

TEMA: “OBJECTOS POÉTICOS”

TRABALHO DE PROJECTO de MARGARIDA MESTRE, aluna nº 1100853

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO: ARTES PERFORMATIVAS / TEATRO DO MOVIMENTO

E.S.T.C., 2008/2010

ORIENTAÇÃO: PROFESSORA DOUTORA MARIA JOÃO SERRÃO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO – p. 7

A- A construção de uma dramaturgia para cena a partir de textos não dramáticos

B- A utilização da linguagem vocal, apoiada em dispositivos acústicos e electrónicos

C- A musicalidade/significação da linguagem

D- A utilização de vários suportes sonoros e visuais com vista a construir um todo performático que atinja a qualidade de poesia

E- Objectivo Principal: A vontade de traduzir as matérias que compõem o todo privilegiando um contacto com o público através dos receptores sensoriais, através do corpo.

I CAPÍTULO

1- “OBJECTOS POÉTICOS” – p. 13

1.a - O que são “Objectos Poéticos”

2- Texto - Metodologias de reescrita – p.14

2.a- A escolha intuitiva

2.b- A organização dramática

2.c- Em jogo com o sentido

3- A construção sonora – p. 16

3.a- A escuta meticolosa para a aparição de regiões de som

3.b- A voz como base de si própria. Utilização de um pedal de efeito multiplicador

3.c- A semântica da fonética

4- A entrada do instrumento musical no processo de construção – p. 20

4.a- Criação de atmosferas musicais e sua relação com o sentido do texto

4.b- Timbre e sua relação com as características do texto

4.c- O espaço da voz e o espaço do instrumento

5- Espaço performativo – p. 25

5.a- O sítio do corpo: Corpo experiência; Corpo reservatório; Corpo digestivo; Corpo que é pessoa, cara, frontalidade, personificação; Corpo instrumento; Corpo caixa de ressonância, casa da voz

5.b - Relação entre Intérpretes

6- A criação de um contexto cénico – p. 30

- Análise dos “Objectos Poéticos” como guião para a construção de uma Palestra/Performance – p. 33

II CAPÍTULO

“PALESTRA- palerma- PERFORMANCE” – p. 35

ANÁLISE dos parâmetros

1- FORMA

2- ESTÉTICA

3- COMUNICAÇÃO gerada com o público

Questões levantadas pelo público – p. 41

NOTAS FINAIS – p. 43

CONCLUSÃO – p. 45

BIBLIOGRAFIA – p. 47/48

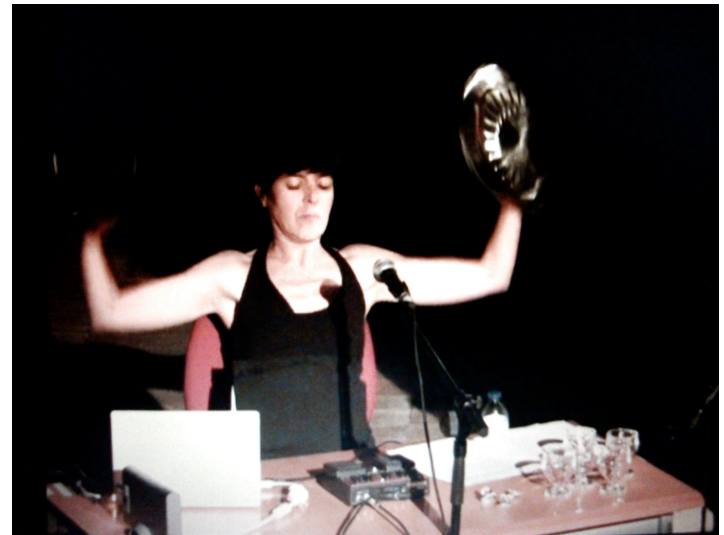
ANEXO I: Guião original da Palestra/Performance

ANEXO II: Folha de sala de Palestra-palermo-Performance

ANEXO III: Folha de sala de “Objectos Poéticos”

ANEXO IV: DVD Palestra-palermo-Performance. Registo da apresentação na ESTC, Out.2010

ANEXO V: DVD “Objectos Poéticos”. Registo da apresentação na ESTC, Out.2010



INTRODUÇÃO

Ao candidatar-me a este mestrado mencionei na carta de apresentação da candidatura a vontade de analisar o trabalho que tenho vindo a desenvolver dentro da área da *performance* centrado na utilização das ferramentas voz e corpo, com as quais tenho encontrado uma linguagem única (como em qualquer trabalho de autor), claro está com todas as influências de outros autores, os que me rodeiam nesta contemporaneidade e outros que antes de mim construíram já a história e a paisagem da poesia sonora e da *performance* em Portugal e noutros países.

Propunha-me, ao analisar o trabalho, poder estruturar um discurso em seu redor e em profundidade, e assim ter dele maior distância e consciência até mesmo para poder avançar por outros caminhos consequentes.

Assim, constitui-se este trabalho final de projecto de uma análise aprofundada acerca das estratégias utilizadas na construção de “Objectos Poéticos” (doravante designados por OP), dos mecanismos que encontro de inter-cruzamento de vários códigos de linguagem neles utilizados e das possíveis leituras poéticas que este trabalho sugere na sua concretização performática.

A proposta inicial, ao propor-me a este mestrado, seguindo um percurso coerente e determinado, termina assim o seu ciclo na apresentação, para além de dois OP, de uma “Palestra / Performance” (doravante designada por PP) que concretiza, por um lado, a análise aprofundada de metodologias de trabalho e por outro, utiliza essas mesmas metodologias para a sua própria elaboração como acto performativo.

Não pretende este relatório inventar conceitos “nunca antes pensados” ou descobrir “soluções desconhecidas”, mas somente analisar e registar um determinado tipo de linguagem artística actual, que poderá ser inspiradora em determinados campos de criação artística, ou de elaboração escrita de uma determinada “forma de fazer” ou ainda apresentar sob o espectro do seu estudo uma série de ideias de variados autores que, antes e agora, compõem sobre matérias que fazem parte dos objectos artísticos aqui apresentados e que me trouxeram uma base de apoio importante para a fundamentação de conceitos por mim abordados, previamente de forma mais intuitiva, e à aproximação a um léxico facilitador da escrita dos fenómenos inerentes à prática artística.

De uma forma muito breve introduzo aqui os GRANDES TEMAS que atravessam este estudo e que serão mais adiante devidamente clarificados com exemplos referentes ao caso concreto de cada um dos OP e da PP:

A- A construção de uma dramaturgia para cena a partir de textos não dramáticos

Em ambos os casos, os textos de outros autores em que estes dois tipos de trabalho se apoiam são de características poéticas ou prosa ou ainda de contornos mais analíticos. Reescrever as matérias escritas e transformá-las em texto possível de integrar um formato de *performance* é um procedimento específico desta linguagem. Existem um conjunto de elementos que compõem toda a cena, como exemplificarei mais adiante, que vão revelando o percurso, abrindo parêntesis espaço/temporais, sugerindo relações, acções, tensões e é a voz e suas palavras que acabam por estabelecer a cronologia dos momentos.

B- A utilização da linguagem vocal, apoiada em dispositivos acústicos e electrónicos

O instrumento vocal é amplamente explorado no conjunto destes trabalhos e ele surge sempre amplificado com ou sem o apoio de um dispositivo electrónico. Ele surge antes de mais porque, neste caso, é o meio privilegiado de expressão e conseqüentemente são exploradas muitas das possibilidades de impacto que este tem num acto de *performance*.

O facto da voz ser sempre amplificada traz-lhe, logo à partida, contornos não reais e uma dimensão muito mais ampla em termos espaciais. É possível assim tornar o sussurro audível ou ampliar terminações de palavras gerando um rasto de som/ruído que se instala como um *ostinato*. O som da voz pode assim rodear e encher o espaço com a sua presença provocando também naquele que ouve (na “audi-ência”) uma sensação que está longe do real, um convite à entrada num campo que imediatamente tem contornos “dramáticos” como sugere Frances Dyson:

“The whisper in the ear, the guttural laugh, the close-miked voice with a touch of reverb, represent a voice too large for any body and a hearing too acute to be human.”¹

Quando acontece a entrada do dispositivo electrónico, *Loop Station* (que terá as suas funções esclarecidas mais adiante) então para além de uma voz irreal entramos no campo da voz verdadeiramente como um instrumento sonoro, possível de ser organizada em camadas polifónicas e numa continuidade temporal humanamente impossível de alcançar. Aqui a voz torna-se símbolo, sinal acústico, paisagem e, no seu conjunto, orquestração musical. Destaca-se do seu âmago, do corpo que a gera e instala-se no espaço como elemento *per se*.

¹ Dyson, Frances, in *Sounding new media, Immersion and Embodiemen in the arts and culture*, Berkeley: University of Califórnia Press, 2009, p.136.

“Like the visual object, it (sound) can be collected and stored, transported and transmitted great distances, and infinitely repeated; like the image, it can function as an icon, an aural logo, “read” by culture as much as it is heard by a listener.

Contemporary culture has developed a high degree of media literacy, which includes reading sounds as signs, as effects.”²

Pressuposto este que vem apoiar conceptualmente um (meu) impulso vindo da intuição no que diz respeito à relevância dada, nestes trabalhos, à fonética da linguagem como meio de reforçar o universo semântico trazido pelas palavras.

C- A musicalidade/significação da linguagem

O efeito que essas mesmas palavras têm no acto de comunicação, encontra-se sempre num estado oscilante entre o seu significado directo e o conjunto de sensações provocadas pela sua enunciação enquanto conjunto, enquanto linguagem, que é voz e é corpo.

Neste caso concreto ensaiam-se duas formas de existir da linguagem: nos OP em que a linguagem se quer poética e na PP onde a mesma se reinventa a partir de um acto de comunicação de conceitos que respondem à expectativa que a ideia de palestra propõe. No entanto, é sempre essa multiplicidade de estados e de consequências da linguagem oral que se equacionam neste modo de fazer artístico. Como refere Frances Dyson acerca de Roland Barthes:

“As he (Barthes) points out, the voice impinges upon subjectivity in the most sublime and guttural of ways: it embraces notions of music and poetics, thought and representation, sonority and noise, solitude and sociality (...)”³

É este “abraço” amplo que a voz é capaz de executar que a torna uma matéria por excelência da criação de estados poéticos, pela abrangência de formas que é capaz de adquirir e sugerir. Em paralelo com a poesia tem na sua essência orgânica algo que possibilita de imediato a abertura a territórios que vão para além da sua presença enquanto ferramenta de comunicação.

² idem, p.136.

³ idem, p.27.

D- A utilização de vários suportes sonoros e visuais com vista a construir um todo performático que atinja a qualidade de poesia

Caracterizar ambos os trabalhos OP ou PP como sendo objectos artísticos que instalam características poéticas no espaço e tempo da sua apresentação seria uma análise por demais subjectiva já que essa qualidade diz respeito à leitura e recepção própria de cada um que assiste à apresentação.

A qualidade de “poesia” não é um conceito com fronteiras claramente delimitadas, ele é um território de múltiplas faces e sujeito a diferentes intensidades de apreensão. No entanto, e como esclarecido mais adiante no ponto 6 (p. 24) relacionado com a construção de um contexto cénico, poderei dizer que é recorrendo a determinados elementos sonoros e visuais bem como a escolhas de interpretação que eu pretendo com estas propostas instalar atmosferas poéticas no espaço cénico/teatral.

Com a expressão “atmosferas poéticas” refiro-me a estados de intensidade que poderão, ou não, gerar algum tipo de exaltação dos sentidos. Momentos que não se fixam nos limites daquilo que é apresentado mas que despoletam através deles outros espaços e tempos de imaginação. E por isso, e porque é a linguagem na qual me expresso, escolho a música, através da voz, para propor as tais atmosferas.

Para minha própria compreensão das razões que me levam a trabalhar neste sentido encontro em Susanne Langer, teórica, especialista em filosofia da arte, uma possível interpretação das relações entre música e vivência humana:

“The tonal structures we call “music” bear a close logical similarity to the forms of human feeling – forms of growth or attenuation, flowing and stowing, conflict and resolution, speed, arrest, terrific excitement, calm or subtle activation and dreamy lapses – not joy and sorrow perhaps, but the poignancy of either and both – the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. Such is the pattern, or logical form of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure, measured sound and silence”⁴

Partindo deste ponto de vista poderemos imaginar que a empatia gerada ao assistir a um momento musical que, de alguma forma, nos toca é experiência vital e que ao construirmos, ou a ele assistirmos, é queremos repetidamente ensaiar as diversas intensidades que a vida nos propõe.

⁴ Langer, Susanne, in *Feeling and form: A theory of art*, New York: Charles Scriber’s sons, 1953, p.27.

E- Objectivo Principal: A vontade de traduzir as matérias que compõem o todo privilegiando um contacto com o público através dos receptores sensoriais, através do corpo.

“A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo”.⁵

Este trabalho, com as características que me proponho clarificar nas próximas páginas, segue uma linha de acção que se apoia sem dúvida numa preocupação de instalar atmosferas que propiciem, antes de mais, a fruição dos momentos através da percepção sensorial. Não descurando nem desvalorizando todo o pensamento que poderá advir da experiência de a ele assistir aliás, sensação gera pensamento e vice versa. Há no entanto um cuidado especial em propôr um activamento dos sentidos para que a experiência seja mais global, que incite o corpo a uma vivência total.

