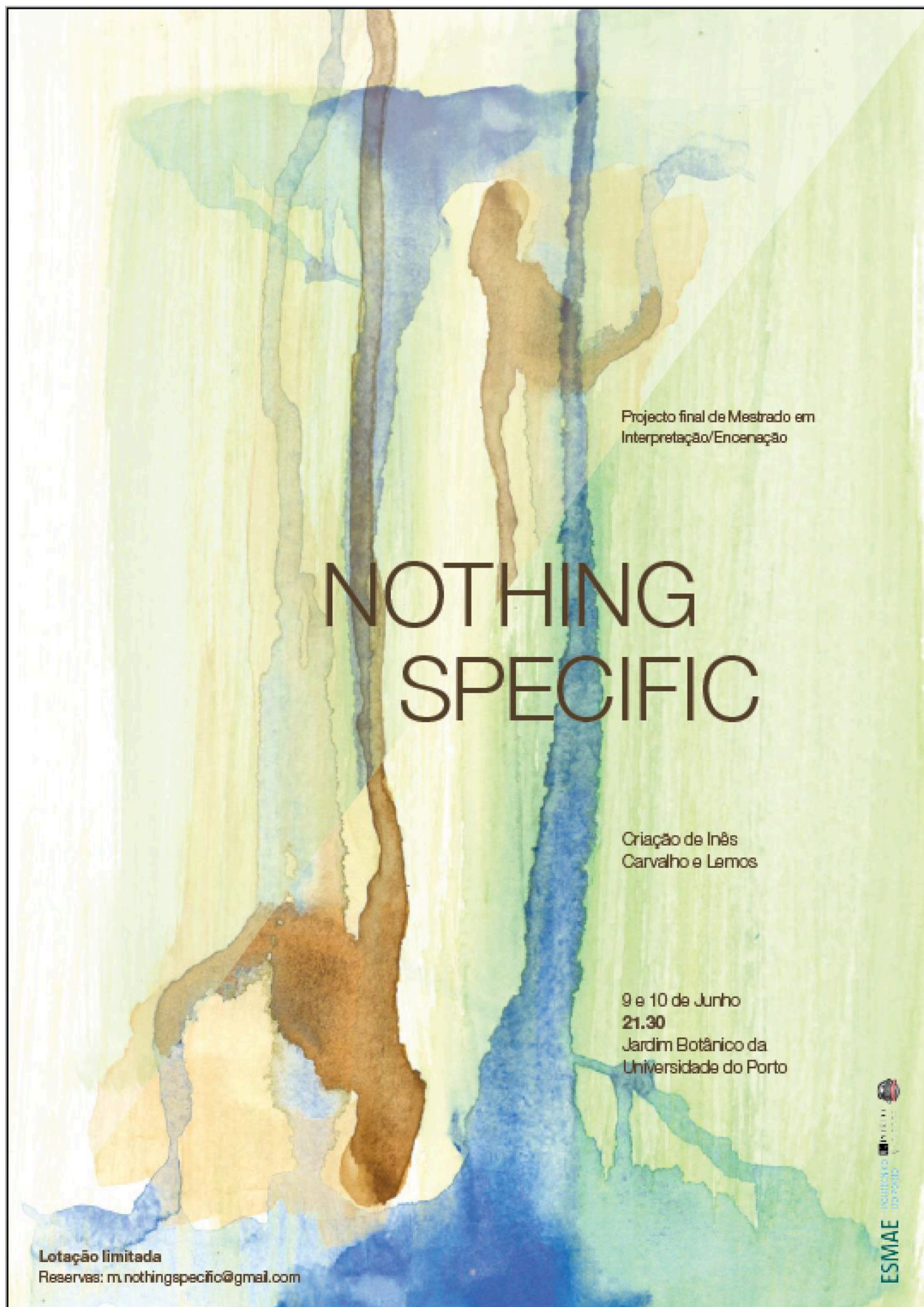
E tu, alma minha,
Alegrias, incessantes exercícios, exaltações,
Tua ânsia amplamente alimentarão, preparada para encontrar
As tuas companheiras, as imagens.

O teu corpo permanente,
O corpo que espreeita dentro do teu corpo,

O único sentido da forma que és, o meu Eu real,
Uma ideia, uma imagem.

Os teus próprios cantos não estão nos teus cantos,
Não há especiais acordes para cantar, nada em si mesmo,
Mas do todo que surge, ergue-se por fim e paira
Uma imagem redonda como uma esfera.

ANEXO V – Cartaz



Projecto final de Mestrado em
Interpretação/Encenação

NOTHING SPECIFIC

Criação de Inês
Carvalho e Lemos

9 e 10 de Junho
21.30
Jardim Botânico da
Universidade do Porto

Lotação limitada
Reservas: m.nothingspecific@gmail.com