Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

Atopos
[Impulso tornado em Nuvens]

Beatriz Mira

Orientação:
Professor Doutor Ângelo Cid Neto

outubro de 2024

Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais em Coreografia

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

Atopos
[Impulso tornado em Nuvens]

Beatriz Mira

Orientação:
Professor Doutor Ângelo Cid Neto

outubro de 2024

Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais em Coreografia

Escrever. Enganos, debates, impasses a que dá lugar o desejo de <<exprimir>> o sentimento de amor numa <<criação>> (especialmente da escrita). (Barthes, 2021, p. 125)

[Dedicado ao corpo, aos que se moveram com ele.]

[Obrigada Ângelo, por toda a sabedoria e paciência. Tiago, por todo o apoio e partilha. Pais. Obrigada Miguel, por um caminho tão terno.]

Resumo

Este texto configura o Relatório Final de Projeto sobre o processo criativo da peça de dança *Atopos*, co-criada e co-interpretada com Miguel Santos, no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança. Com este documento pretende-se estabelecer, através da escrita, um vetor investigativo que dialoga e se acrescenta ao processo desenvolvido em estúdio, aproximando-se do processo criativo cronologicamente, expressivamente, sensorialmente para formar novas camadas da sua compreensão. Partindo do potencial temático do conceito de *atopos,* pela lente de Roland Barthes no livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso,* os conceitos de *sinistro*, *paisagem* e *poesia,* foram basilares na perspetivação da expressão artística da obra coreográfica. As principais ferramentas desenvolvidas em estúdio para a geração, seleção e composição de movimento foram a improvisação livre e estruturada, a exaltação da expressividade das ações comuns, o mapeamento temporal e espacial de propostas coreográficas e a utilização da palavra como mote para o movimento. Das experiências e desenvolvimento dos métodos que possibilitaram a criação coreográfica, formaram-se reflexões internas relativas ao impacto da pluralidade nos processos criativos partilhados e à relação que o intérprete e o movimento estabelecem com os elementos cénicos. Estas observações, desenvolvidas em diálogo com outros autores e artistas, paralelamente com os interesses temáticos iniciais, impactaram o processo criativo e informaram pensamentos sobre a dramaturgia da peça. O conceito das *nuvens*, que se inspira na proposta de José Gil de serem o devir do movimento visível da dança, que se traduz sempre denso, desfocado e efémero, permite pensar o modo de expressão da peça como um artifício que não se revela inteiramente, e por isso atrai, mas que se desfaz a si próprio, e por isso aproxima. A proposta de *Atopos*, associada ao potencial das nuvens para fazer correr o *impulso*, através do *desejo*, modo da agenciação do impulso, é além de peça coreográfica, uma investigação do potencial expressivo, social, ético e político da dança.

Palavras-chave: processo criativo. impulso. desejo. nuvens. *atopos*.

Abstract

This text configures the Final Project Report on the creative process of the dance piece *Atopos*, co-created and co-interpreted with Miguel Santos, in the context of the Master's Degree in Choreographic Creation and Professional Practices at Escola Superior de Dança. With this document, it's intended to establish, through writing, an investigative vector that dialogues and adds to the process developed in the studio, approaching the creative process chronologically, expressively, sensorially to form new layers of its understanding. Starting from the thematic potential of the concept of *atopos*, through the lens of Roland Barthes in the book *Fragments of a Lover's Discourse*, the concepts of *sinister*, *landscape* and *poetry* were fundamental in the consideration of the artistic expression for the choreographic work. The main tools developed in the studio for movement generation, selection and composition were free and structured improvisation, the exaltation of the expressiveness of common actions, the temporal and spatial mapping of choreographic proposals and the use of word as motto for movement. Based on the experiences and development of methods that enabled the choreographic creation, internal reflections were formed regarding the impact of plurality in shared creative processes and the relationship that the performer and the movement establish with the scenic elements. These observations, developed in dialogue with other authors and artists, in parallel with the initial thematic interests, impacted the creative process and informed thoughts about the piece's dramaturgy. The concept of *clouds*, which is inspired by José Gil's proposal that they are the becoming of the visible movement of dance, which is always dense, unfocused and ephemeral, allows us to think of the piece's mode of expression as an artifice that does not reveal itself entirely, and therefore it attracts, but it dissolves itself, and therefore it approaches. *Atopos*' proposal, associated with the potential of the clouds to make *impulse* flow, through *desire*, the mode of agency of impulse, is, in addition to being a choreographic piece, an investigation of the expressive, social, ethical and political potential of dance.

Keywords: creative process. impulse. desire. clouds. *atopos*.

Notas Introdutórias

1. Neste Relatório são utilizadas adaptações das normas para realização de citações e referências bibliográficas segundo o estilo científico da APA – *American Psychological Association* (7ª ed.).

2. No decorrer do Relatório são efetuadas escolhas gráficas e de pontuação que pretendem aproximar o texto da prática artística. Esta proposta mantém uma coerência no decorrer do documento.

3. Como forma de garantir o rigor e fidelidade das citações utilizadas ao longo deste Relatório, é mantida a língua original das fontes consultadas, não recorrendo à sua tradução.

Índice

Impulso 1

Poesia 5

Sinistro de Trìas e *Punctum* de Barthes 7

O Miguel e a Paisagem 8

Encontrar *atopos* *10*

Roland Barthes e atopia 12

Atopos *13*

Formalidades 15

Desejo a Trabalhar 19

Incubação 19

Materialização 30

Finalização 46

Pós-ante-estreia | Pré-estreia 58

Sobre o *Desejo a Trabalhar* *64*

Nuvens 70

Fazer as Nuvens 70

Ser Elemento 74

As Nuvens de *Atopos* *77*

Conclusão 81

Referências 83

Anexos 86

Anexo A - Poemas 86

Anexo B - Guião base para o Dueto Final 88

Anexo C - *teaser*, com registo de vídeo da ante-estreia 90

Anexo D - *Dossier* de *Atopos* *91*

Índice de Figuras

Figura 1 - Fotografia do objeto de registo *entryboard* *17*

Figuras 2 e 3 - Fotografias do vídeo da exploração do *Momento do Espelho* 20

Figura 4 - Fotografia do vídeo da exploração do *Solo Vermelho* 24

Figura 5 - *Floating,* Malcolm Liepke, 2014 26

Figuras 6 e 7 - Fotografias da ante-estreia, *Solo da Reanimação*, por Luisa Cortez 27

Figuras 8, 9 e 10 - Fotografias do *entryboard* no fim do período de *Incubação* 30

Figuras 11 e 12 - Fotografias do cenário, por Pedro Mira 32

Figura 13 - Fotografia da ante-estreia, *Conexão*, por Luísa Cortez 35

Figura 14 - Fotografia da ante-estreia, *Conexão*, por Luísa Cortez 36

Figuras 15 e 16 - Fotografias da estreia, *Dueto Final*, por Pedro Mira 39

Figuras 17 e 18 - Fotografias da ante-estreia, *Solo Vermelho*, por Luísa Cortez 41

Figura 19 - Fotografia da estreia, *Solo da Reanimação*, por Pedro Mira 42

Figuras 20 e 21 - Fotografias do vídeo da exploração do *Respirar em Conjunto* 43

Figuras 22, 23 e 24 - Fotografias do *entryboard* no fim do período de *Materialização* 45

Figura 25 - Fotografia do protótipo do cenário 46

Figura 26 - Fotografia do cenário no Teatro Garcia de Resende 46

Figuras 27 e 28 - Fotografias da estreia, *Ações*, por Pedro Mira 49

Figura 29 - *Monge à Beira Mar,* Caspar David Friedrich, 1810 51

Figura 30 - *Eros & Psyche*, Gustav Vigeland, 1908 51

Figuras 31 e 32 - Fotografias da estreia, *Respirar em Conjunto*, por Pedro Mira 52

Figura 33 - Fotografia da estreia, *A Bola de Espelhos*, por Pedro Mira 55

Figuras 34, 35 e 36 - Fotografias do *entryboard* no fim do período de *Finalização* 57

Figuras 37 e 38 - Fotografias da estreia, *Conexão*, por Pedro Mira 60

Figuras 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 - Fotografias da preparação para a estreia, por Pedro Mira 63

Impulso

[E desejo como motor do Impulso]

Há uma certa resistência em escrever sobre algo que acarinhamos. Não me é natural debruçar-me sobre cada detalhe, tentar decifrá-los. Gosto de me enamorar deles e sentir-lhes a sua potência. Há também o receio de ao fazê-lo ferir a minha sensibilidade [impressionável e ainda em princípio de carreira] ou de acabar por perder o fascínio porque se perdeu o mistério. Escrevo na crença de que encontrarei outros.