Posto isto, proponho uma visão mais detalhada e exemplificada, de como é que eu construo estes “Objectos artísticos” de modo a alcançar as qualidades às quais me proponho aquando da experiência com cada um.

⁵ Gil, José, in *Movimento Total, O corpo e a dança*, Lisboa: Relógio D’água editores, 2001, p. 178.



I CAPÍTULO

1- “OBJECTOS POÉTICOS” análise das metodologias usadas na sua construção

1.a - O que são “Objectos Poéticos”

São quadros de poesia sonora e visual, cuja linguagem artística se apoia na literatura, na voz e no instrumento musical acústico ou electrónico, envoltos num dispositivo cénico que se estende às artes visuais e à escrita cenográfica, e onde a presença física é elemento fundamental para a dramaturgia do todo.

Em cada um destes objectos poéticos a linguagem e a palavra são o ponto de partida para toda a construção de uma geografia de cena. Os textos são reescritos a partir da obra integral de um determinado poeta, que se convertem num campo literário possível de ser interpretado oralmente encorpando assim características de texto dramático e performativo.

É um trabalho centrado na utilização da voz como instrumento de interpretação.

É objectivo central destes “quadros” explorar a matéria texto através das inúmeras possibilidades que o instrumento vocal oferece, procurando uma oralidade orquestrada como gesto de invadir a espacialidade do momento performático.

A este processo junta-se o encontro, de criação e interpretação, com um instrumento musical que intervém como construtor de uma identidade sonora. Os instrumentos escolhidos neste caso são: a guitarra portuguesa, o acordeão, um pássaro e a música electrónica.

Ambos, voz e instrumento, lêem a mesma partitura poética mas cada um tem a sua linguagem transformadora dos elementos literários.

A construção de cada um destes quadros é baseada no conceito de que todo o conjunto cénico/performativo deverá alcançar um estado de poesia e que a soma dos elementos deverá instalar um universo semântico respeitador da temática original de cada autor.

Em ambos os casos existe a presença de um elemento visual que interage e contracena com a linguagem sonora e vocal. Ora um universo de escrita visual, ora legendas projectadas num quadro de luz que ilumina a própria cena. Funcionam como camadas paralelas de sentido, desmultiplicação de olhares sobre aquilo que é dito. O olhar do poeta e da pessoa que o reescreve.

Os “Objectos Poéticos” são quatro:

- “Sarará”, a partir de textos de Jorge Reis Sá,
- “Impressões / Prints”, a partir de textos de Maria Andresen,
- “Performance Líquida”, a partir de textos de Jorge Sousa Braga,
- “Eu, o acordeão e o outro”, a partir de textos de Jorge Luis Borges

2- TEXTO- Metodologias de reescrita

Os textos que são interpretados nestes “Objectos Poéticos” são textos dirigidos a um público adulto, em formato de poesia ou prosa, a partir dos quais é feito um trabalho de selecção e reescrita que se desenrola segundo o processo que passo a descrever:

2.a- A escolha intuitiva

Quando estou à beira de abordar a obra escrita de um autor/escritor sobre o qual vou desenvolver o meu trabalho, naturalmente leio tudo ao qual tenho acesso. Nos casos estudados aquilo que encontro é um universo todo ele pertencente a uma lógica e imaginário preciso e relativo às escolhas do autor, no que diz respeito aos temas, locais, relações, atmosferas, emoções, pensamentos, humores, para além do estilo literário, isto é, da maneira como cada um escolhe organizar as palavras, as frases e por conseguinte todo o texto.

Em cada caso, e porque procuro aquilo que, em cada um, se liga ao meu íntimo, aquilo que em mim faz gerar um impulso primeiramente vibratório e seguidamente criativo, à medida que vou lendo cuidadosamente os textos, vou anotando palavras, frases e expressões que têm potencial.

Potencial de extrapolar o sentido e a sonoridade para um território sensorial que irá para além da “normalidade”, para além de uma vulgar troca perceptiva, uma troca sem sobressalto, lisa.... Quero sim procurar em cada texto, essas micro ou macro células de material escrito que intuitivamente sinto como “material em potência”.

Chamo escolha intuitiva exactamente porque aposto que a minha escolha irá no sentido de seleccionar as células que entram em vibração com o meu pensamento e emoção, e que por isso mesmo, potenciam a minha capacidade criativa ao nível da escrita e da concepção de uma ideia mais global e também porque assim sendo facilitam a minha vontade, geram capacidade de criar e concretizar.

2.b- A organização dramática

Depois de escolhidos os fragmentos de material escrito lanço-me na sua reescrita, na sua composição.

Neste momento existe um campo infinito de possibilidades, um caos de palavras e frases que só à distancia se poderia dizer que pertencem ao mesmo universo, um corpo de texto que contem laivos de relação entre imagens (pois claro provêm da lógica interna de uma só pessoa...).

Pacientemente começo a agrupar momentos, a encontrar fios de sentido, a estabelecer relações entre aquilo que as palavras dizem num determinado momento e aquilo que as mesmas querem dizer imediatamente a seguir, como se cada frase conversasse com a sua anterior. E a pouco e pouco vão surgindo momentos de narrativa sólida como se o próprio texto fosse revelando o caminho para onde gostaria de ir. E eu vou seguindo com ele, conversando com essa dinâmica que se vai gerando por vezes surpreendente na maneira como os momentos inicialmente dispersos fazem de novo sentido e também na maneira como o texto na sua nova indumentária revela ainda um corpo que pertence ao seu autor.

Ao analisar os quatro trabalhos em questão encontro um sistema que se aplica a todos eles e que resulta num movimento de composição que vai delineando zonas temáticas que por sua vez podem viajar na sua descrição e deambulação onírica entrecortadas com expressões ou interrogações que chamam o texto para uma realidade da lógica, a qual é inerente à dramaturgia do todo. Embora seja composto por fragmentos de outros textos, cada um destes novos materiais escritos encontra uma nova dramaturgia que é provavelmente aquela que eu, como nova autora, desejei criar ou ainda aquela que cada texto foi sugerindo.

Todas essas zonas temáticas entrelaçadas compõem então a teia dramática que serve o texto e que irá também “servir” e operar em específicas zonas ao nível da sua elaboração e expressão sonora e dramática.

Cada dia escrevo uma nova versão e guardo-a como a melhor à qual cheguei nesse momento e a cada novo dia olho para o texto com um olhar renovado e pronto para o jogo.

Acontece, em quase todos os casos, chegar a um momento em que compreendo que nada no texto me pede para sair do lugar, isto é, o jogo de mudar as peças/palavras/frases de sítio chegou ao fim, como se o texto pudesse enfim descansar.

2.c- Em jogo com o sentido

Nesta criação dinâmica entre aquele que modela o texto e este que se vai revelando, aplico algumas estratégias de escrita que me parecem enriquecedoras do sentido que o próprio vai tomando e da sua instalação como elemento base para a criação de acção teatral:

1.c.1.- Aplico por vezes a mesma frase, ou expressão, em diferentes momentos do mesmo texto,

1.c.2.- Descontextualizo palavras e aplico-as em momentos que causem surrealidade ou espanto, em momentos inesperados,

1.c.3.- Sigo uma determinada linha de pensamento e repentinamente contradigo toda essa intenção, como se uma voz interior falasse consigo própria,

1.c.4.- Através da pontuação, provoco suspensões em certos momentos chave da leitura de uma palavra ou frase, que servirão de partitura para a interpretação sonora e que propositadamente alteram a percepção esperada da mesma,

1.c.5- Recorro a repetição de momentos narrativos numa tentativa de estabelecer uma linha de continuidade que se ocupa de garantir a comunicabilidade do contexto temático.

3- A construção sonora

3.a- A escuta meticulosa para a aparição de regiões de som

Depois de o texto estar finalizado, na sua primeira versão final (já que com a imersão no campo sonoro este pode sofrer alterações), lanço-me na vocalização do mesmo. Interpreto o texto com a minha voz várias vezes e, recorrendo à sua gravação, proponho-me momentos de escuta atenta a fim de

encontrar a musicalidade que alguns destes me devolvem. Esta musicalidade encontro-a geralmente em estado de “essência” na maneira como a linguagem é executada, resultante da entoação que naturalmente dou ao ler um texto.

Nesta primeira busca sonora destaco três encontros fundamentais:

1- Com a **melodia** existente em certos momentos que escolho cantar, geralmente palavras isoladas ou pequeníssimas frases:

Acontece, se escutarmos atentamente o que dizemos e a maneira como falamos, encontrar uma musicalidade subjacente à linguagem. Esta é a musica própria do idioma, do sotaque, da família onde crescemos e da maneira como cada um se apropria da fala, da comunicação. É um aspecto que depende também da nossa fisionomia, do aparelho fonador e por isso único em cada um.

Também única é a musicalidade que podemos encontrar nessa língua que utilizamos porque ela é o resultado de uma raiz familiar, cultural e social, e é em nós, em cada um e com aquilo que cada um traz miscigenado em si, que se opera a transformação de uma língua nacional (idioma) em linguagem pessoal. É essa interpretação musical pessoal que eu escuto atentamente e procuro encontrar, numa perspectiva também de revelar aquilo que na minha versão é comum e/ou pode encontrar ressonância com os outros.

Por vezes é o formato ou o sentido de uma palavra ou frase que me impulsiona a interpretá-la de determinada forma, já para não falar de uma certa tendência musical que existe na escolha de cada um de nós e que, sem razão aparente, surge como a indicada para aquilo que o momento exige, razões que estão para além de uma explicação racional mas que neste tipo de procura fazem sentido serem acolhidas como as correctas.

2- Com a **cadência** que a frase me propõe e que geralmente dá origem à sua leitura, e conseqüente interpretação, em forma rítmica:

Ao vocalizar e escutar repetidamente o texto ou pedaços deste, invariavelmente encontro frases que, indo para além do seu sentido, propõem uma cadência que se transforma em **ritmo** deixando de significar algo relacionando com o conteúdo e passando a instalar-se sonoramente como frase rítmica e/ou elemento de percussão.

3- Com **uma composição musical que articule** momentos de saída da voz para zonas melódicas, suspensão de narrativa e entrada em “zona atmosférica”, momentos de entrada do texto em zonas rítmicas e momentos de voz “simplesmente” falada.

Olho então para este conjunto como se de uma tela de pintura se tratasse, isto é, procurando equilíbrio (dos momentos sonoros e de significação), simetrias (ou assimetrias no formato que o texto apresenta de forma a criar dinâmicas de tempo), luminosidades (na procura de uma dinâmica rica em termos de sonoridade em relação com a acção), densidades (reveladas nas camadas de sentido), contrastes (na relação entre aquilo que o texto diz e o que quer dizer, e na articulação de momentos melódicos ou rítmicos), dimensões (na forma como o texto em forma sonora se relacionará com o espaço).

3.b- A voz como base de si própria. Utilização de um pedal de efeito multiplicador

Em todos estes trabalhos faço-me acompanhar de um pedal de efeitos, uma *Loop Station*, que tem a função de acumular camadas de som, em diferentes pistas. Com ele posso criar polifonias, bases sonoras de carácter rítmico ou linhas contínuas de som que se repetem num sistema circular.

Em cada um dos trabalhos utilizo este pedal de forma diferente:

Em “Sarará”, vou gravando pedaços de frases que ao serem repetidas em pontos diferentes do texto geram resposta às palavras que vão sucedendo. Acontecem por zonas específicas e não voltam a ser usadas mais tarde.

Em “Impressões / Prints” vou gravando também excertos de frases e/ou palavras, às quais vou acrescentando outros sons (em polifonia) na continuidade do texto. Os momentos gravados, que são apenas dois, vão surgindo ao longo da performance estabelecendo comunicação também com o que está a ser dito no momento.

Em “Performance Líquida” todo o texto é apresentado e gravado numa só vez, no entanto só algumas palavras ou sons atmosféricos são revelados na primeira apresentação. O texto é repetido três vezes e só na última temos acesso ao texto integral em conjunto com outras camadas sonoras (textuais, melódicas ou guturais) que tinham sido gravadas anteriormente.

Em “Eu, o acordeão e o outro”, para além das estratégias anteriormente utilizadas nos dois primeiros trabalhos, existem ainda pedaços de texto integralmente gravados no espaço onde decorre o espectáculo (para que haja uma semelhança do som do espaço acústico), enquanto a intérprete desenrola a acção ou se desloca no espaço longe do microfone.

Estas estratégias são, por um lado, o resultado da procura de alargar as possibilidades de utilização do pedal mencionado, e por outro, pelo interesse no mecanismo provocado no discurso da voz que faz com que, muitas vezes, existisse a sensação, e a concretização, de alguém que fala consigo própria. Um tema que está relacionado com o sentido dramático que se quer imprimir ao discurso, com uma estratégia de abordar o tema da dialética que existe entre “aquilo que se diz e o que realmente se pensa”, tema este que é recorrente em alguns dos trabalhos.

3.c- A semântica da fonética

É a partir das palavras que toda a composição musical se vai revelando e estruturando. As palavras instalam na boca e no espaço acústico determinados sons que, se alongados e realçados, irão provocar determinadas sensações, aliás este é um processo que começa na escolha da sonoridade das palavras a par com uma relação que se quer, propositadamente, estabelecer com o sentido que estas fazem no seu conjunto.

Dando alguns exemplos: Sons como “S” trazem-nos a sibilância, algo que se desloca como um réptil; a utilização da forma de conjugação, o gerúndio, traz-nos a sensação de um acto contínuo; palavras de vogais abertas trazem consigo um espaço; a letra “V”, exercida num *contínuum*, remete-nos para uma sensação de vento, e por aí fora, sendo que estas considerações são pessoais e não podem ser generalizadas.

Alguns exemplos aplicados às *performances*:

Em “Impressões/Prints” a frase “ao teu passo”, repetida através da *Loop Station* imprime uma sonoridade quase de metrónomo, uma imagem de caminhar “Pé ante pé”; Ainda no mesmo trabalho a palavra “Contornando”, tornada melodia e repetida em forma circular, como que rodeia de facto todas as outras sonoridades presentes e dá-lhes uma base sobre o qual se instalam; Também “Sede que se enlaçara (em torno da garganta, eu sei)” surge como um laço ou chicote que rodeia a garganta;

Em performance líquida a palavra “Água” transforma-se em som de gota de água, ajudada por um efeito de *reverb*; ou quando a palavra “Taças” fica suspensa no seu último som “chhhh” e, depois de gravado, é base sonora para a frase: “Por último parece que chilreava”;

Em “Eu, o acordeão,...” a palavra “Vaga”, repetida em melodia polifónica entra em sintonia com um som crescente que se aproxima do som de um grito de pássaro, de uma águia.

A característica destes trabalhos onde existe texto que é interpretado ao vivo, dá-lhes (aos materiais, às palavras e ao texto) a possibilidade de soarem num espaço e por isso de viajarem para além do centro do seu significado para um campo de sensações provocadas pela vocalização dos sons que compõem as palavras. Como diz Martin Welton, acerca de a palavra ser ou não o elemento que traz em si o significado em contraponto ao facto de ser também ela criadora do mesmo, “The spoken word is rich with possibilities for meaning, but far from existing *a priori*, it is in the acts of speaking and of hearing that they are born”⁶. Aquilo que as matérias faladas provocam no espaço acrescenta outra dimensão ao seu significado inicial porque é toda uma “constelação” de elementos que vai co-habitar no mesmo espaço de percepção.

⁶ Welton, Martin, in “Seeing nothing: now hear this”. *The Senses in Performance*, New York and London: Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007, p.153.

4- A entrada do instrumento musical no processo de construção

4.a- Criação de atmosferas musicais e sua relação com o sentido do texto

Tendo chegado a uma versão final do texto a ser trabalhado é altura de dar entrada ao músico que irá trabalhar na interpretação de um instrumento.

Começa-se por esclarecer zonas de sonoridade. Cada momento do texto pede naturalmente uma determinada atmosfera que tem que ver com o sentido que ele propõe e com as imagens que quer instalar. É importante que o instrumento possa, por um lado, ser um enquadramento onde palavras e voz possam fluir livremente da forma mais tangível possível, isto é, que todas as palavras sejam bem compreendidas e por outro que tenha o seu espaço de fruição e de expressividade face ao contexto semântico presente no texto. Pretende-se que o instrumento leia e nos devolva, na sua linguagem, um campo de sensações que nos aproxime das várias dimensões às quais as palavras e as ideias pretendem chegar ou mesmo ir para além delas.

Estamos aqui em presença de duas fontes sonoras de qualidades diferentes. Por um lado a voz humana que projecta palavras, sentidos e sensações e uma linguagem, que é instrumental, que traz consigo um espectro de sonoridade que se aproxima do contexto de forma subjectiva, musical. A escolha das atmosferas para cada passagem específica depende da maneira como o músico interpreta essa mesma passagem ou da maneira como se relaciona no seu imaginário com as palavras que ela contém.

Nestes quatro trabalhos os instrumentos distribuem-se desta forma:

Em “Sará”: Guitarra Portuguesa interpretada por João Lima,

Em “Impressões / Prints”: Música Electrónica por Gonçalo Gato,

Em “Performance Líquida”: Acompanhamento por um som de pássaro não identificado, gravação ao vivo num espaço rural,

Em “Eu, o acordeão e o outro” acordeão por Gonçalo Pescada.

4.b- Timbre e sua relação com as características do texto

Tenho escolhido ser acompanhada por instrumentistas e seus instrumentos por razões que se prendem com o seu timbre, isto é, pela forma como eu imagino que este se relaciona com o conteúdo do texto ou por questões de género musical.

Indo caso a caso:

1- “Sarará”, guitarra portuguesa dedilhada ou tocada com arco.

No caso deste texto que nos fala de ausência, de memória, pareceu-me apropriada a característica “carpideira” da guitarra, que poderia estabelecer uma relação imediata com uma ideia de memória cultural e reforçar esta ideia já presente no texto. A intenção seria mesmo instalar uma atmosfera de tal forma saudosista, entre texto e melodia da guitarra, que sobre este conjunto se pudesse contracenar de forma irónica e com humor. Estas características foram também complementadas, e desviadas, pela utilização de sonoridades árabes, ou do estilo *bossa nova* e da utilização de um arco de violino que provoca rasgos sonoros mais estridentes, mais cortantes (em sintonia com a imagem vídeo que mostra carne a ser cortada num talho).

2- “Impressões / Prints”, música electrónica. *Síntese granular* a partir de palavras existentes no texto gravadas pela voz da intérprete.

O desafio neste caso, e segundo o músico, seria o de criar outras dimensões espaciais no que diz respeito ao resultado da interpretação vocal e também o de desdobrar as possibilidades do pedal *Loop Station* que são: acumular camadas de som, entrar e sair em *fade in* e *out* ou abruptamente.

Em conjunto pensámos então que seria boa estratégia fazer coincidir os momentos sonoros criados pelo músico com os momentos em que a *Loop Station* é accionada, o que provoca no ouvinte uma desorientação no que diz respeito à origem do som.

Neste caso o timbre sonoro é o da própria voz trabalhado recorrendo à *síntese granular* cujo princípio é, segundo Dodge & Jerse:

“A **Síntese de som** baseada em grãos ou **Síntese granular** é uma técnica de produção de som (ou sons) que se baseia em uma concepção do som em termos de partículas ou quantos, pequenas explosões de energia encapsuladas em uma envolvente e agrupadas em conjuntos maiores, cuja organização será determinada por dois métodos principais de distribuição temporário: Sincrónico e asincrónico.

O método sincrónico, no que os grãos são disparados a frequências mais ou menos regulares para produzir sons com um período de altura particular. Por sua vez, o método asincrónico gera aleatoriamente as distâncias entre os grãos para produzir uma nuvem sonora”⁷

O que esta qualidade sonora traz a à composição do todo é de facto um foco sonoro que está para além da presença e experiência daquele (a) que o está a dizer, embora o diga na primeira pessoa. Esta opção electrónica vai ao encontro das características do texto na medida em que utiliza uma qualidade sonora imbuída da mesma voz que o enuncia, a primeira pessoa, para se dirigir a outro alguém que estará num espaço diluído, nestas outras dimensões

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Granular_synthesis

espaciais que a composição faz sentir. E esta característica de alguém que fala de e para outro alguém que já não existe é claramente um dos aspectos encontrados no conteúdo deste texto.

3- “Performance Líquida”, um pássaro real gravado num espaço rural.

Neste caso existe um texto todo ele vestido de imagens da natureza onde é instalada uma atmosfera com silêncios prolongados que vão encurtando à medida que a acção se desenrola. As imagens trazidas pelo texto são de água, rio, árvores, montanhas, paisagens, enfim um território onde predominam os elementos naturais.

No desenrolar do processo de experimentação e construção do texto, primeiro interpretado pela voz, pareceu-me muito precioso o silêncio que dele emanava e essa característica continuou a fazer sentido até ao momento em que tive a oportunidade de me cruzar com um pássaro que cantava todas as tardes, de forma maravilhosa (pelo menos aos meus ouvidos). Gravei o momento e a determinada altura foi claro que este era o músico que iria acompanhar-me.

O canto deste pássaro vem acompanhar o discurso nesse seu encaminhar-se para a diluição com a natureza (“esta noite até os atacadores dos sapatos floriram”) e a sua presença no espaço teatral deseja que o espectador, e ouvinte, fique de facto emerso nesse ambiente natural.

4- “Eu, o acordeão e o outro”, acordeão.

A escolha do acordeão para acompanhar este trabalho foi feita por duas razões: porque queria há muito tempo trabalhar com o acompanhamento deste instrumento e porque se tratavam de textos de Jorge Luis Borges para uma iniciativa relacionada com o *Festival Fervor de Buenos Aires* realizado nesse ano (2009) no Centro Cultural de Belém. Juntou-se o facto de o músico residir no Algarve, de onde me foi feito o convite para criar este “Objecto”

Trazer um acordeão para o universo temático de um autor que nasceu e viveu parte da sua vida em Buenos Aires é quase como fazer uma ligação directa à nossa capacidade de associar elementos, imagens, países, línguas, sonoridades, não fora Borges um escritor tão universal e o acordeonista a dar os seus primeiros passos na composição para este tipo de trabalho, o que deu origem a um encontro de grande inocência, espontaneidade e liberdade entre texto e instrumento.

Fora os momentos em que o acordeão concorre com o texto numa expressão mais dramática em relação às palavras que vão sendo ditas, toda a composição musical, inspirada em tonalidades que vêm do género *Tango*, cria um contexto ideal para o desenrolar da acção. Características como uma

certa nostalgia, inevitabilidade, vontade dúbia e algum descanso numa ideia de imortalidade são acompanhadas e complementadas com as melodias criadas pelo acordeão que vai beber a essa inspiração.

4.c- O espaço da voz e o espaço do instrumento

Acontece em alguns casos que a voz e o instrumento podem ser ambos solistas, como no caso da guitarra portuguesa e do acordeão. Neste caso existe o trabalho de perceber em que momentos do texto se podem abrir espaços para que apenas a voz, em registo melodioso, ou o instrumento possam criar o momento musical, não substituindo as palavras, mas instalando momentos equivalentes, trazendo outras qualidades à sensorialidade. Como refere Laird Addis no seu “Of mind and music”:

“A passage of music could have a semantic range that is essentially the same as that of any word in a language, only much broader in its scope; sharing the same kind of elasticity but of much greater degree than is typical in language”⁸

Assim, o instrumento musical, a composição electrónica ou “gravação de campo”, podem com a sua qualidade mais vasta desenhar paisagens sonoras que ampliam o universo proposto pelas palavras.

⁸ Addis, Laird, in *Of Mind and Music*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999, p.55.



5- Espaço performativo:

5.a- O sítio do corpo

Corpo experiência

Acumulo no meu corpo um trabalho de técnica, prática coreográfica, de pesquisa sensorial e experiência performática que são já parte integrante da maneira como este se predispõe e apresenta enquanto intérprete em trabalhos de minha autoria ou outros que exigem diferentes tipos de fisicalidade. É, à partida, um corpo com grande consciência da sua postura seja qual for o formato ou linguagem que lhe é exigida. Um corpo que quer ser e estar dentro da medida exacta, nem mais nem menos presente.

Corpo reservatório

Para além da experiência técnica que falei anteriormente existe nele todo um conjunto de vivências que vão do experimentar, ser e estar a maneiras mais distanciadas de si próprio que são as de encontrar, artisticamente falando, as suas formas de existir no espaço e no tempo teatral.

É um corpo reservatório de percepções internas e externas, e em eterno pensamento e equação. E também um ser que traz consigo toda uma história que se vem perpetuando em suas células, como refere Tracy C. Davis:

“In the saying the teller is told. The teller enacts a historical self. The past asserts itself through him or her in narrative. The stories each tells are replete with master codes and cultural histories of mastery. While each articulates past and present in the relational drama of teller and listener, each also reiterates the claims of the past in his or her embodied subjectivity”⁹

E esta subjectividade é todo espectro de escrita e leitura teatral posto em funcionamento no acto de dizer.

⁹ Davis, Tracy C., in *The Cambridge companion to Performance Studies*, Cambridge University Press: Edited by Tracy C. Davis, 2008, p. 127.

Corpo digestivo

É também aquele que recebe toda a informação simbólica que o texto propõe e, com todo o seu ser, cultural, social, histórico, político e pessoal, digere e devolve em linguagem outra as matérias que por si entraram, agora transformadas. Por vezes sem saber exactamente o porquê dessa escolha final acreditando, no entanto, que é essa a forma de a tornar concreta e realizável porque no fim de contas é no corpo que reside essa capacidade de fazer.

Corpo que é pessoa, cara, frontalidade, personificação

Um corpo que se apresenta como aquele que fala, desde que cenicamente seja visto como tal, é sempre um corpo referência, isto é, encarna aquelas palavras e aquelas acções como se estas lhe pertencessem como experiência, como memória ou proximidade. Como se existisse nele uma legitimidade em revelar tal universo de palavras e sons. Assim, este torna-se a personificação do acontecimento e da experiência narrada que, por ser pessoa, voz humana, provocará identificação com quem o vê, escuta e sente.