Debruçar-me sobre a criação pelo olho da escrita é fazê-lo enquanto bailarina. Bailarina? Intérprete? [Irei aos poucos.] Enquanto coreógrafa. Coreógrafa? Criadora, pessoa que cria, pessoa envolvida no meio da dança, com olho crítico, vontades próprias e interesses [alguns] em desenvolvimento. É debruçar-me de acordo com a minha formação até aqui. Formação de escola regular na área das Ciências e Tecnologias e que só mais tarde se envolveu no universo da dança em Portugal. É debruçar-me enquanto alguém que veio de outra zona do país, teve oportunidades de aprender com diversos coreógrafos e ir a palco com o seu trabalho, e nos meandros dessas experiências teve vontade de explorar a sua visão sobre a peça. Este processo é portanto uma continuação deste caminho, e mais concretamente, a continuação do processo criativo de *Atopos*. Se escrevo, seguindo um percurso que privilegiou a experiência, pôs as mãos na massa, será como procura de algo sobre a massa, e pretendendo trazer algo prático à massa. A massa é a minha intenção criativa. De onde vem, como surge, para onde vai?

O meu, tem sido um percurso motivado pela curiosidade, e alguma ambição [sede da dança]. A academia chegou a mim para poder pensar a prática, e como o escrever e o pensar estabelecem uma relação tão próxima, pretendo apresentar neste relatório um registo da investigação artística, que é estudo dum princípio enquanto artista e pretende esclarecer ou levantar questões integrais sobre o que me move e o que pretendo desse movimento. Neste percurso cruzei-me com alguém que me inspirou a fazê-lo, hoje meu orientador oficial, anteriormente não tanto. Alguém que marcou. Marcou, e das conversas que tivemos, antes e depois, tive ainda outras imaginárias. Li a sua tese *Dança, Educação e Criação: Lugares de encontro* (Neto, 2022) e senti que fiquei a conhecê-lo melhor. Talvez a escrita tenha mesmo esse poder de ir mais longe no que somos, ou mais alto, mais abrangente. Sobre a escrita, ele escreveu assim:

> *Às vezes sinto que já sou cristão, é difícil matar essa fé que se instalou. Escrevo para a matar. Para matar o aluno. Para matar o professor. Para matar o académico. Para matar o bailarino. Para matar o coreógrafo. Ou talvez para*

> *reposicionar essa fé de acordo com o referencial, de acordo com a distância, de acordo com o espaço vazio. Este contínuo reconhecimento, que é expresso pela escrita, é uma das linhas de força que atravessam toda a investigação.* (Neto, 2022, p. 41)

Se a investigação é o reconhecimento contínuo, e neste caso, em paralelo com o reconhecimento que decorre da escrita, decorre também um reconhecimento do processo de criação, então a investigação poderá promover um encontro entre ambos e aprofundar a sua compreensão. Esta será uma investigação sobre o processo criativo, e inspirando-me no modelo de Investigação Baseada em Artes sistematizado por Shaun McNiff, recorrerei à experiência empírica e a considerações introspetivas que decorreram da prática artística para explorar e apresentar questões e descobertas da investigação, procurando expor esse conhecimento de forma sistemática e abrangente (McNiff, 1998).

Uma das principais particularidades da Investigação Baseada em Artes é a inevitabilidade da alteração do entendimento que decorre do processo criativo aquando da sua tradução em conhecimento conceptual (Pelias, 2008). O coreógrafo apresenta obras que lidam com o sensorial, e por isso forma lógicas diferentes das do investigador, que apesar de se debruçar sobre a obra, tem uma proposta do âmbito da palavra. Estes não são apenas âmbitos diferentes, são âmbitos que se expressam de forma bastante distinta. A dança pertence a uma categoria abstrata de expressão, comunica ideias, emoções e narrativas sem necessariamente recorrer a símbolos concretos, e por isso depende da perceção única do espectador, uma interpretação subjetiva, para gerar significados (Foster, 2011). Por contraste, a escrita desenvolveu-se para tratar de questões conceptuais e por isso funciona como um sistema de expressão definido, captura e partilha conceitos de maneira precisa e duradoura, facilitando a transmissão e o armazenamento do conhecimento (Derrida, 2017). Por nesta investigação se fazerem acompanhar uma da outra, a distinção entre elas poderá trazer novas leituras das relações que estabelecemos entre ideias e experiência. Talvez seja precisamente este o primeiro ponto em comum entre o processo criativo e a escrita, ambos exigem uma reflexão contínua sobre essa relação. O outro, talvez seja a magnitude da duração dessa relação.

No processo de escrita, tive vontade de ler tudo muito rápido, por recear o tempo entre as primeiras e as mais recentes perceções. Por não querer perder a reverberação de cada palavra e querer que as considerações se guiassem por uma compreensão ininterrupta, assustou-me o texto pela distância entre o seu princípio e o fim. Senti o mesmo com a criação desta primeira peça longa. [Peça de uma noite.] Algo em mim me diz que o corpo não sabe reverberar a longo prazo, não tão bem. As reverberações ficam ténues.

Perdem força. Não que não permaneçam, se estendam, mas não têm a mesma pungência. O corpo é um investigador do presente.

O movimento que o meu corpo produz é muito mais rápido do que a minha perceção dele, também o texto parece ter essa característica, ser mais rápido a gerar-se que a percecionar-se. Às vezes o corpo é tão rápido, que no processo criativo acabo por não poder utilizar tudo o que ele dá, porque não pude compreender tudo o que o corpo soube. Algo se perde entre o momento em que sei e o momento em que tento organizar o que sei. Algo sucede apenas no imediato do corpo e quando páro e quero repetir, relembrar, organizar, tenho de recomeçar todo o processo, e o esforço racional nunca se aproxima por completo à vontade do corpo. Gostaria de um dia conhecê-lo tão bem que sei ler e utilizar todas as suas vontades, e acredito que a experiência pode aproximar-nos desse ideal. Ainda não leio à velocidade que pretendo, e nem sempre consigo distinguir umas das outras, mas aos poucos vou encontrando uma fluidez nessa leitura. Para mim, a improvisação, enquanto exploração do corpo e do espaço em tempo real, quando associada a uma pesquisa sensorial, tem um valor inigualável, porque é a expressão da inteligência do corpo. A dada altura, sobre a improvisação, o Ângelo diz que *"Há muito lixo, há muitas distrações no processo de improvisar e de escolher"* (Neto, 2022, p. 194).