Todo o corpo e sua expressão facial contribuem para determinada percepção das palavras, seu sentido e som, e da forma como este corpo se relaciona com o todo. Sendo simplesmente alguém, que é uma pessoa não um personagem, transpira matéria simbólica possível de ser lida por quem assiste à sua presença.

Corpo instrumento

Neste caso existem três trabalhos onde o corpo toca ou é instrumento musical:

Em “Sarará” toco “castaricas” que são caricas transformadas em pequena castanholas; em “Performance Líquida” uso uns sapatos feitos de relva artificial que, em contacto com uma superfície de cartão, emitem um som de atrito provocado por uma determinada fisicalidade; e em “Eu, o acordeão e o outro” uso tampas de painéis como percussão e dispositivo visual intensificador de um determinado momento.

E o corpo também é instrumento, mesmo nos casos não tão aparentes como este, quando ele próprio responde à cadência da musicalidade gerada pela voz. Existe um balanço em cada momento falado que é respiração no e com o corpo.

Corpo caixa de ressonância, casa da voz

Para além do corpo, outro instrumento fundamental destes trabalhos é a voz e para mim, para além de ser aí que se encontra o aparelho fonador, o corpo é a caixa onde ela ressoa, onde a voz se sustém e onde vai buscar a capacidade e a força de soar, de existir fora dele.

Com o trabalho de pesquisa e escuta interna que utilizo quando estou a formalizar cada ideia (texto) vou descobrindo os sítios internos por onde a voz se passeia, vou abrindo canais ou espaços para que ela possa ressoar, vou tomando certos sítios do corpo como locais de referência imaginários, mas que se tornam locais específicos. No fundo vou também aperfeiçoando este instrumento para que ele possa fazer vibrar o som exteriormente na medida necessária à sonoridade que busco. E essa procura leva-me também a sonoridades não esperadas que põem de novo o corpo em acção, acto de descoberta e suporte físico da capacidade da voz

Corpo movimento e acção

Como falei anteriormente aqui o movimento do corpo, relativamente à sua presença coreográfica, existe na medida que acho necessária e com toda a densidade que ele contém, no entanto em cada um dos trabalhos ele existe de forma cuidada e propositadamente colocada. Passo a explicar de que forma:

Em “Sarará” apresenta-se vestido com um avental branco, tem à sua frente um microfone através do qual fala, toca “castaricas” e ao fazê-lo como que “desmancha” a sua postura direita e focada no instrumento vocal. Relaciona-se, através do olhar e do toque com o instrumentista e, no final, massaja o peito (o coração) num gesto que leva a rebentar um saquinho de sangue artificial que o avental esconde fazendo com que vá alastrando nesse sítio uma mancha vermelha.

Em “Impressões/Prints” o corpo apresenta-se praticamente imóvel, exceptuando um ligeiro balanço que acompanha a cadência das palavras e o ritmo que estas provocam interiormente. A determinada altura, a estante que serviria de apoio para o guião escrito é virado para o público e nela encontram-se palavras e frases que serão, através da acção, como que a legenda que acompanhará o discurso.

Em “Performance Líquida”, apresenta-se uma pessoa com uma mesa diante de si onde estão colocados copos de vidro e uma garrafa de água. A acção que acompanha o dizer, e neste caso o pensar do texto, centra-se em encher de água esses copos, som que é amplificado com um efeito de *reverb*, beber golos de água, gorgolejar, engasgar, e por fim tocar nos copos (com quantidades diferentes de água) com um utensílio que nos devolve uma melodia próxima de um xilofone.

Nos pés, trago calçados uns sapatos feitos de relva artificial que realçam o seu movimento rítmico através da sonoridade que provocam. Este movimento pretende movimentar a base, os pés, e deixar que todo o corpo seja afectado pelo gesto que é como um “espreguiçar”, retirando o corpo da sua imobilidade, fazendo um pequeno ajuste cénico e por conseguinte um ajuste de atenção.

No último trabalho, “Eu, o acordeão e o outro”, o corpo desloca-se pelo público, dá-se, através de um perfume com aroma de cravo, e dá pequenas frases escritas em tiras de papel; toca tampas de panela num intensificar de determinada situação já de si musicalmente em ascensão; em certo momento vira-se e constrói num *contínuum* de amplitude uma imagem de asas em crescimento a partir das omoplatas enquanto vai soltando um grito que se aproxima de

uma “sonoridade de rapina”; e ainda, em determinado momento, acciona a sua própria voz, gravada na *Loop Station*, fecha os olhos e a boca, enunciando uma distância do real, um existir apenas no pensamento denunciado através da escuta da sua própria voz.

5.b - Relação entre Intérpretes

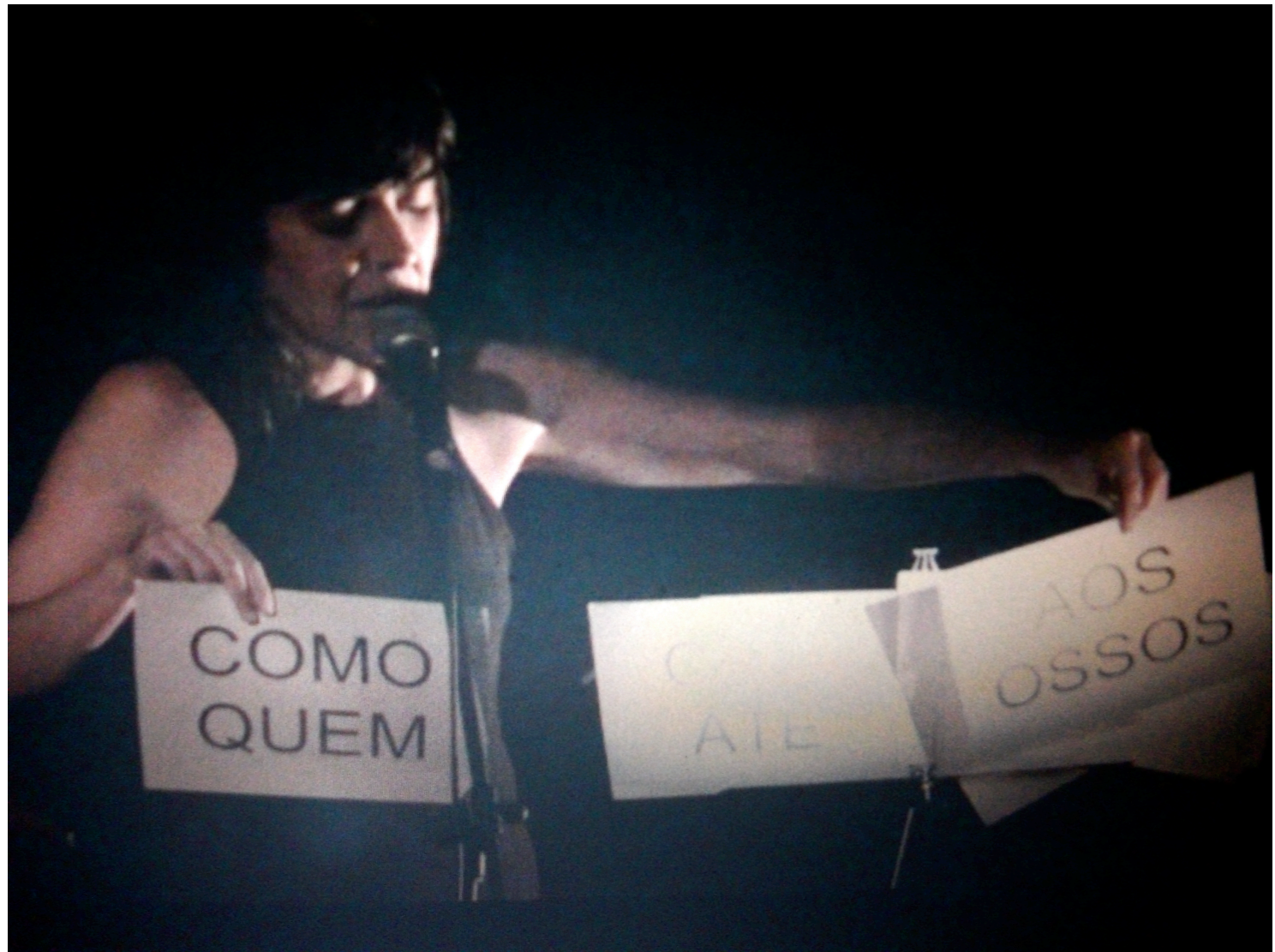
Nos casos em que existem músicos presentes e a tocar ao vivo, em “Sará” e em “Eu, o acordeão e o outro”, existe sempre uma relação que se estabelece entre o músico e a intérprete da voz, isto é, para além de intérpretes dos seus instrumentos tornam-se “personagens provisórios” (ou provisoriamente personagens?) de um enredo que se revela através do texto.

É apenas através do toque, do olhar ou de uma pergunta, que os dois em questão se relacionam entre si e com o texto. São momentos fugazes que geram ainda outra dimensão à leitura do todo. Ao criar estes momentos de relação distanciada com o texto que se acaba de dizer, abre-se um novo espaço de atenção. Passa-se de uma leitura que é proposta ao público numa relação íntima entre cena e espectador, para uma acção de cumplicidade dentro de cena, entre os intérpretes (ou intérprete e seu pensamento) e em relação com aquilo que foi dito, desta feita dando ao público o papel de testemunha.

5.c - A escrita a falar consigo própria: Escrita cenográfica

Existe em dois destes trabalhos a opção cenográfica e visual de utilizar palavras ou frases que se encontram no texto falado, ora projectadas sobre a cena ora impressas e folheadas face ao público. Em ambas as situações este dispositivo representa um processo de dualidade que encontra um paralelismo com certas características relativas ao pensamento humano e que eu quero, dentro desta linguagem, pôr em evidência. Quero realçar a tensão que existe entre “aquilo que se diz e o que, efectivamente, se pensa”, ou ainda acrescentar diferentes camadas de escrita, que representam pensamentos, àquela que está a ser colocada em destaque.

Há uma dinâmica que acontece entre as várias camadas de sentido que produz a tensão necessária à criação de acção através da contradição. Parece-me que, neste caso, estamos em presença de um invulgar diálogo. Feito internamente, ou entre a voz e o que é projectado ou escutado através da gravação na *Loop Station*, mas definitivamente um diálogo.



6- A criação de um contexto cénico

Criar um contexto cénico que enquadre cada um destes textos, para mim, é o que permite chamar a estes trabalhos “performance” ou “objectos teatrais” exactamente porque se cria um contexto onde existem: espaço, tempo, acção e interpretação, que em conjunto, e dinamicamente, se entrecruzam e se dão ao acontecimento público.

São diversas as opções tomadas relativamente a estes dispositivos tendo em conta a especificidade de cada proposta, de cada texto. Passo a explicar quais são:

Em “Sará” escolho colocar no espaço cenográfico uma projecção vídeo que apresenta imagens de carne fresca a ser cortada num talho, entrecortada com imagens a negro. Esta projecção acompanha todo o tempo da acção e invariavelmente estabelece relações com o texto.

Em “Impressões/Prints” escolho apresentar um texto paralelo, como se de legendas se tratasse, que é aquele que vou folheando frente ao público. O conteúdo das palavras e frases projectadas consiste numa selecção de zonas do texto que é apresentado prévia e vocalmente.

Em “Performance Líquida” o dispositivo cénico centra-se numa mesa com copos e uma garrafa de água numa acção que se vai desenvolvendo com estes objectos ao longo do texto falado.

E em “Eu, o acordeão e o outro”, para além de todas as acções do corpo, existe uma projecção de cor/luz e frases ou palavras que atravessa os intérpretes e se projecta naquilo que seria o cenário onde estão enquadrados. O conteúdo das palavras e frases projectadas consiste também numa selecção de zonas do texto que é apresentado vocalmente.

No acto de criar estes enquadramentos cénicos vou à procura de elementos que se relacionam com o universo do texto seja de forma **complementar**, fazendo surgir nas palavras apresentadas ou projectadas um sinal do pensamento que estas provocam interiormente e que é visível mas não é falado; ou em **proposta visual**, como no caso de “Eu, o acordeão...” onde, falando de um escritor que perdeu a visão (facto que está presente também na sua escrita), a projecção envolve os intérpretes em zonas de luz/cor ou obscuridade/sombra; seja, como em “Performance líquida”, onde a relação se estabelece em jeito de encontro e associação livre com uma palavra muito presente no texto – Água - e a partir daí jogando com esse tema, visual e sonoramente, através dos objectos com os quais é produzido som.

A simultaneidade de elementos em cena pode gerar resultados controlados ou não controlados como, por exemplo, no caso de “Sará” onde a escolha foi meramente intuitiva, por associação de ideias com o texto e a partir de um material que a videasta criou. Aqui, a relação que cada um estabelece entre

palavras, sons e imagem não é de todo intencional isto é, é minha intenção criar uma relação forte, mas não é controlado o resultado que essa relação terá para o público. Este foi o desafio ao qual me propus ao fazer coexistir estes vários elementos.

Agora, porque é que eu proponho um determinado enquadramento cénico?