Improvisar é como pensar. Cada pensamento contribui para a construção de um entendimento das coisas, mais ou menos eficaz, mais ou menos completo, e o lixo é parte desse mar. Nesse mar recolhemos o lixo e fazemos desvios para os pensamentos que procuramos. O mesmo acontece no ato de improvisar. [É um exercício de continuidade.] Ainda sobre a improvisação, e baseando-se sobre as considerações de Adorno relativamente à composição, pelas palavras do Ângelo:

> *Improvisar um movimento implica que aconteçam dois processos a duas velocidades diferentes, ou seja, o processo de reconhecimento e de ação. O reconhecimento ocorre ao nível consciente, onde eu posso pensar numa ideia-núcleo e reconhecer o afeto que esta tem sobre mim e, consequentemente, sobre o meu corpo. Depois deste processo, há uma ação do corpo sobre o espaço gerando movimento. Tendo em conta que são processos coincidentes pela sua sobreposição e afastamento, acontecem a velocidades e com combinações distintas, criando quase um espetro que se dilata e contrai.* (Neto, 2022, p. 190)

Improvisar não significa seguir ímpetos loucos, há sempre o reconhecimento. Reconhecer enquanto conhecer outra vez, não saber novamente o que é, mas percecionar

e apreciar os seus pontos de encontro. Também criar a peça não pôde basear-se num seguir de ímpetos loucos. Exigiu aceitar a distância entre começar e apresentar, compreender que se perde um pouco da força que é o princípio mas que se encontram outras coisas porque existe esse reconhecimento. Cada nova apreciação permite escolhas que já amadureceram um pouco, permite revisitar e aprofundar ímpetos que o corpo soube antes do raciocínio.

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1957) aprofunda como o mundo íntimo de cada um, os espaços que são ou foram casa e as experiências que vivemos nesses espaços afetam a nossa compreensão sensorial e intuitiva do mundo e que esta é essencial tanto na experiência dos lugares que compõem o nosso mundo íntimo, como na criação poética. A poesia como criação que transcende a realidade imediata da linguagem (Bachelard, 1957). E como na poesia, talvez possamos chamar intuição a esse aceder a um escape da lógica que auxilia a criação coreográfica. Se há reflexão na criação em dança [e há], ela é sempre também sensorial, reverbera no corpo, produz-se na matéria do corpo.

Gosto de peças que absorvem do princípio ao fim. Que não largam. [Que no fim penso “ufa que viagem”.] Cada átomo transformado pela vivência. E por isso, procurei para o processo criativo, aceder a essa potência do corpo. Uma potência que fica, cresce e se transforma ao longo do processo criativo. Refletindo sobre o trabalho de Deleuze e Spinoza, o Ângelo refere-se ao *desejo* na obra coreográfica:

> *O desejo não determina a existência, uma vez que ela já está garantida, mas determina o modo de existência. Se transpusermos para a realidade de uma obra coreográfica, os agentes da obra, que partilham o desejo de concretização da obra, já contêm a obra a partir do momento em que o processo se inicia. Como se no primeiro ensaio a obra já existisse sendo que o desejo concretiza a obra em potência. A obra contém um núcleo dado pelo conatus, já existe, contudo, expressa-se pelo movimento na direção do real, na direção do mundo menor, do recorte da realidade num campo de forças que a obra coreográfica convoca.* (Neto, 2022, p. 265)

Vejo nesta proposta sobre *conatus* e o desejo, uma relação próxima ao que chamo de *potência*. *Conatus* era para Spinoza a essência de cada ser, a força fundamental ou o impulso que leva cada coisa a preservar a sua própria existência (Neto, 2022). Na criação, o *conatus*, ou a potência, é algo que já existe e que alavanca todo o processo criativo, algo que continuará a transformar-se ao longo dele, seguindo o caminho do desejo. Afinal, a tal vontade da velocidade não será precisamente o desejo a não querer desaparecer, querer

carregar consigo essa potência até ao fim do processo? O desejo, que nos leva a continuar, o desejo, que parece saber tão bem o que quer.

O processo criativo de *Atopos* não pôde cumprir todas as vontades do desejo. Interrompido várias vezes, por períodos mais ou menos longos, foi um desejo um pouco sofrido, mas regressou sempre. Também este relatório tomou as suas pausas, só pôde ser concretizado tempos depois da estreia. Estes foram exercícios de domínio do desejo, de saber moderá-lo e recuperá-lo, consoante o possível. Mergulho agora nele para que no processo de escrever coloque a nu esse desejo intrínseco, dê de caras com ele, o reconheça. Reconheça como quem diz, neste caso, identifique. Saiba recuperar nem que seja uma marcação ténue dos seus contornos. Esse desejo ao qual espero poder sempre regressar, conhecer mais, deixar crescer. O desejo como manifestação do ímpeto de criar, de criar com ímpeto. Acredito que o ímpeto é a realidade, a força dela. E para quê fazê-lo se não for com essa força. Foi o desejo que iniciou todo este processo. Foi o desejo que fez *Atopos*.

Poesia

[Cumprir o impulso é fazer poesia]

Por pretender aproximar a escrita do relatório ao processo criativo , relembrando as premissas inerentes à Investigação Baseada em Artes, procurei formas de aproximar o próprio modo de escrever ao modo de criar com que nos propusemos abordar a peça. [Fazer uma escrita que cumpre com a vontade de fazer verter o impulso.] Refletindo sobre a limitação da linguagem para abordar as práticas performativas, Ronald J. Pelias (2008) propõe a poesia enquanto o melhor modo de se aproximar e reportar o que o corpo conhece, que embora não cumpra com a tradução de tudo o que ocorre no estúdio ou no palco, é o meio mais propenso a fazê-lo. Também sobre a poesia e a sua afinidade com o cerne do meio performático, Patricia Leavy escreve em *Method meets art - Arts-Based Research Practice* que *"Poetry as a research strategy challenges the fact–fiction dichotomy and offers a form for the evocative presentation of data"* (Leavy, 2015, p. 66). Pensando nesta proposta, de utilização de uma escrita evocativa, que pretende tratar factualmente, mas não se restringir a analisar cientificamente os acontecimentos factuais, pareceu-me que recorrer à poesia na minha abordagem da escrita poderia então aproximar a realidade do processo à investigação do mesmo. Especificando o funcionamento da poesia na Investigação Baseada em Artes, Leavy diz ainda:

> *With respect to social research, poems offer an alternative way of presenting data such as those from in depth interviews or oral history transcripts. Poetic inquiry merges the tenets of qualitative research with the craft and rules of traditional poetry. The representation of the data in poetic form can help the researcher evoke different meanings from the data, work through a different set of issues, and help the audience receive the data differently.* (Leavy, 2015, p. 67)

Clarificando, não pretendo fazer poesia tradicional, em formato de soneto, ou quadra, mas sim uma abordagem descomprometida da poesia, uma poesia que é poesia porque se permite conectar-se à *realidade subjetiva* dos conceitos ou momentos do processo criativo a que me refiro e se expressa misturada nos seus sentidos. Uma escrita que se exprime pela relação a essa realidade subjetiva, a minha perceção da realidade, a forma como se imprime em mim, e a traz para o texto consoante a sensorialidade que o tema e experiência em questão despertam em mim.

Pela exigência da proposta e tendo já referido a minha apreensão com os princípios [e a distância deles aos fins] não a levo de ânimo leve, e não pretendo assumir que poderei cumprir com estas máximas exatamente como imagino, mas proponho-me ao risco. E se o efeito não se produzir, talvez esta introdução da vontade de poesia enquanto meio para a investigação sirva também para fundamentar certas escolhas temáticas e estruturais para este relatório. Há uns anos li *Blueberries: Essays Concerning Understanding*, de Ellena Savage (2020). Este livro, em formato de ensaios sobre situações de vida, escritos em modo quase prosaico e que se deixam interromper sem escrúpulo de referências literárias, ou memórias, ou diálogos, por me apresentar um modo de escrever que me toca também pela forma como está escrito, teve um impacto na forma como imaginei escrever este relatório. Pareceu-me um discurso que cumpre com o impulso do que pretende dizer, a própria estrutura formal do texto, e do livro, parece contribuir para o meu acesso a esse impulso, e talvez seja este o propósito de toda a poesia, qualquer poesia.

Sinistro de Trìas e *Punctum* de Barthes

[Existir em potência e o fascínio]

[Manifestação do desejo]

Há uns anos deparei-me com o termo *sinistro* [escrevi um poema sobre o sinistro, em 2021 - Anexo A], da perspetiva de Eugenio Trías. Contrapondo a noção primordial do *belo* enquanto limite formal, harmonia e proporção, proposto por Hegel, e crescendo sobre a ideia kantiana do *sublime*, que se refere à presença de objetos com associações negativas como sendo a imagem daquilo a que chamou de infinito divino, Freud propôs uma visão do sublime que se afastou do domínio do místico (Trías, 2006). Quando propôs o conceito do sinistro como ligação ao inconsciente, referiu-se a ele como algo que devendo permanecer escondido e que foi reprimido, se revelou (Freud, 2003). Trías bebeu da proposta de Freud e definiu o sinistro como o limite entre o aparente luminoso, o chamado belo, e o oculto, que é sombrio. Para Trías, o sinistro não poderia ser incorporado na obra de forma direta, mas seria necessário que estivesse presente metaforicamente, de forma moderada ou alterada, representando assim tanto a condição como o limite da beleza de uma obra de arte. Para ele, sem a sua presença não se produziria o efeito estético e a obra careceria de vitalidade, mas a sua expressão a nu destruiria o efeito estético (Trías, 2006).

Descobri mais tarde um outro termo fascinante, o *punctum* de Roland Barthes, explorado em detalhe no seu livro *Camera Lucida* (Barthes, 1981). Na sua análise da fotografia, pensando sobre aquelas que mais agarram o seu olhar, Barthes, provavelmente a figura com mais presença no processo criativo de *Atopos* e na escrita deste relatório, destaca dois elementos fundamentais nestas imagens. O primeiro elemento, o *studium*, seria algo que reconhece como familiar por consequência do seu conhecimento e cultura o outro, seria um elemento que se destaca dessa familiaridade e que confere à imagem um impacto que de outra forma não teria.

> *The second element will break (or punctuate) the studium. This time it is not I who seek it out (as I invest the field of the studium with my sovereign consciousness), it is this element which rises from the scene, shoots out of It like an arrow, and pierces me. A Latin word exists to designate this wound, this prick, this mark made by a pointed instrument: the word suits me all the better in that it also refers to the notion of punctuation, and because the photographs I am speaking of are in effect punctuated, sometimes even speckled with these sensitive points; precisely, these marks, these wounds are so many points. This second element which will disturb the studium I shall therefore call punctum; for punctum is also: sting, speck, cut, little hole and also a cast of the*

> *dice. A photograph's punctum is the accident that pricks me (but also bruises me, is poignant to me).* (Barthes, 1981, p. 26, 27)

O segundo elemento seria então um detalhe perturbador que se destaca da imagem e lhe atribui um interesse particular, afetando a nossa perceção dela.

> *William Klein has photographed children of Little Italy in New York (1954); all very touching, amusing, but what I stubbornly see are one child's bad teeth. Kertész, in 1926, took young Tzara's portrait (with a monocle); but what I notice, by that additional vision which is in a sense the gift, the grace of the punctum, is Tzara's hand resting on the door frame: a large hand whose nails are anything but clean.* (Barthes, 1981, p.43-45)

Em conjunto, o *studium* e o *punctum* funcionam de forma a aproximar o sujeito observador da obra e simultaneamente fascinar. Aproximando a manifestação de *punctum* ao meio performático, em *Performance Degree Zero - Roland Barthes and Theatre*, Timothy Scheie escreve que ***"****Barthes attributes the punctum's power specifically to both a body's 'presence' and its 'liveness' "* (Scheie, 2006, p.177). Procurava, mesmo antes do processo, esta *presença* e *vividez* que uma obra pode produzir, procurava que o tal *conatus* inerente a qualquer princípio atravessasse todo o processo, e se manifestasse.

Barthes escreve a dada altura sobre o *striptease*, sobre como o erotismo está no antes de se retirar toda a roupa, está na antecipação (Barthes, 1982). Talvez o fascínio se dê então quando um elemento se eleva enquanto potência, nos agarra pela expetativa de aceder a algo ao qual não temos ainda acesso, e que por isso estabelece um desejo. O *punctum* e o sinistro, porque reconheço em ambos um foco na importância de ter presente tanto algo que estabelece uma afinidade com a obra como um indício de algo por desvelar, são conceitos que me ajudam a compreender o que pode significar a expressão estética e artística de quando esse desejo faz correr o tal impulso que desperta a criação.

O Miguel e a Paisagem

[Mistura de signos para gerar Sinistro]

O sinistro [digo-o com alguma convicção] era a minha principal inspiração estética quando iniciei o processo criativo com o Miguel. Levava comigo quadros e momentos de filmes e poemas que me faziam viajar no sinistro, alguns que referirei mais adiante, e o

Miguel trazia consigo um fascínio seu, a *paisagem*. Partilhando comigo a proposta do geógrafo Milton Santos sobre este termo, a paisagem seria:

> *Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.* (Santos, 1988, p. 21)

Esta abordagem à paisagem implica pensar nela como um todo sensorial, que necessariamente é apreendido de forma distinta por cada indivíduo, dependendo de todas as suas condições e experiências de vida. Pela primeira vez a trabalhar juntos com o propósito de criar uma peça, encontrámos uma paridade desde cedo. [Uma surpresa feliz.] Sendo composta de todos os campos sensoriais, a ideia de paisagem permite pensar na nossa apreensão do visível como a apreensão de uma multiplicidade de signos, coisas que remetem para contextos distintos e com significados que reconhecemos. A conjugação dos signos pode remeter-nos para um todo que identificamos concretamente [como uma cascata na floresta e pássaros que voam sobre ela] quando são signos que reconhecemos enquanto conjunto, mas permite também a possibilidade de misturar signos que não esperaríamos ver juntos, como sucede com a presença do *punctum* de Barthes, que remete para algo não familiar num contexto familiar.

Sobre os sentidos improváveis coexistentes em obras artísticas e a sua influência nas obras coreográficas, José Gil apresenta em *Movimento Total - O Corpo e a Dança* a ideia de *paradoxo*. O paradoxo produz-se quando *"os dois (ou três, ou quatro) sentidos do acontecimento coexistem no próprio acontecimento e constituem o seu sentido"* (Gil, 2001, p. 214) e descreve como encontra esta característica no trabalho de Pina Bausch. Diz-nos que Pina parece trabalhar ao nível do *impensável* do pensamento e do *inactuável* do ato, gerando uma coerência inesperada mas identificável. A proposta de Pina, de junção paradoxal de todos os elementos, intérpretes, movimento, voz, luz, música e objetos, permite ao espectador entrar num mundo onde se mistura humor e crítica, riso e lágrimas e por isso, gera-se um mundo onde se apreende algo que não é exprimível pela linguagem. A composição de Pina parece contaminar as peças de uma atmosfera de *abismo* proveniente de um lugar que todos reconhecemos (Gil, 2001). A noção de paisagem e a perspetiva da mistura de signos como ferramenta para geração de paradoxo trouxe-nos uma clarificação quanto ao potencial da coreografia e dos elementos cénicos para criar mundos inesperados, mundos tingidos desse abismo, da expressão do sinistro, e este foi o primeiro ponto comum que guiou o nosso interesse artístico conjunto.

Encontrar *atopos*

[Ser-se humano]

[Escolher Fragmentos para fugir ao caos]

Para *Atopos* ocupámos um lugar múltiplo. Além das temáticas e inspirações que contribuíram para o posicionamento inicial na criação, e também das situações práticas em que esta decorreu, este foi um processo intimamente influenciado pelas particularidades da co-criação e de ser criador-intérprete [particularidades comuns, e outras específicas nossas]. Digo *intérpretes* e não *bailarinos* porque a noção de bailarino parece hoje excluir o seu potencial colaborativo, criativo e interpretativo. E digo intérpretes sem excluir a especialização em dança dos nossos corpos. O uso da palavra intérprete é preferível porque transporta além do virtuosismo do bailarino, uma individualidade e uma participação mais ativa no processo criativo (Fazenda, 2012). Para *Atopos* fomos intérpretes, e essa participação ativa no processo estendeu-se à posição de criadores. Além destas funções, que nos colocaram numa posição de perspetivação múltipla da dança, fomos ainda sonoplastas, cenógrafos e figurinistas, com algumas colaborações essenciais.