Por diferentes razões:

- Para provocar um desdobramento dos níveis de percepção sobre o conteúdo do texto,
- Para tornar viva a matéria literária, torná-la sensível, possível de se ouvir, ver, cheirar e sentir,
- Para oferecer uma multiplicidade de visões, pontos de vista e de pensamento, paralelos,
- Para instalar acções que gerem um contexto semântico que estabeleça uma espécie de conversa com o conteúdo sonoro, criando assim outras dimensões de entendimento e de encantamento. No fundo um local de leituras várias,
- Para, simplesmente, oferecer um espaço e tempo de fruição da poesia.



Análise dos “Objectos Poéticos” como guião para a construção de uma Palestra/Performance

Enquanto decorria o mestrado, e equacionando a hipótese de fazer deste trabalho o meu objecto de estudo, surgiu a questão de como fazer prévia e publicamente uma apresentação daquilo que são os OP de forma a cativar um mais vasto público que, ao estabelecer um contacto mais íntimo com os mecanismos da sua construção e os meandros do seu conteúdo pudesse, levado pela curiosidade, ir ao encontro deste tipo de trabalho. Para isso, a meu ver, seria necessária uma linguagem que apelasse igualmente à participação dos sentidos contida no acto de comunicação.

Sendo um trabalho que se apoia na poesia, com a dimensão subjectiva que o seu conteúdo provoca, era necessário encontrar um forma especial de comunicar o seu próprio mecanismo. Parafraseando Stephen di Benedetto “...to describe precisely the subjective impressions of sensations, a more poetic or sensual language is necessary”¹⁰. Ora para comunicar como se fazem estes “Objectos” era também necessário encontrar “a” linguagem. Daí surgiu a ideia de criar uma Palestra em formato de Performance. Fazer do discurso da análise dos OP o **guião** sobre o qual esta se apoia para a sua concretização em formato de *performance*.

¹⁰ Benedetto, Stephen, in “Guiding somatic responses within performative structures: Contemporary live art and sensorial perception”. *Senses in Performance*, New York and London: Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007, p.126.



II CAPÍTULO

“PALESTRA- palerma- PERFORMANCE”

TEMA: “O lugar do corpo, da voz, do texto e instrumento musical, na criação de “Objectos Poéticos”

ANÁLISE dos parâmetros: **FORMA, ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO**

1- FORMA

“Words in the intimate space of sensual aliveness reverberate with somatic memory. One feels their meaning as rythm, texture, shape and vitality as well as a symbol. Their object is made subject.

This awakening of bodily intelignce, and its potential for disrupting the soporific power of the authomatic verbal flow, is the point of engaging the proximate senses”¹¹

Analisar e comunicar um objecto artístico que propõe exactamente a fruição de uma linguagem poética não poderia, a meu ver, ficar-se pela análise teórica das metodologias da sua construção ou pela descrição por palavras das sensações que este pretende propor num espaço e tempo cénico. Seria necessário introduzir momentos de comunicação cuja qualidade poderia suscitar uma vivência da informação alargada à sensação física e sonora para que também este objecto/palestra pudesse trazer para o momento da sua apresentação características de performance as quais, neste caso, estão presentes da seguinte forma:

¹¹ Sklar, Deidre, in “Unearthing Kinesthesia: Groping among cross-cultural models of the senses in performance”. *Senses in Performance*, New York and London: Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007, p. 44.

- Na presença do som vocal como camada atmosférica que envolve o espaço sonoro e da sua interpretação musical, de qualidade abstracta, em momentos precisos;
- Na comunicação das palavras sujeita a transformações ao nível da fonética, da sua propagação no tempo da comunicação e da sua manipulação com a ajuda de um aparelho electrónico;
- No cruzamento de momentos sonoros com frases escritas projectadas, conjunto que provoca uma nova leitura da frase/ideia apresentada;
- E na intervenção do corpo em diferentes locais do espaço de comunicação, indo para além do “local do comunicador” e, com a ajuda da projecção de luz direccionada, criando um novo espaço cénico.

2- ESTÉTICA

“Nothing is more familiar than our own experience, and nothing is closer to ourselves. (...) Potentially anyone can do a “Phenomenology”. But nothing is harder than a “Phenomenology”, precisely because the very familiarity of our experience makes it hide itself from us.”¹²

Analisar esta Palestra do ponto de vista estético, e para aquela que é sua autora e intérprete, ficará sempre aquém de uma análise feita do ponto de vista do público porque este é aquele que, no momento, tem dela a experiência mais completa ao nível da percepção sensorial e cognitiva dos seus elementos e, mais importante, do seu encadeamento que leva a uma experiência do todo com base numa determinada cronologia das sensações e pensamentos. No entanto poderei distinguir, ou desconstruir, algumas situações criadas na concepção do acto e que numa visão distanciada considero que contribuíram para o facto de este se tornar performativo:

¹² Ihde, Don, in *Listening and voice, Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, second edition, 2007, p.17.

2.1- Entrada e saída no espaço de ficção/performance/teatralidade. Alternância de momentos de comunicação de conceitos claros e específicos, relativos a metodologias utilizadas no passado, com momentos de proposta de leituras múltiplas no momento da palestra

Esta alternância verificada ao longo da apresentação fez-se, principalmente, utilizando o mecanismo de sair do papel de comunicadora de informação relevante para o tema proposto e entrar, através da interpretação vocal, em zonas de interpretação de carácter mais musical, de qualidade mais ou menos abstracta. E ainda, pelo facto de utilizar o texto inicialmente escrito, desta feita memorizado, podendo recorrer à sua modelação vocal dando relevo a alterações de ritmo, qualidade de projecção ou desconstrução fonética. Estes elementos em conjunto com uma direcionalidade do foco do olhar trouxeram esta característica oscilante entre o acto de comunicar informação referente à experiência concreta e de o transmitir de forma a agir sobre o momento performático.

2.2- A utilização, na palestra, de mecanismos e/ou estratégias usadas anteriormente na construção dos “Objectos Poéticos”.

No que diz respeito à concepção deste formato de comunicação, quis trazer para a sua implementação no espaço cénico, elementos que utilizo também aquando da construção de OP tais como, simultaneidade de imagens e sons, ou neste caso de determinadas frases paralelas a sons específicos; desdobramento do pensamento, concretizado na afirmação de ideias em diferentes suportes (oral, escrita em papel e projecção); construção de camadas sonoras com os elementos referidos no momento da comunicação (por exemplo, os instrumentos sonoros utilizados) que por sua vez servem de base sonora para, sobre ela, ser acrescentada outra informação seja complementar a conceitos referidos ou musical; e por fim a utilização do instrumento *Loop Station* com palavras previamente gravadas que ao vivo completam as frases que contém a informação.

O facto de utilizar alguns dos mecanismos usados anteriormente e de, com eles, propor (novamente) um território onde a leitura dos conceitos expressos poderá ser alargada a uma multiplicidade de visões é também uma forma de abordar a maneira como em mim, como autora, se produz determinada linguagem artística, universo onde se cruzam múltiplos elementos, um campo “planetário” de informação (cognitiva e sensorial) impossível de se constituir como uma visão estática e definitiva.

2.3- O facto de chamar “palerma” a esta Palestra

Em primeiro lugar a palavra “palerma” surge numa imediata relação com a fonética da palavra “Palestra”. Uma liberdade de lhe dar o nome desejado. Por outro lado, e como acto de comunicação, é uma palavra que contém em si uma proposta. Uma espécie de desconstrução da “seriedade” do conceito de Palestra. Um título que implica imediatamente um certo tipo de jogo, acção, controvérsia e que por isso gera curiosidade. E não será também isso, entre outras coisas, que procuramos e desejamos quando vamos assistir a qualquer tipo de acção performativa? Este jogo entre aquilo que é e que simultaneamente não é...E esta carga que a palavra “palerma” tem de sugerir tontice, atrapalhamento, vem legitimizar aqueles momentos em que, na Palestra, alguma coisa falha como por exemplo a ferramenta tecnológica (o programa *Power Point* onde se apoia toda a apresentação visual) cujo controle é impossível de ter.

Podemos dizer que chamar “palerma” é também uma maneira de salvaguardar e apreciar esta característica que é a da falibilidade mesmo numa Palestra, isto é, numa proposta privilegiada de comunicação de informação empírica ou filosoficamente relevante.

3- COMUNICAÇÃO gerada com o público

“Our senses are the tool that our body uses to negotiate and move through the world; by their very nature, they orchestrate our interaction with others and our environment. Thus we do not only attend the event, we are also attendant to it”¹³

Um dos conceitos que me tem acompanhado ao longo do trabalho anterior até à concepção destes OP é o fenómeno da ressonância¹⁴. Fenómeno que é explicado na física como *o reforço ou prolongamento de um som através do seu reflexo numa superfície ou pela sincronidade de vibração de um objecto vizinho*¹⁵ ou na acústica, a ressonância *é gerada quando uma fonte emite um som de frequência igual à frequência de vibração natural de um receptor. Como em todo tipo de ressonância, ocorre uma espécie de amplificação do som, aumentando a intensidade deste*¹⁶. Tenho acreditado que o som que se propaga no espaço de alguma forma entrará em contacto com os sensores de cada um que assiste preparando por consequência um campo propício à

¹³ Arnheim, Rudolph, in *Visual Thinking*, Berkeley: Berkeley University, California Press, 1969, p.133.

¹⁴ Ressonância: *do Latim ressonantia “eco”, do verbo ressonare “soar de novo”, in IBook G4 dictionary*

¹⁵ idem

¹⁶ in <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ressonância>

recepção das matérias poéticas. E tenho encontrado outros autores que assim o afirmam como Patrick Primavesi: “Generally speaking one could say that a voice in the theatre is never just a single, independent presence, but always part of a process of utterance and resonance, even if it emerges from and falls back into silence”¹⁷

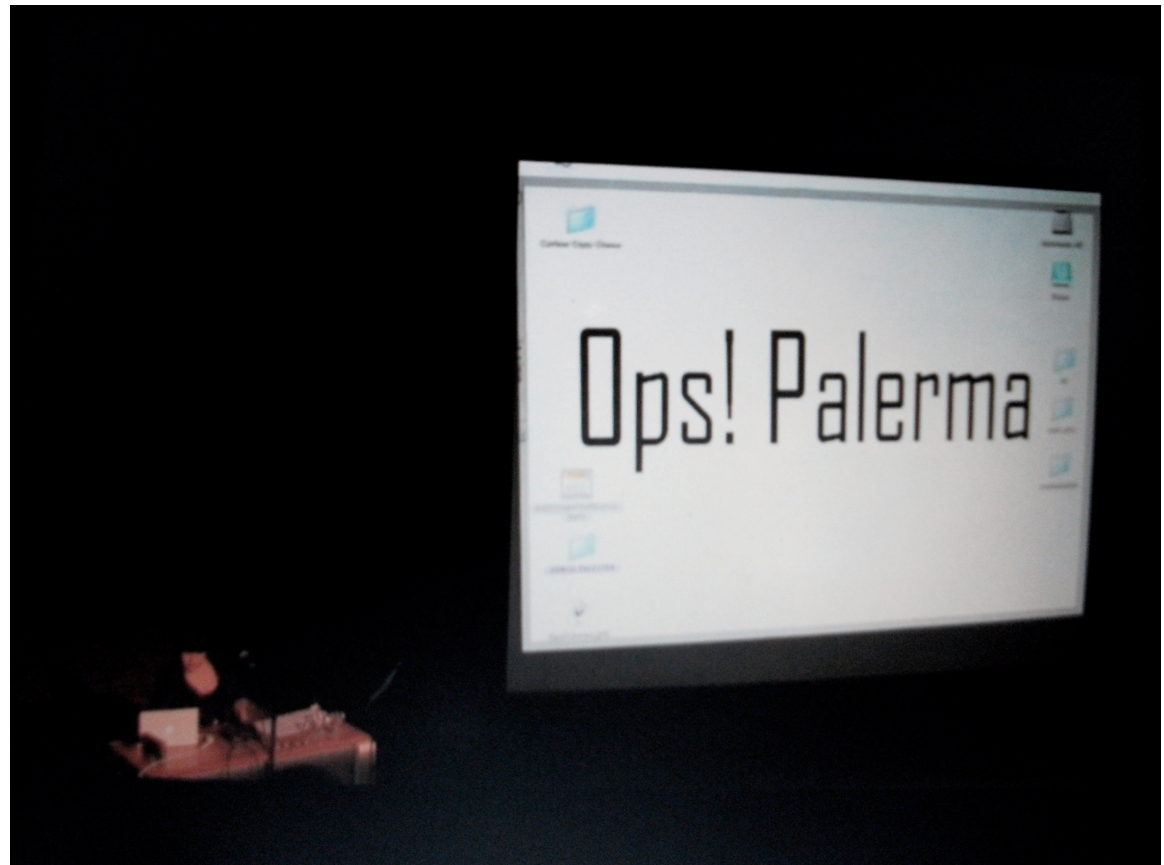
Neste caso podemos observar uma série de elementos tanto sonoros como visuais mas é no som que começa toda a preparação dos sentidos para receber a informação, tenha esta os contornos que tiver. Como diz William F. Thomson: “Sounds come from outside the body, but sound itself is near, intimate; it is an excitation of the organism; (...) Vision arouses emotion in the form of interest (...) it is sound that makes us jump.”¹⁸ Este elemento de modelação do espaço acústico é uma ferramenta de comunicação que excita o corpo e o pensamento. Acredito que este impulso dado ao interior sensível e pensante proporciona também vontade de expressar, de comunicar, de entrar em espaço de curiosidade e comunicação como se verificou no fim da apresentação desta Palestra.