Esta pluralidade de campos de ação durante a criação exigia que navegássemos entre o individual e o conjunto. Como Jo Butterworth refere em *Too many cooks?* relativamente aos sistemas de *dance devising*, que são sistemas que colocam em diálogo e onde se ocupam vários lugares na partilha de um processo, nos processos colaborativos é essencial que se desenvolvam práticas facilitadoras de um processo interativo e integrativo (Butterworth, 2009). Partilhar um processo assim, tão inteiramente, mais ainda porque nos propúnhamos a criar sobre um ímpeto real, requeria que desenvolvêssemos uma comunicação inteira, dedicada, responsável, e por isso começámos por expor e refletir sobre os nossos interesses primeiros.

Pouco antes de iniciar o processo criativo com o Miguel, lia *Beautiful World, Where Are You*, um romance de Sally Rooney (2021) que segue o caminho de duas mulheres a descobrir a vida adulta e a trocar emails com opiniões e observações sobre o mundo. Sei que este pode soar a desvio do caminho que tenho estado a percorrer, apoiando-me no conhecimento de filósofos e estudiosos de várias áreas, mas a verdade é que o ser humano se preocupa sempre com as mesmas coisas, e esta leitura recordava-me disso. Podemos interessar-nos por temas vastos e *importantes* como a Grécia Antiga ou a Sustentabilidade [inequivocamente importante], mas estas preocupações existem sempre em parceria com os instintos mais básicos da nossa existência. Houve uma passagem que me ficou na memória:

> *Maybe we're just born to love and worry about the people we know, and to go on loving and worrying even when there are more important things we should be doing. And if that means the human species is going to die out, isn't it in a way a nice reason to die out, the nicest reason you can imagine? Because when we should have been reorganising the distribution of world's resources and transitioning collectively to a sustainable economic model, we were worrying about sex and friendship instead.* (Rooney, 2021, p. 111-112)

Apesar de entretanto, entre a estreia de *Atopos* e a conclusão deste relatório, ter tido a oportunidade de criar outras peças, antes deste processo tinha tido essencialmente uma grande viagem criativa, com a peça *CORRENTE*, co-criada e co-interpretada com Tiago Barreiros em 2021. Este processo, após considerações iniciais sobre vários temas, progrediu rapidamente para uma questão que parecia estar a tomar conta das nossas conversas primordiais, a dualidade corpo-consciência e o poder latente em ser-se um ser uno. O percurso de *CORRENTE* começava por pensar a separação de corpo e consciência, a instabilidade dela, a impossibilidade de existir bem e completamente nela. Vivemos num mundo onde o *corpo* é matéria de interpretação, julgamento e expetativa e a *consciência* é aquilo que somos. Acredita-se nisto. O *corpo* como adereço, mas carregado de todos os rótulos, tornando-se, na sua submissão, quase mais relevante do que aquilo que supostamente somos. *CORRENTE* prosseguia para desencadear a perceção do ser uno e esta possibilidade trazia consigo uma tristeza por pensar o vazio de existir em algo *total*, sem limites, algo que une matéria, energia e caos, num mundo que não está preparado para isso. Mais para a frente, quando fizemos uma segunda abordagem a este dueto, o nosso foco artístico alterou-se para considerar propostas físicas concretas e uma estrutura formal com propósito semi meditativo, mas ambas as versões, tão distintas, inspiraram-se sobre o conhecimento oriental do *Todo*. Esta foi uma viagem que marcou porque na altura li muito e deixei-me levar por considerações que abalaram aquilo que me agarrava ao chão [escrevi um outro poema, sobre o vazio e o Todo, também em 2021 - Anexo A]. Depois desse processo, fez-me sentido procurar algo mais concreto, e foi assim que encontrei o livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (2021). Pareceu-me algo bonito para se ler por fragmentos [e em 2022 escrevi um poema sobre fragmentos - Anexo A]. Foi então que encontrei *Atopos* [e um último sobre *Atopos*, no mesmo ano - Anexo A]:

> *É atopos o outro que amo e que me fascina. Não posso classificá-lo pois é precisamente o Único, a Imagem singular que veio miraculosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura da minha verdade; não pode ser integrado em qualquer estereótipo (que é a verdade dos outros).* (Barthes, 2021, p. 47)

Roland Barthes e atopia

[Neutralidade, desfoque da coerência e poesia]

Fragmentos de um Discurso Amoroso (Barthes, 2021) funciona como uma espécie de dicionário do discurso do ser apaixonado e da situação de estar apaixonado agarrando no exemplo, no registo literário e na prática. Não pretendendo ser um registo científico, no livro, Barthes coloca este discurso por ordem alfabética com o intuito de agregar todas as suas referências num local, considerando que nunca poderiam ser organizadas segundo um raciocínio puramente lógico. Relativamente ao discurso amoroso, escreve assim:

> *O apaixonado não deixa, na verdade, de correr dentro da sua cabeça, de empreender novas tarefas e de fazer intriga contra si próprio. O seu discurso existe apenas em rajadas de linguagem, que lhe brotam graças a circunstâncias íntimas, aleatórias.* (Barthes, 2021, p. 9)

A estas quebras, rajadas de linguagem, ele chama *figuras*, referindo-se ao seu sentido *"ginástico ou coreográfico"* (Barthes, 2021, p.10), ao seu sentido no grego. A figura refere-se a um corpo em ação, e o apaixonado está *"preso às suas figuras: agita-se num desporto um pouco louco, esgota-se, como o atleta: discursa como o orador; está preso, siderado numa função, como uma estátua. A figura é o apaixonado a trabalhar"* (Barthes, 2021, p.10).

Existem outras possíveis interpretações da palavra *atopos* espalhadas pelo tempo e por várias áreas de estudo. Poderíamos associar *atopos* à noção de Peter Sloterdijk (2014) relativamente a situações de desconexão e deslocamento em contexto da condição humana moderna, de Marc Augé (1994) quanto aos espaços que carecem de identidade, e de Deleuze e Guattari (2004) quando pensam o conceito de desterritorialização. Neste relatório, *atopos* será sempre tratado referindo-se à perspetiva de Barthes, que incide sobre algo que não pode ser caracterizado, o ser amado.

Roland Barthes foi um estudioso da Estética e da metapsicologia, um crítico literário e de teatro, sociólogo e jornalista cultural. Uma das curiosidades do vasto trabalho que desenvolveu reside no seu súbito desaparecimento enquanto crítico de teatro. Inicialmente um ativista bastante presente na comunidade literária, com uma grande aproximação a métricas existencialistas e Marxistas, e com um grande foco sobre o teatro popular, que o levou a encontrar e apreciar publicamente o trabalho de Brecht, por volta de 1960, os seus escritos sobre o teatro cessaram (Scheie, 2006).

A sua abordagem ao texto alterou-se ao longo do tempo, mas em *O prazer do texto* Barthes estabelece e evidencia a valorização que lhe atribui. Para a direita política *"o prazer é reivindicado contra a intelectualidade"* (Barthes, 1987, p. 31), o artista deve procurar o prazer, a deleitação, e à esquerda *"opõe-se o conhecimento, o método, o compromisso, à simples deleitação"* (Barthes, 1987, p. 32). A sua perspetiva de prazer parece afastar-se de ambas as premissas.

> *O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingénuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. Qualquer coisa de neutro? É fácil ver que o prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é atópico.* (Barthes, 1987, p. 32)

Na análise de Yves Mille (2013) no artigo *Atopia and Aesthetics. A modal Perspective* o autor esclarece que na palavra atopia, o *a* não tem um sentido negativo, mas carrega a neutralidade, permitindo um nível de *vagueness*. O *neutro* não é nulo, mas plural. A visão de *atopos* enquanto neutro, faz dele um lugar de indeterminação e potencialidade. Yves Mille escreve ainda que *"Atopia blurs coherence, which is the main quality of speech, in as much as that coherence is the guarantee of speech's effectiveness. At the same time, atopia provides the opportunity for a more poetic use of speech"* (Mille, 2013, np). Por viver num espaço neutro, a atopia tem potencial de poesia. Real e artística. Em *atopos*, interessa-me a forma como reverbera sobre a própria abordagem à criação, que pretende também ela a indeterminação e potencialidade, o desfoque da coerência. Interessa-me como fragmenta a realidade sem pretender *intelectualização* ou *deleitação*, mas uma aproximação ao fazer poético, o fazer atópico.

Atopos

[Verdade que pede ser tratada pela dança]
[Ferramentas do sinistro]

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso,* Barthes (2021) refere-se ao ser amado como o conjunto próprio de particularidades que cativa o apaixonado. Gosto desta ideia de que algo generalizado nunca pode corresponder exatamente ao que se procura, mas que algo que por acaso existe de acordo com uma estrutura única possa agradar intensamente.

Além da beleza comum reconhecível da situação de se apaixonar, é também curioso como essa situação coloca o ser amado num lugar perigoso. A ideia de corresponder completamente à especialidade de um desejo traz consigo a possibilidade de deixar de corresponder a esse desejo. [Que queda seria essa, entre a imagem que fizeram para si e aquela que se altera e falha, que é a realidade?]

Refletindo ainda sobre o sentido e o poder de *atopos*, Barthes insiste que este é inqualificável precisamente porque não pode pertencer a um pedestal, é uma figura verdadeiramente inocente, e por isso não pode sucumbir ao peso e restrição da linguagem. Questiono se tal será possível. A matéria de *atopos* pode ser a verdade, a inocência, mas poderá o ser apaixonado ver apenas a verdade?

> *Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem, que é maya classificação dos Nomes (dos Eros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar dele, acerca dele; qualquer atributo é falso, doloroso, desastrado, incómodo; o outro é inqualificável (seria este o verdadeiro sentido de atopos).* (Barthes, 2021, p. 48)

Apesar da minha descrença na capacidade do apaixonado [como na de qualquer ser humano] de saber gerir a essência de *atopos*, cativa-me esta sua associação a uma verdade indescritível [o impulso] que lança o desejo. Por abordar a pluralidade, *a,* dos lugares, *topos*, e levar o apaixonado a agitar-se, *atopos* invoca presença física no tempo e no espaço, e por isso chama ser tratado pela dança. Em *The Mastery of Movement*, Rudolf Laban (2011) aborda o corpo enquanto veículo capaz de responder a estímulos internos, como estados emocionais, e externos, como o ambiente, o tempo e o espaço, e o movimento como algo que sucede da experiência sensorial do indivíduo face a esses estímulos. Esta sensorialidade da dança permite-lhe transcender a literalidade das palavras e expressar conceitos universais, subjetivos ou impossíveis de visualizar de forma literal, conceitos como *atopos,* que invocam movimento (Laban, 2011).

Encontrámos inspiração noutros criadores para manifestar *atopos* [e a particularidade das suas partes]. Além da afeição ao trabalho de Pina Bausch, que pela mistura de signos atinge paradoxos que refletem uma realidade única, dois dramaturgos integraram as nossas conversas iniciais. David W. Price, no artigo *The Politics of the Body: Pina Bausch's "Tanztheater" (*Price*,* 1990), analisa o trabalho de Artaud dizendo que este conjugava objetos, imagens e signos comuns, de cariz maioritariamente cénico, para compor *dreamscapes*, situações de fantasia, a partir da realidade, gerando mundos que extrapolavam o quotidiano para a cena. E refere-se a Brecht, o dramaturgo mais

publicamente admirado por Barthes, isto antes do seu silêncio, mencionando a sua afeição pela modelação do *gestus*, o código simbólico de cada situação social, procurando a sua alienação. Pela conjunção, repetição, alteração de contexto ou extrapolação do *gestus*, em ligação a outros momentos da criação, o espectador era confrontado com algo comum tornado incomum, reforçando ou alterando o seu sentido. Brecht proporcionava momentos onde a vivência do que conhecemos podia ser sensorialmente reapreciada e construia visões capazes de influenciar a perceção do real (Price, 1990).

[Por ser infinita, parece-me que artisticamente a realidade só pode ser trabalhada aos bocadinhos.] No livro *O Teatro do Absurdo*, Martin Esslin (2018) refere-se a esta vertente teatral, por si preconizada, como perspetiva artística que reflete sobre o sentido da existência. Recorrendo a conjuntos sem norma definida, o Teatro do Absurdo manifesta pedaços do todo, a realidade como é apreendida pelo indivíduo (Esslin, 2018). A proposta desta abordagem, parece-me estar presente também no trabalho de Artaud e Brecht, apesar de nenhum dos dois estar formalmente associado a ela. Vejo as suas práticas como bons exemplos do tipo de apropriação necessária à realidade para a construção de ambientes em cena que podem refletir efetivamente um pouco dessa realidade, e inspiram-me pelo potencial de adaptação enquanto ferramentas coreográficas. Ferramentas para fazer signos dialogar de forma a aproximar o público sem deixar de o colocar em posição de antecipação, e corresponder à tal vontade de expressar a poesia, a atopia de *Atopos*, em modo de paisagens que se compõem de elementos dos vários campos da sensação, e que se expressam como momentos, imagens do sinistro.

Formalidades

[Acontecer]

[Contextualizar]

Quando a parceria com o Miguel surgiu, propúnhamos apresentar um espetáculo composto por dois solos. Cada um de nós seria criador e intérprete da sua peça. Na procura de sustentar esta colaboração, aos poucos tornou-se claro que enquanto artistas emergentes seria mais viável a criação e disseminação de um espetáculo de *noite inteira*, e assim surgiu a possibilidade de criarmos um dueto.

Com esta proposta conseguimos estabelecer parcerias com instituições do núcleo artístico, que foram fundamentais para a criação e estreia de *Atopos*. Abordámos a Escola Superior de Teatro e Cinema com uma proposta de colaboração e fomos contactados por duas alunas da Licenciatura em Teatro, do ramo de Design de Cena, a Luisa Cortez e a

Rafaela Graça, que foram fundamentais na produção de cenário e figurinos. Recebemos também o apoio da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, dos Estúdios Victor Cordon, da Escola Superior de Dança, do Centro de Artes de Marvila, e da Performact, que nos disponibilizaram espaço de ensaio. E fomos ainda apoiados pela Companhia de Dança de Évora e pela Nélia Pinheiro, que garantiram uma ante-estreia no Rooftop Dance Festival, no Centro de Artes de Marvila, que decorreu no dia 8 de Julho de 2023 e uma estreia no Festival Internacional de Dança Contemporânea, no Teatro Garcia de Resende, em Évora, no dia 21 de Setembro de 2023.

Depois desta longa introdução, exposição do impulso que levei para o processo criativo, para a partilha e investigação que pretendo fazer, separei os restantes capítulos em duas partes fundamentais.

[ ] - Estes são pensamentos intrusivos, incontroláveis. Não surgem necessariamente num decorrer lógico de raciocínio, mas incitam-se no processo de escrita e deixei ficar aqueles que considero trazer algum tipo de evocação útil, evocação que possa contribuir na reverberação da minha perceção sensorial do processo.

Lado esquerdo - Aqui deixei o cronológico, lógico, factual. É onde fica o decorrer do processo criativo, onde procuro clarificar, para mim e para o leitor, o desenrolar da experiência criativa de *Atopos*.