Outro aspecto não menos importante foi o facto de, através da conversa com o público, fazer acontecer o ciclo: construir, apresentar, compreender (até certo ponto) o que se gerou nesta relação entre aquele que dá/apresenta e o seu reflexo no público que recebe/interage. Atingir este momento final, de ter o reflexo, é um momento raro no que diz respeito ao processo de produção e apresentação de objectos artísticos. A maior parte das vezes é-nos desconhecida a maneira como os outros recebem o que apresentamos, e é com esse reflexo, essa resposta, que poderemos enriquecer o nosso pensamento que, mais tarde, se traduzirá de novo em linguagem artística.

No caso desta apresentação, feita num contexto académico, imagino que as questões levantadas não só dizem respeito ao trabalho em referência, mas que passam a fazer parte do universo de questões de cada um. Pelo menos assim o espero...

¹⁷ Primavesi, Patrick, in “A Theatre of Multiple Voices: Works of Einar Schleeef, Cristoph Marthaler and René Pollesch”, *Performance Research, Voices*, Devon, UK: Volume 8, Nº1, Routledge, March 2003, p.62.

¹⁸ Thomson, William Forde, in *Music Thought and feeling. Understanding the Psychology of music*, Mcquarie University, New York / Oxford: Oxford University Press, 2009, p.237.



Questões levantadas pelo público:

1- “Você se apropria de um autor e desenvolve todo o seu trabalho...Como é que funciona esse interesse de ter como base um outro?...você jogar o que é seu, no outro...”

2- “Porque é que se chama “Palerma” à Palestra...”

3- “(No trabalho) existem os vários músicos mas também há a *Loop Station*. Há lugar para não haver controle ? Se alguém faz alguma coisa interessante, imprevista...então o espaço abre-se ou contrai-se...”

3- “Não sei se já te é possível dizer de que forma é que este mestrado tem influência no teu trabalho...se mexe ou não mexe...qual é essa relação...”

4- “De alguma forma o mestrado levou-te a este formato...também é possível a apresentação de um formato. Não vejo só aqui conferência, vejo também performance, o corpo, a voz, vejo teatralidade...”

5- “É altamente coreográfico e o facto de estares a controlar e a manipular cria tensão...”

6- “Existe também uma reciprocidade, quer dizer, muito para além do teatro do movimento...cria a questão sobre o corpo, na verdade a experiência que tivemos foi mais musical e sonora e nunca deixou de ser movimento sem necessariamente “trabalhar demasiado” o corpo. Quando eu te falava da materialidade da voz nunca deixei de ver o som, de ver o movimento...Até quando começaste a falar do corpo senti o movimento mudar, me dava (transmitia?) uma espécie de ironia...”

No mestrado não és só tu que acrescentas a tua experiência, para mim, falando da minha experiência, é uma espécie de aprendizagem fantástica de movimento...Distinto do corpo, enquanto “o que fazer com o corpo”...”

7- “Há uma coisa que é curiosa e que se vê, e tu a trabalhares neste formato, que não é por acaso que chamas “Palestra/Palerma”, tem que ver com os teus jogos de palavras, apesar de te dar imenso jeito para descontraír, mas é um jogo que tu farias seguramente...é muito curioso porque isso também diz muito sobre a forma como se abordam estes formatos supostamente mais articulados, que é a conferência, (porque também há Palestras muito formais), quando há esse carácter performativo podemos questionar quem é que pode, ou não, ali estar. Dá-se um estatuto mais elevado a alguém que se coloca naquela situação...o que é curioso ali é que tu quando te prestas a fazer um trabalho (ao qual dás o nome que quiseres), pouca gente pode refutar aquilo que estás aqui a refutar e este trabalho apesar de ser partilhável, apesar de nos colocares aqui imensa ciência social, também é um trabalho que é feito sob o nível da intimidade.

Apesar de ser partilhado estás aqui a criar ciência intimista. E isso é uma coisa que estes formatos nos dão...é que não precisas de te mexer, ou seja, é curioso que os teus movimentos aqui sejam essencialmente técnicos...para pôr a funcionar...Porque há ali uma performatividade imediata...portanto aqui nessa combinação entre a palavra e o som que dão o lado performativo à Palestra...”

8- “Consegues definir também essas diferentes zonas, camadas, digamos assim de ficção e de não ficção...quando comesas a pôr mais *persona* e comesas a tirar e já és a Margarida...são os micro movimentos que são muito interessantes de ver nesta relação e funcionam também neste formato...”

9- “Disseste que abrias várias possibilidades de leitura ao público, com este trabalho onde cabem tantas linguagens, e eu pergunto-me se será verdade...porque ao mesmo tempo quantas mais, mais específico é, tu passas melhor aquilo que tu queres...exactamente por teres feito tanta coisa, e por utilizares tantos elementos, que no final parece-me que cheguei de facto mais próximo daquilo que tu queres dizer com tudo...”

10- “...Embora cada um tenha a sua percepção individual e diferente tu já fazes uma determinada condução, já a tens lá...que ao fazeres essa interacção entre imagem e outros elementos eu já as vou buscar numa determinada direcção a qual tu estás a dar e isso já é a tu proposta...cada um de nós irá buscar bocadinhos, ou irá ligá-los com coisas que viu, ou que sentiu, é bom que isto aconteça também...tu conduzes tal como nós num espectáculo o fazemos onde mesmo dando alguma liberdade, conduzimos na realidade...”

11- “Acho que o trabalho todo é uma homenagem à palavra, ao corpo e à voz...”

Estou a pensar no panorama da literatura...seja num conjunto de autores seja na teoria fala-se dos limites da linguagem e que causa angústia, que não se encontra a palavra certa para ser expresso, a minha pergunta é:

Se no teu trabalho, onde seges esta metodologia que se divide entre racional e instintivo, eu acho, sentes que a complementaridade da voz, do corpo, dos instrumentos, podem fazer com que essa limitação da linguagem deixe de lá estar?...Tu sentes a linguagem como um limite?”

12- “Dá-me a impressão de que aquilo que tu fazes na realidade é que transcendes a linguagem...há qualquer coisa que vai para lá...Uma coisa é o sentido, a semântica de uma palavra, outra coisa é aquilo que tu através dela consegues sugerir, suggestionar e fazer sentido...”

...transcende o sentido exacto, se é que o há, da palavra, porquê? Porque tu justamente, para além de fragmentares o texto vais buscar só o que interessa, ainda por cima diluis as palavras em sílabas e vais aos sons fonéticos...então fazes uma série de “falcaturas”, manobras, que são legitimizadas por aquilo que produzes no fim...”

13- “Como é que você lida quando a palavra não é som mas também não é silêncio?”

NOTAS FINAIS

Dentro das questões levantadas pelas pessoas presentes, destaco uma que de facto não cabia no meu universo de ideias e que se torna curiosa de equacionar que é: Se aqui está a acontecer ciência, que tipo de ciência estarei a fazer ?

Segundo o dicionário¹⁹, ciência é: *A actividade prática e intelectual que engloba o estudo sistemático da estrutura e comportamento do mundo físico e natural através da observação e experimentação*, e apoiada sobre esta explicação poderei dizer que ao partir dos pressupostos aos quais me propus para a concepção desta palestra passei de facto por um processo científico que inclui: experimentar, analisar, registar e por fim partilhar. Acrescentaria porém que existe ainda o processo de manipular elementos para gerar uma outra substância. Os elementos são as matérias poéticas, sonoras e visuais e a outras substâncias são a linguagem que daí advém: os “Objectos Poéticos”.

Por fim tenho a sensação de que a essência desta proposta artística nos devolve à situação “antiga” de partilharmos em conjunto algum tipo de sabedoria, da qual neste contexto, todos temos algum tipo de experiência, e de o fazermos numa situação próxima da tradição oral. Pressinto que o que nos leva a assistir a conferências, ou palestras é ainda um passado muito próximo de nós.

¹⁹ in, IBook G4 dictionary.



CONCLUSÃO

“Para o reconhecimento das formas de arte, é válida a tentativa de as considerar todas como linguagens e procurar a sua conexão com as linguagens da natureza. Um exemplo, próximo porque pertence à esfera acústica, é o parentesco do canto com a linguagem das aves. Por outro lado, é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental (...)”²⁰

Este relatório é principalmente uma reflexão sobre um projecto pessoal de elaboração de uma linguagem artística e por isso reveste-se de grande importância no meu percurso como autora e como pessoa. Assim sendo faz sentido concluí-lo tendo em conta os aspectos em que este percurso de análise e escrita interferiu naquilo que era já pensamento sobre uma prática e de que forma abre espaços de continuação deste tipo de trabalho.

Ao longo do processo foi-me possível encontrar, através da leitura, artistas e teóricos que se ocupam das artes performativas em geral e, com esse encontro, cruzar teorias e reflexões com a minha acção que tem sido ao longo dos tempos apoiada numa prática onde a intuição tem um papel valorizado e fundamental. Então foi possível encontrar empatias em determinadas teorias e claro, ir mais além no conhecimento das mesmas.

Fazer este relatório permite-me também construir e aplicar uma estrutura de análise às metodologias por mim utilizadas que, por consequência, organiza o pensamento e vem fortalecer um vocabulário que poderá, de forma mais consistente, nomear processos de construção que se fazem com matérias delicadas, porosas, efémeras, inesperadas. Refiro-me ao som, à voz, à poesia, à música, à luz...

Não poderei chegar a conclusões definitivas e absolutas sobre os conceitos mencionados ao longo destas páginas. Na minha opinião a linguagem artística, e sua análise, dependem muito do momento em que fazemos o acto, dependem do nosso olhar. Escrever sobre estes processos é analisar o objecto em causa mas é também uma forma de registar um momento do olhar. Seria interessante, como próximo passo, caracterizar então esse olhar. A partir de que pressupostos se baseia, hoje em dia, a nossa observação das linguagens artísticas?... Porém neste desenvolver de um discurso analítico e sobre o trabalho

²⁰ Benjamin, Walter B. S., in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'água editores, Col. Antropos, 1992, p. 195.

lançar um olhar com este detalhe já é formalizar uma linguagem, tal como diz Ernesto de Sousa: “ (...) tomar partido é já do domínio da acção. Da alegria - que é a coisa mais séria da vida bem entendida.”²¹

De qualquer modo sei que na continuidade desta pesquisa existem um sem número de autores que se dedicam ao estudo das linguagens e que serão fonte de inspiração para outros desafios que se apresentem.

²¹ Sousa, Ernesto, in *Ser moderno...em Portugal*, Lisboa: Editora Assírio & Alvim, col. Arte e Produção, 1998, p.208.

BIBLIOGRAFIA

ADDIS, Laird, in *Of Mind and Music*, Cornell University Press: Ithaca and London, 1999.

ARNHEIM, Rudolph, in *Visual Thinking*. Berkeley University: California Press. 1969.

AUSTIN, J.L., in *How to do things with words*, The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: at the Clarendon Press, 1962.

BAYLE, François, in *Musique acousmatique*. Propositions...positions. Bibliothèque de recherche musicale. Editions Buchet/Chastel, 1993.

BARTHES, Roland, in *O grão da voz, entrevistas 1962 – 1980*, Lisboa: Edições 70, 1982.

BENEDETTO, Stephen di, in "Guiding somatic responses within performative structures: Contemporary live art and sensorial perception". *Senses in Performance*. New York: Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007.

BENJAMIN, Walter B. S. in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água editores, Col. Antropos, 1992.

BOURGEOIS, Louise, in *Destruction of the father Reconstruction of the father. Writtings and interviews 1923-1997*. Violette Editions, 2000.

DAVIS, Tracy C. in *The Cambridge companion to Performance Studies*, Cambridge University Press : Edited by Tracy C. Davis, 2008.

DYSON, Frances, in *Sounding new media, Immersion and Embodiemen in the arts and culture*, Berkeley : University of Califórnia Press, 2009.

FURLAN, Reinaldo e BOCCHI Josiane Cristina, in "O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty", Universidade de São Paulo- Ribeirão Preto: Estudos de Psicologia, 2003.

GIL, José, in *Movimento Total, O corpo e a dança*, Lisboa: Relógio D'água editores, 2001.

GOLDBERG, Roselee, in *A arte da performance. Do futurismo ao presente*, Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2007.

IHDE, Don, in *Listening and voice, Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, Second edition, 2007.

LANGER, Susanne, in *Feeling and form: A theory of art*, New York: Charles Scriber's sons, 1953.

PRIMAVESI, Patrick, in “A Theatre of Multiple Voices: Works of Einar Schleeef, Cristoph Marthaler and René Pollesch”. *Performance Research, Voices*, Devon/UK: Volume 8, Nº1, Routledge, March 2003.

SKLAR, Deidre, in “Unearthing Kinesthesia: Groping among cross-cultural models of the senses in performance”. *Senses in Performance*. New York: Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007.

SOUSA, Ernesto de in *Ser moderno...em Portugal*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, Col. Arte e produção, Lisboa, 1998.

SWAIN, Joseph P., in *Musical Languages*. New York / London: W. W. Norton & Company, 1997.

THOMSON, William Forde, in *Music Thought and feeling. Understanding the Psychology of music*, New York / Oxford: Mcquarie University, Oxford University Press, 2009.