Lado direito - Reservei este lado para a experiência. Aqui ficarão momentos concretos de estúdio que levaram à manifestação de momentos da peça. Dei nomes a esses momentos e como sigo um percurso cronológico, regresso a eles em várias fases para apresentar novas considerações e para que seja possível acompanhar a transformação de cada um deles. O discurso deste lado permite-se mais fragmentado, tal como o discurso de estúdio.

No centro - Houve coisas que escrevi que pareciam destacar-se enquanto momentos transformadores da minha perceção da peça ou da minha aprendizagem enquanto artista. Decidi destacá-los.

A dimensão é algo novo para mim. Talvez esta perspetiva gráfica da minha proposta originalmente poética de escrita se tenha incorporado enquanto tentativa de manter o domínio sobre o texto, mas espero que possa servir também uma leitura mais digerível. Também no processo criativo senti necessidade de um acompanhamento gráfico-poético. No decorrer desta primeira parte, além de algumas imagens e registos fotográficos, apresentarei imagens do *entryboard* que gerei em paralelo com a criação. Este é um objeto de registo rudimentar, que foi ferramenta fundamental na notação de novas ideias, compreensões e propostas das diferentes fases do processo de *Atopos* e serviu como base para a escrita e estruturação dos próximos capítulos.

[Figura 1 - Fotografia do objeto de registo *entryboard*]

A segunda parte, à qual chamei de *Nuvens,* é uma reflexão sobre o processo criativo. Depois de uma consideração geral sobre o seu caminho, focar-me-ei em questões que se destacaram para mim enquanto maiores pontos de aprendizagem decorrentes do processo. A partilha e mistura dele, por sermos co-criadores, e criadores-intérpretes. O poder dos elementos que partilham a cena com os intérpretes [talvez parte do fascínio por ter sido a primeira vez a lidar com eles enquanto criadora]. E a dramaturgia específica da peça, que despertou em mim novas possibilidades para abordagens dramatúrgicas. Estas considerações e aprendizagens serão acompanhadas por reflexões sobre o impacto e transformação dos interesses originais.

Concluirei o relatório com uma apreciação sobre as reverberações do processo de *Atopos.* [O *que fica do que passa*.] Este processo estabeleceu-se enquanto investigação profunda deste meu princípio artístico e procuro nessa reverberação, onde o impulso se transformou e o desejo encontrou novos contornos, indícios de um conhecimento sensorial mais completo, uma renovação dos fascínios, um comprometimento com novos ou renovados valores artísticos.

Desejo a Trabalhar

Incubação

[24 de Outubro a 4 de Novembro no CAM]

Partilhámos as vontades, infinitas vontades que mencionei, algumas imagens coreográficas concretas que não sabíamos ainda se e como poderiam integrar a peça, universos sonoros, imagens e obras que nos inspiram. Pensámos “Que imagem fizeram para nós enquanto *atopos*?”, “Que implicações teve essa imagem nas relações que estabelecemos?”, “O que é amar?”, “O sinistro é amar luz e sombra?”, “E *atopos*? Prende-nos a uma caixinha, que caixinha?”, “Se fizeram uma caixinha, que coisas guardamos, omitimos, ficam só para nós, apenas nós conhecemos de nós próprios? Que coisas ficam escondidas?”

Momento do Espelho

Fizemos uma lista de coisas que fazemos às escondidas, ou em privacidade. Primeiro, individualmente, e em conjunto escolhemos as que nos pareciam ter mais potencial de exploração física, ou de palco, pela sua expressividade no corpo ou no contexto em que se poderiam inserir. Para cada uma das ações escolhidas procurámos propostas físicas que extrapolassem ou remetessem para a situação.

[Em modo de *gestus* de Brecht.]

A ideia era ter um momento de privacidade, mas em conjunto, como se fossemos um só e partilhássemos este momento enquanto espelho um do outro. Queríamos explorar o potencial coreográfico da simetria, que aos poucos poderia transformar-se e deixar-se tornar assimétrica.

[O público estaria em modo *detetem as diferenças*.]

Poderia ser um prelúdio, algo que remete para o que aconteceu, para o que vai acontecer durante a peça.

[Talvez haja um espelho em palco. Como signo para situação do comum, que em conjunto com outros pode formar um *dreamscape*. Como Artaud.]

Para o final queríamos um reconhecimento do outro, mas um outro de vidro, intocável. Lembrei-me do poema *The Ecstasy* de John Donne, que transmite esta sensação, que estabelece uma imagem de dois amantes que se olham, unidos num plano etéreo apenas partilhado pelos dois.

> *Our eyes upon one double string*
> *(…)*
> *Our souls (which to advance their state*
> *Were gone out) hung 'twixt her and me.*
> *And whilst our souls negotiate there,*
> *We like sepulchral statues lay* (Donne, n.d.)

[Figuras 2 e 3 - Fotografias do vídeo da exploração do *Momento do Espelho*]

Depois de experimentarmos à vez cada uma das possibilidades físicas, para podermos observar-nos um ao outro, acordámos uma primeira estrutura, filmámos algumas improvisações e analisámos.

Uma das questões que surgiram na primeira residência debatia-se sobre o tipo de expressão física da peça. Ambos trabalhámos com diversos coreógrafos, enquanto intérpretes, e tínhamos até partilhado alguns desses processos, e por isso o percurso de nos darmos a conhecer fisicamente tinha já sido iniciado, mas nenhum dos dois trazia, ou pretendia impor, um *estilo* único.

Segundo Laurence Louppe, o estilo do coreógrafo são as características estéticas e formais que distinguem o seu trabalho e abordagem artística (Louppe, 2012). Não trazíamos uma abordagem concreta visual ou técnica que pretendessemos trabalhar, e muito menos uma *linguagem* coreográfica, que implica um conhecimento profundo dos métodos e expressões particulares dos coreógrafos (Louppe, 2012). Esta seria uma colaboração exploratória, com vontade de encontrar um ponto de encontro para a abordagem física da peça, mas sem pretensão de chegar a conclusões de um estilo ou linguagem conjunta. Refletindo sobre o nosso percurso e o impulso para a criação de *Atopos*, percebemos que nos interessava encontrar uma coesão que permitisse a versatilidade da nossa fisicalidade e compreendesse os seus limites no contexto de *Atopos*. No princípio, perguntávamos, muito simplificadamente, num entendimento mútuo do que estas palavras queriam dizer “Nós vamos para palco como pessoas na rua, e por isso aplicamos um movimento dito mais natural, procurando uma abordagem coreográfica mais próxima do *teatro*, ou vamos para palco recorrendo a movimento mais estilizado, e com uma abordagem coreográfica com estilização do corpo?”

> Ver os vídeos das primeiras experiências relembrou-nos de que somos, efetivamente, *bailarinos*, e que o nosso dito *corpo normal* era, mesmo sem estímulos, estilizado, no sentido em que refletia anos de contacto com a expressão na dança, e por isso se afastava de um estado *comum*, o tal estado *natural*.

Pensando no caso concreto do *Momento do Espelho*, também não queríamos que esta situação de privacidade fosse exposta a nu, sem o filtro da estilização, isso implicaria expor a sombra por completo. Pessoalmente, não pretendia o grotesco, estava fiel ao sinistro. Procurávamos referências aos códigos das ações, algo que as

identificasse, mesmo que minimamente, mas o movimento seria abstrato, seria dança. Procurávamos que essa dança partisse das ações e refletisse de alguma forma uma sensação sua e honesta.

"O que é esta sensação?" Não parece haver uma escolha certa para agarrar na *sensação honesta* de uma situação, até porque é sempre pessoal, subjetiva na sua interpretação. Pode ser feito como por Pina Bausch, que extrapolava os signos do movimento quotidiano, ou então pela possibilidade de associação entre a música e o movimento, ou ainda pela exploração da sensação num espaço ínfimo do corpo, quase invisível. As opções são infinitas.