VASQUES, Eugenia, in *O que é – Teatro*, Lisboa: Edições Quimera, 2003.

TOADVINE, Ted, in “Singing the world in a new key: Merleau-Ponty and the Ontology of Sense”. Amherst, N.Y.: University of Oregon, Trivium Publications, 2004.

WELTON, Martin, in “Seeing nothing: now hear this” . *The Senses in Performance*, New York: Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007.

Outras fontes:

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 8ª edição, 1988.

http://en.wikipedia.org/wiki/Granular_synthesis

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ressonância>

IBook G4 dictionary

ANEXOS

ANEXO I: Guião original de “Palestra - palerma – Performance”

ANEXO II: Folha de sala de “Palestra - palerma – Performance”

ANEXO III: Folha de sala de “Objectos Poéticos”

ANEXO IV: DVD da apresentação de “Palestra - palerma – Performance”, Out. 2010 na E.S.T.C.

ANEXO V: DVD da apresentação de “Objectos Poéticos”, Out. 2010 na E.S.T.C.

ANEXO I

GUIÃO PARA PALESTRA/PERFORMANCE

TEMA:

“O lugar do corpo, da voz, do texto e instrumento musical, na criação de “Objectos Poéticos”

O que são “OBJECTOS POÉTICOS”

São quadros de poesia sonora e visual, cuja linguagem artística se apoia na literatura, na voz e no instrumento musical acústico ou electrónico, envolvidos num dispositivo cénico que se estende às artes visuais, e onde a presença física é elemento fundamental para a dramaturgia do todo.

Em cada um destes objectos poéticos a linguagem e a palavra são o ponto de partida para a construção de uma geografia de cena. Os textos são reescritos a partir da obra integral de um determinado poeta, que se convertem num campo literário possível de ser interpretado oralmente encorpando assim características de texto performativo.

É um trabalho centrado na utilização da voz como instrumento de interpretação. Quero com ela explorar a matéria texto através das inúmeras possibilidades que este instrumento oferece, procurando uma oralidade orquestrada como gesto de invadir a espacialidade do momento performático.

A este processo junta-se o encontro, de criação e interpretação, com um instrumento musical que intervém como construtor de uma identidade sonora. E de elementos visuais que interagem e contracenam com a linguagem sonora e vocal. Estes funcionam como camadas paralelas de sentido, desmultiplicação de olhares sobre aquilo que é dito. O olhar do poeta e da pessoa que o reescreve.

Refiro-me a: (apresentar imagens, com o nome dos autores)

- 1- Sarará, textos de Jorge Reis Sá
- 2- Impressões / Prints, textos de Maria Andresen
- 3- Performance líquida, textos de Jorge Sousa Braga
- 4- Eu, o acordeão e o outro, textos de Jorge Luis Borges

1- Metodologias de reescrita do texto

1.a - A escolha intuitiva

Quando estou à beira de abordar a obra escrita de um autor/escritor sobre o qual vou desenvolver o meu trabalho, naturalmente leio tudo ao qual tenho acesso. Aquilo que encontro é um universo todo ele pertencente a uma lógica e imaginário preciso e relativo às escolhas do autor, no que diz respeito aos temas, locais, relações, atmosferas, emoções, pensamentos, humores, para além do estilo literário, isto é, da maneira como cada um escolhe organizar as palavras, as frases e por conseguinte todos os textos.

Em cada caso, e porque procuro aquilo que, em cada um, se liga ao meu íntimo, aquilo que em mim faz gerar um impulso primeiramente vibratório e seguidamente criativo, à medida que vou lendo cuidadosamente os textos, vou anotando palavras, frases e expressões que têm potencial.

Potencial de extrapolar o sentido e a sonoridade para um território sensorial que irá para além da “normalidade”, para além de uma vulgar troca perceptiva, uma troca sem sobressalto, lisa.... Quero sim procurar em cada texto, essas micro ou macro células de material escrito que intuitivamente sinto como “material em potência”.

Chamo escolha intuitiva exactamente porque aposto que a minha escolha irá no sentido de seleccionar as células que entram em vibração com o meu pensamento e emoção, e que por isso mesmo, potenciam a minha capacidade criativa ao nível da escrita e da concepção de uma ideia mais global, e também porque assim sendo facilitam a minha vontade, geram capacidade de criar e concretizar.

(iniciar uma camada de som com a loop)

1.b- A organização dramática

Depois de escolhidos os fragmentos de material escrito lanço-me na sua re-escrita, na sua composição.

(só áudio, enquanto vou construindo um pequeno texto com algumas palavras seleccionadas no discurso anterior)

Neste momento existe um campo infinito de possibilidades, um caos de palavras e frases que só à distancia se poderia dizer que pertencem ao mesmo universo, um corpo de texto que contem laivos de relação entre imagens, pois claro provêm da lógica interna de uma só pessoa...

Pacientemente começo a agrupar momentos, a encontrar fios de sentido, a estabelecer relações entre aquilo que as palavras dizem num determinado momento e aquilo que as mesmas querem dizer imediatamente a seguir, como se cada frase conversasse com a sua anterior. E a pouco e pouco vão surgindo momentos de narrativa sólida, como se o próprio texto fosse revelando o caminho para onde gostaria de ir. E eu vou seguindo com ele, conversando com essa dinâmica que se vai gerando, por vezes surpreendente na maneira como os momentos inicialmente dispersos fazem de novo sentido e também na maneira como o texto na sua nova indumentária revela ainda um corpo que pertence ao seu autor.

Cada dia escrevo uma nova versão e guardo-a como a melhor à qual cheguei nesse momento e a cada novo dia olho para o texto com um olhar renovado e pronto para o jogo.

Acontece, em quase todos os casos, chegar a um momento em que compreendo que nada no texto me pede para sair do lugar, isto é, o jogo de mudar as peças/palavras/frases de sítio chegou ao fim, como se o texto pudesse enfim descansar.

2- A construção sonora:

2.a- A escuta meticulosa para a aparição de regiões de som,

Depois de o texto estar finalizado, lanço-me na sua vocalização. Interpreto o texto com a minha voz, várias vezes, e recorrendo à sua gravação proponho-me momentos de escuta atenta a fim de encontrar a musicalidade que alguns destes me devolvem. Esta musicalidade encontro-a geralmente, em estado de “essência”, na maneira como a linguagem é executada resultante da entoação que naturalmente dou ao ler um texto.

(projectado, enquanto vai soando a 2ª gravação de som relativa à frase anterior)

“O *geno-song* é o volume da voz falada e cantada, o espaço onde germinam as significações “do interior da linguagem e na sua própria materialização”; forma um conjunto significante que nada tem que ver com comunicação, representação (de sentimentos), expressão; é esse apogeu (ou essa profundidade) de produção onde a melodia realmente funciona na linguagem – não no que ela diz, mas na voluptuosidade do seu som – significantes das suas letras – onde a melodia explora o como é que a linguagem funciona e se identifica com esse funcionamento”

Roland Barthes²²

²² PRIMAVESI, Patrick, in “A Theatre of Multiple Voices: Works of Einar Schleeff, Cristoph Marthaler and René Pollesch”. Performance Research, Voices. Volume 8, Nº1, March 2003. Routledge. (p.62)

Procuo então dois elementos fundamentais para a interpretação sonora do texto:

1- A melodia

Acontece, se escutarmos atentamente o que dizemos e a maneira como falamos, encontrar uma musicalidade subjacente à linguagem. Esta é a musica própria do idioma, do sotaque, da família onde crescemos e da maneira como cada um se apropria da fala, da comunicação. É um aspecto que depende também da nossa fisionomia, do aparelho fonador e por isso único em cada um.

Também única é a musicalidade que podemos encontrar nessa língua que utilizamos porque ela é o resultado de uma raiz familiar, cultural e social, e é em nós, em cada um e com aquilo que cada um traz miscigenado em si, que se opera a transformação de uma língua nacional (idioma) em linguagem pessoal.

2- O ritmo

Ao vocalizar e escutar repetidamente o texto ou pedaços deste, invariavelmente encontro frases que, indo para além do seu sentido, propõem uma cadência que se transforma em ritmo deixando, no meu interpretar, de significar algo relacionando com o conteúdo e passando a instalar-se sonoramente como frase rítmica e/ou elemento de percussão.

Em seguida procuro articular momentos de saída da voz para zonas melódicas, suspensão de narrativa e entrada em “zona atmosférica” e momentos de entrada do texto em zonas rítmicas.

Olho então para este conjunto como se de uma tela de pintura se tratasse, procurando

- equilíbrio (dos momentos sonoros e de significação),
 - simetrias (ou assimetrias no formato que o texto apresenta de forma a criar dinâmicas de tempo),
 - luminosidades (na procura de uma dinâmica rica em termos de sonoridades),
 - densidades (reveladas nas camadas de sentido),
 - contrastes (na relação entre aquilo que o texto diz e o que quer dizer, e na articulação de momentos melódicos ou rítmicos),
-

- dimensões (na forma como o texto em forma sonora se relacionará com o espaço).

2.b – A voz como base de si própria

Em todos estes trabalhos faço-me acompanhar de um pedal de efeitos, uma *Loop Station*, que tem a função de acumular camadas de som, em diferentes pistas. Com ela posso criar polifonias, bases sonoras de carácter rítmico ou linhas contínuas de som que se repetem num sistema circular.

Posso também gravar palavras ou frases que, ao vivo, conversam com o meu discurso. Um tema que está mais relacionado já com o sentido dramático que se quer imprimir ao discurso, que é uma estratégia de abordar o tema da dialética que existe entre o aquilo que se diz e o que na realidade se pensa.

(Falar um pouco de como é que utilizo a Loop station em cada “Objecto”)

2.c- A semântica da fonética

É a partir das palavras que toda a composição musical se vai revelando e estruturando. As palavras instalam na boca e no espaço acústico determinados sons que, se alongados e realçados, irão provocar determinadas sensações (experimentar alongar ou saborear mais este pedaço para ver como soa no espaço e como fica a ressoar para acompanhar frase abaixo projectada)

(projectar) “A palavra falada é rica em possibilidades de sentidos, mas longe de existirem *á priori*, é nos actos de falar e de escutar que eles nascem”

Martin Welton²³

3- A entrada do instrumento musical no processo de construção:

Começa-se por esclarecer zonas de sonoridade. Cada momento do texto pede naturalmente uma determinada atmosfera que tem que ver com o sentido que ele propõe e com as imagens que quer instalar. É importante que o instrumento possa, por um lado, ser um enquadramento onde palavras e voz

²³ WELTON, Martin, in “Seeing nothing: now hear this” . *The Senses in Performance*, Edited by Sally Banes and André Lepecki, Routledge, 2007, p. 153.

possam fluir livremente da forma mais tangível possível, e por outro que ele nos possa devolver em forma musical a maneira como se relaciona no seu imaginário com o texto que está a ser dito.

Mostrar o título e excertos áudio de cada “Objecto”

Acabar no pássaro com esta frase projectada:

“Uma passagem de musica poderá ter um leque semântico que é essencialmente o mesmo do que qualquer palavra numa linguagem, só que muito mais amplo na sua dimensão; partilhando o mesmo tipo de elasticidade mas num grau muito mais elevado daquilo que é típico na linguagem”

Laird Addis²⁴

3.c- Timbre e sua relação com as características do texto

Escolho cada instrumento a convidar dependendo das características e conteúdo do texto.

- 1- “Sará”, João Lima, guitarra portuguesa (fixar imagem, falar um pouco do texto e guitarra e lançar um excerto do vídeo)
- 2- “Impressões / Prints”, Gonçalo Gato, musica electrónica,
- 3- “Performance Líquida”, Pássaro,
- 4- “Eu, o acordeão...”, Gonçalo Pescada, acordeão.

²⁴ ADDIS, Laird, *in Of mind and music*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999, p.55.

4- Espaço performativo

4.a- O sítio do corpo

Entro em cena. É projectado:

Corpo experiência

Eu digo: “Um corpo que quer ser e estar dentro da medida exacta, nem mais nem menos presente.”

Corpo reservatório

Eu digo: “Um corpo reservatório de percepções internas e externas, e em eterno pensamento, equação e relação”

Escrito numa página colada à barriga:

“I the saying the teller is told”

(“No dizer o que diz é dito. O que diz executa/interpreta um ser histórico. O passado instala-se através dele ou dela na narrativa. As histórias que cada um diz estão repletas com códigos e histórias culturais de mestria. Enquanto cada um articula o passado e o presente no drama relacional do que diz e do que escuta, cada um também reafirma as chamadas do passado no seu ou sua subjectividade incorporada”)

Tracy Davis²⁵

Corpo digestivo

É aquele que recebe toda a informação simbólica que o texto propõe e, com todo o seu ser, cultural, social, histórico, político e pessoal, digere e devolve em linguagem outra as matérias que por si entraram, agora transformadas.

(ir para um lugar na plateia e falar daí desse lugar)

²⁵ DAVIS, Tracy C. in *The Cambridge companion to Performance Studies*, Edited by Tracy C. Davis, Cambridge University Press, 2008, p.127.

Corpo que é pessoa, cara, frontalidade, personificação

Um corpo que se apresenta como aquele que fala, desde que cenicamente seja visto como tal, é sempre um corpo referência, isto é, encarna aquelas palavras e aquelas acções, como se estas lhe pertencessem como experiência, como memória ou proximidade. Como se existisse nele uma legitimidade em revelar tal universo de palavras e sons.

É alguém, uma pessoa, não um personagem, que transpira matéria simbólica possível de ser lida por quem assiste à sua presença.

Corpo instrumento

(ir para a mesa e aí tocar)

1- Castaricas

2- Tampas

3- Copos

(projectar)

Corpo caixa de ressonância, casa da voz

(enquanto vai soando esse pedaço de som...)

“para mim, para além de ser aí que se encontra o aparelho fonador, o corpo é a caixa onde ela ressoa, onde a voz se sustém e onde vai buscar a capacidade e a força de soar, de existir fora dele”

Corpo movimento e acção:

Coloco o corpo a elaborar acções que, ora contribuem para a construção sonora, ora apresentam imagens que viajam de forma paralela relativamente ao discurso.

Imagens que podem desviar a atenção (do espectador) do campo sonoro trazendo-a para o campo visual e outras que, de forma simbólica, vêm integrar ainda mais a presença deste corpo no campo semântico das palavras.

Em cada um dos trabalhos ele existe de forma cuidada e propositadamente colocada. Passo a explicar de que forma:

(Mostrar imagens de cada objecto e da acção/cena que se desenrola)

4.b- (Espaço performativo)- Como é que a escrita pode falar consigo própria: Escrita cenográfica;

(ter uma camada gravada que possa desdizer ou estabelecer contraste com o que é dito. Gravadas as frases que estão em parêntesis)

Existe em dois destes trabalhos a opção cenográfica (e visual) de utilizar palavras (ou frases) que se encontram no texto falado, (ou imaginado), ora projectadas sobre a cena ora impressas e folheadas face ao público, (para aquele que quer ver). Em ambas as situações este dispositivo representa um processo de dualidade que encontra (ou não) um paralelismo com certas características relativas ao pensamento humano e que eu quero, (às vezes), pôr em evidência. Quero realçar a tensão que existe entre “aquilo que se diz e (o que, efectivamente, se pensa)”, ou ainda acrescentar diferentes camadas de escrita, (que representam pensamentos), àquela que está a ser colocada em destaque.

(mostrar imagens de “Prints” e de “Eu, o acordeão...”)

4.c- (Espaço performativo) - Intérpretes / músicos / performers

Nos casos em que existem músicos presentes e a tocar ao vivo, em “Sará” e em “Eu, o acordeão e o outro”, existe sempre uma relação que se estabelece entre o músico e a intérprete da voz, isto é, para além de intérpretes dos seus instrumentos tornam-se “personagens provisórios” (proj) ou provisoriamente personagens?) de um enredo que se revela através do texto.

É apenas através do toque, do olhar ou de uma pergunta, que os dois em questão se relacionam entre si e com o texto. São momentos fugazes que geram ainda outra dimensão à leitura do todo.

(mostrar dois pedaços de “Sará” e de “Eu, o acordeão...”)

4.d- (Espaço performativo)- A criação de um contexto cénico

(proj) Agora, porque é que eu proponho um determinado enquadramento cénico?

(criar um contexto cénico: começar por camadas de som/um universo sonoro, melódico)

(proj) Por diferentes razões:

- (voc) Para provocar um desdobramento dos níveis de percepção (esc) sobre o conteúdo (proj) do texto,
- (proj) Para tornar viva a matéria literária, (esc) torná-la sensível, (voc) possível de se ouvir, ver, cheirar e sentir,
- (proj) Para oferecer uma multiplicidade de visões, (voc) de pontos de vista e de pensamento, (esc) paralelos,
- (vocals) Para instalar acções que gerem um contexto semântico que estabeleça uma espécie de conversa com o conteúdo sonoro, criando assim outras dimensões de entendimento (escrita) e de encantamento, (proj) no fundo, um local de leituras várias.
- (voc) Para, simplesmente, oferecer um espaço (esc) e tempo (proj) de fruição da poesia.

ANEXO II

PALESTRA / (palerma) / PERFORMANCE

ESTC, dia 20 de Outubro de 2010

Este é o resultado de um estudo e análise das metodologias que utilizo para construir “Objectos Poéticos”.

Propus-me, como trabalho de projecto no 2º ano do mestrado em Artes Performativas, transformar este estudo previamente escrito, no guião no qual me apoio para partilhar e comunicar a outros interessados os processos através dos quais tenho vindo a desenvolver esta linguagem artística que tem a literatura como ponto de partida para a construção daquilo que eu chamo quadros de poesia sonora e visual.

Ao utilizar de novo o código da escrita para elaborar uma comunicação oral, e tendo em conta que a linguagem analisada contém zonas dificilmente explicáveis através do vocabulário que utilizamos normalmente, dadas as suas características pluridimensionais (como explicar sensações relativas ao som? como atingir a imensidão de certas passagens poéticas? como trazer para as palavras uma atmosfera musical?) por estas razões, lancei-me o desafio de encontrar momentos neste formato de palestra por onde poderei “escapar” para o território da performance. Pareceu-me ser assim, uma maneira de alastrar aos receptores sensoriais uma linguagem, esta da palestra, que propõe referir-se a um universo de ideias, estratégias e conceitos.

É exactamente por trabalhar sobretudo na transformação de elementos dispersos da realidade em um todo que se expressa através de uma linguagem simbólica (com a vontade de ser poética), que provoque, a quem a ela assiste, o fenómeno da ressonância através dos sentidos, que procuro também outros formatos para a sua comunicação. E também por isso me tem acompanhado neste processo a seguinte frase:

“We perceive the world through our senses, and what is beyond our senses is beyond our knowledge. To describe precisely the subjective impressions of sensations, a more poetic or sensual language is necessary.”

Benedetto, Stephen Di, in “The senses in performance”, Worlds of Performance. A Routledge/TDR Series

Iluminação: Carolina Curvelo

Um agradecimento a todos os que se disponibilizaram para me ajudar: Carolina Curvelo, António Pedro, Helena Inverno, João Pinto, Joana, Rui Dâmaso, Marta Rego, Professora Maria João Serrão, Rosário Gomes, Conceição Costa, Pedro Azevedo, João Gesta, João Lima, Gonçalo Gato, Gonçalo Pescada, Maria Andresen, Jorge Reis Sá, Jorge Sousa Braga, Marina Soveral, Teatro Municipal de Portimão.

Margarida Mestre: mmariquinhas@sapo.pt / www.margarida-mestre.blogspot.com

Citações, por ordem de entrada:

Barthes, Roland (1996) "The grain of the voice", Trans. S. Heath, in M. Huxley and N. Witts (eds) *The twentieth Century Performance Reader*, London: Routledge

Welton, Martin, "Seeing nothing, now hear this...", in *The senses in performance*, (2007), edited by Sally Banes and André Lepecki, *Worlds of performance*, A Routledge/TDR Series

Addis, Laird, "Of mind and music", Cornell University Press, 1999, Ithaca and London

Biografia

Margarida Mestre

Tem o curso Superior de Educadores de Infância, curso de Sonoplastia do IFICT, curso de animadores de iniciação musical do Centro Artístico Infantil da Fund. Calouste Gulbenkian e o curso de Monitores de Dança para a Comunidade- Fórum Dança.

Fez formação em dança contemporânea e performance com vários coreógrafos nacionais, em Madrid com Mónica Valenciano e em N.Y. no Mouvement Research e na Trisha Brown Company.

Como intérprete de dança trabalhou com Madalena Victorino, T. Prima e J.Galante, João Samões, Miguel Pereira e Vera Mantero. Em N.Y. com Yasmeen Godder na peça "Aleena's world", na Judson Church.

Em Teatro / Performance com André Guedes, Fernanda Lapa, Miguel Loureiro e com Guilherme Gomez Peña, festival Atlântico em Lisboa.

Em 2000 e 2001 foi bolsista do C.N. Cultura em Nova Iorque onde, após trabalhar no laboratório LOOP com Lynn Book, apresentou o primeiro trabalho de autoria "a Blues", apresentado em 2001 no Dixon's Place.

A partir desse ano desenvolveu e apresentou os seguintes trabalhos: "Citi poeti", "Performance por um triz", "Trilogia do corte", "Fuga em mim menor", Três actos da tragédia da Mariquinhas: "Rua A", "Madame de la valise" e "Chet, bake me"; "Materiais Sonoros", os quatro "Objectos Poéticos": "Sará", "Impressões/Prints", "Performance Líquida" e "Eu, o acordeão e o outro" e "Tudo Gira" recital de poesia para público infantil.

Teve aulas de voz com Luís Madureira, Ana Paula Oliveira, Fernando Becerra (Madrid), Shelley Hirsch e Lynn Book (ambas em N.Y.); e no Institute for Living Voice com: David Moss, Japp Blonk, Amelia Cunni (Dhrupad), Miriam di Palma, Valérie Maréstin, Nona Hendrix, Chris Mann e Michiko Hirayama; e ainda com Phill Minton no "Feral choir", festival Co-lab, Porto.

Em 2008 participou no Workshop "The creative voice" orientado por Kaya Anderson, Susanne Weins, Albino Bignamini e David Goldsworthy, no Roy Hart International School, Malerargues, França. E no mesmo sítio, bolsista da GDA, em 2010, com Jonathan Hart Makwaia e Rosemary Quinn.

ANEXO III

OBJECTOS POÉTICOS

ESTC, dia 22 de Outubro de 2010

1- “Performance Líquida”

Pausa. Um silêncio que se preenche de palavras, como copos enchendo-se de água, de sentidos, de camadas sonoras musicalizadas pela voz.

Atmosfera aquática para um texto que nos fala da natureza das coisas e do ser.

Intervenientes:

Reescrita de texto, gravação áudio, concepção e interpretação: Margarida Mestre

Textos originais: Jorge Sousa Braga

Participação especial áudio: Birds

Apoio: Casa da juventude de Almada- Ponto de encontro

Duração: 20 minutos

Intervalo de 10 min.

2- “Impressões / Prints”

Recital para voz, paisagem sonora e palavras impressas.

Interpretação vocal e electrónica de momentos narrativos. Palavras feitas musicalidade.

Som que desagrega e multiplica vocábulos. Paisagem granular.

Narrativa sonora impressa no espaço, no papel e na pele.

Intervenientes:

Reescrita de texto, concepção e interpretação: Margarida Mestre

Música original: Gonçalo Gato

Textos originais: Maria Andresen

Apoio: Casa da juventude de Almada- Ponto de encontro

Duração: 17 minutos

Desenho e operação de luz, na ESTC: Carolina Curvelo

Ambos as performances foram realizadas a convite das 5as de leitura do Teatro do Campo Alegre

Agradecimentos: Rui Dâmaso, Carolina Curvelo, António Pedro, Conceição Costa, Pedro Azevedo, Rute, Maria Andresen, Jorge Sousa Braga, João Gesta, Gonçalo Gato e Marina Soveral.

Biografia

Margarida Mestre

Tem o curso Superior de Educadores de Infância, curso de Sonoplastia do IFICT, curso de animadores de iniciação musical do Centro Artístico Infantil da Fund. Calouste Gulbenkian e o curso de Monitores de Dança para a Comunidade- Fórum Dança.

Fez formação em dança contemporânea e performance com vários coreógrafos nacionais, em Madrid com Mónica Valenciano e em N.Y. no Mouvement Research e na Trisha Brown Company.

Como intérprete de dança trabalhou com Madalena Victorino, T. Prima e J.Galante, João Samões, Miguel Pereira e Vera Mantero. Em N.Y. com Yasmeen Godder na peça "Aleena's world", na Judson Church.

Em Teatro / Performance com André Guedes, Fernanda Lapa, Miguel Loureiro e com Guillermo Gomez Peña, festival Atlântico em Lisboa.

Em 2000 e 2001 foi bolsista do C.N. Cultura em Nova Iorque onde, após trabalhar no laboratório LOOP com Lynn Book, apresentou o primeiro trabalho de autoria "a Blues", apresentado em 2001 no Dixon's Place.

A partir desse ano desenvolveu e apresentou os seguintes trabalhos: "Citi poeti", "Performance por um triz", "Trilogia do corte", "Fuga em mim menor", Três actos da tragédia da Mariquinhas: "Rua A", "Madame de la valise" e "Chet, bake me" ; "Materiais Sonoros", os quatro "Objectos Poéticos": "Sarará", "Impressões/Prints", "Performance Líquida" e "Eu, o acordeão e o outro" e "Tudo Gira" recital de poesia para público infantil.

Teve aulas de voz com Luís Madureira, Ana Paula Oliveira, Fernando Becerra (Madrid), Shelley Hirsch e Lynn Book (ambas em N.Y.); e no Institute for Living Voice com: David Moss, Japp Blonk, Amelia Cunni (Dhrupad), Miriam di Palma, Valérie Maréstin, Nona Hendrix, Chris Mann e Michiko Hirayama; e ainda com Phill Minton no "Feral choir", festival Co-lab, Porto.

Em 2008 participou no Workshop "The creative voice" orientado por Kaya Anderson, Susanne Weins, Albino Bignamini e David Goldsworthy, no Roy Hart International School, Malerargues, França. E no mesmo sítio, bolsista da GDA, em 2010, com Jonathan Hart Makwaia e Rosemary Quinn.