> A procura da sensação, e todas as suas abordagens artísticas possíveis na exploração de situações concretas, foi o primeiro mote para a pesquisa de movimento e encaminhou as primeiras escolhas sobre a vastidão de possibilidades do corpo.

Por esta altura, regressando à ideia de que o *Momento do Espelho* poderia ser um preâmbulo da peça, um preâmbulo que denunciasse o fim, falámos na possibilidade de estabelecer uma espécie de glossário. Referências de movimento que surgiriam depois, em momentos chave associados a esse preâmbulo. E talvez por começarmos a falar em glossário, que se aproxima à própria ideia das figuras em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, começámos a pensar na palavra, e com a palavra, na noção de conversa. Não sabíamos ainda se a proposta de conversa poderia de alguma forma integrar no *Momento do Espelho*. Ocorria-nos que talvez toda a peça pudesse ser uma conversa.

> Debruçávamo-nos sobre um tema sobre o qual não tínhamos nenhuma experiência que nos ligasse diretamente, *atopos*, e por isso, aos poucos ficou-nos a ideia de que a peça teria de ser uma conversa sobre o assunto.
>
> Este foi um momento de viragem no processo criativo porque clarificou a nossa abordagem ao tema, e cresceu para ser um dos pontos que mais impactou dramaturgicamente a peça. A conversa permite tocar em pontos muito distintos sobre um tema sem obrigar a

um percurso narrativo, e cria uma camada de abstração sobre um conteúdo que pode ser real ou fictício, exatamente como a dança.

Solo vermelho

O Miguel trazia a ideia de um assassinato solitário, presenciado por um *voyeur* que não intervém. Esta era uma proposta relacionada com a ideia de fetiche. O fetiche enquanto a especificidade, neste caso macabra, do nosso desejo.

> *E, nesse caso, o que é que tem, neste corpo amado, a vocação de fetiche para mim? Que parcela, talvez incrivelmente ténue, que acidente? O corte de uma unha, o dente um pouco partido em bisel, uma madeixa, uma forma de separar os dedos ao falar, ao fumar?* (Barthes, 2021, p. 25)

> *O fetichista concordaria com o texto cortado, com a fragmentação das citações, das fórmulas, das cunhagens, com o prazer da palavra.* (Barthes, 1987, p. 82)

Para mim havia necessidade de um momento que refletisse sobre a posição do *atopos* na presença do apaixonado. *Atopos* enquanto pedestal, enquanto *"charis: <<o brilho dos olhos, a beleza luminosa do corpo, o esplendor do ser desejável>>"* (Barthes, 2021, p. 24). O seu brilho formulado pelos olhos do outro. E o ser apaixonado, apesar da sua admiração, e por ela mesmo, enquanto redutor de *atopos* a um lugar.

> *Anulação. Sopro de linguagem durante o qual o sujeito acaba por anular o objecto amado sob o volume do próprio amor: por uma perversão especificamente apaixonada, é o amor que o sujeito ama, não o objecto.* (Barthes, 2021, p. 38)

As duas propostas encaixavam-se porque incidiam sobre o peso do olhar do outro. O Miguel seria o *voyeur*. Eu seria a tentativa de corresponder à imagem que fizeram para mim. No âmbito do amor, onde há um certo prazer em nos contorcermos para corresponder a uma imagem, seria assassinada pelo peso do olhar. Esta seria a evolução de um ser inocente para um ser em situação de pedestal,

um ser conhecedor do desejo, do prazer, da dor, e com eles, da destruição da inocência.

[Figura 4 - Fotografia do vídeo da exploração do *Solo Vermelho*]

Como primeira exploração, o Miguel guiou-me numa improvisação, transmitindo uma história macabra à qual eu deveria responder fisicamente. Aplicámos algumas imagens que surgiram dessa improvisação na proposta do solo, e estabelecemos uma primeira estrutura de improvisação. Experimentámos, vimos o vídeo, o Miguel escolheu certos impulsos de movimento, e explorou também ele em modo de improvisação esses movimentos.

Na fase de *Incubação* foi muito importante o processo de colocar várias ideias em prática recorrendo à improvisação, à estruturação da improvisação, e à improvisação sobre a improvisação.

A improvisação, enquanto ferramenta, permitia-nos aceder à forma como as ideias reverberavam no nosso corpo em tempo real. Pela sua imediatez, viabilizava também a filmagem e observação das propostas antes de serem direcionadas num sentido mais delimitado, antes de serem esculpidas.

O solo terminava com uma morte, um fim, e essa ideia transportava-nos para um estado de antecipação de algo. “O destino?” E porque a ideia de preâmbulo circulava sobre as nossas cabeças, pensávamos “Será afinal esta a abertura da peça?”

[Cai um vestido, entro na luz, visto o vestido e depois morro também eu com o vestido.]

[Ou cai um vestido apenas como prelúdio da peça. E no fim, quando morrer, é com esse vestido.]
[Os filmes de terror começam assim. E fica mesmo claro que é um prelúdio se for seguido de uma cena *light motif* - tipo família feliz a ir beber sumo de laranja.]

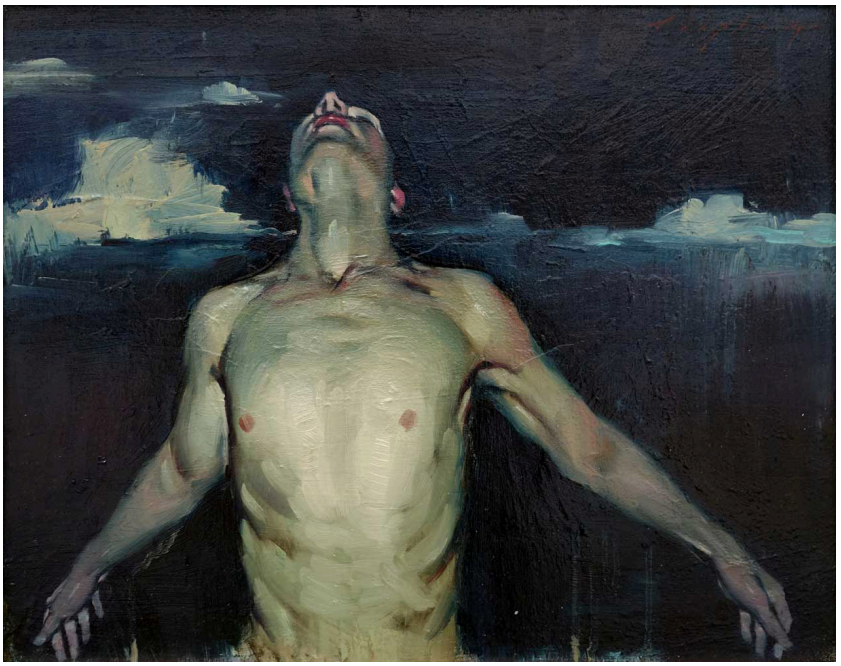
Não sabíamos ainda o que iniciaria a peça, mas tornava-se claro que tínhamos interesse na narrativa de terror como inspiração para a sua estrutura. Noël Carroll (1990), em *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* faz uma dissecação da constituição e atração destas narrativas e diz que o prazer em assistir a ficções de terror está na satisfação cognitiva de resolver o mistério do monstro, sujeito causador de medo e repulsa, e sobreviver à experiência, mesmo que ficticiamente. A tensão narrativa está no escrutinar aos poucos o funcionamento do monstro e se os outros personagens conseguem ou não sobreviver. O medo e a repulsa geram-se porque o monstro tem características tanto familiares, como estranhas, como sucede na manifestação do sinistro, mas neste caso é exagerado e mais estabelecido o seu caráter perturbador (Carroll, 1990).

Falávamos na narrativa de terror porque nos cativava o sentido de antecipação de algo perigoso e final no *Solo Vermelho,* e possivelmente no preâmbulo que queríamos estabelecer. Esta foi uma ideia que influenciou a estética deste momento e marcou a vontade de estabelecer um princípio e um fim que acusassem a circularidade da peça.

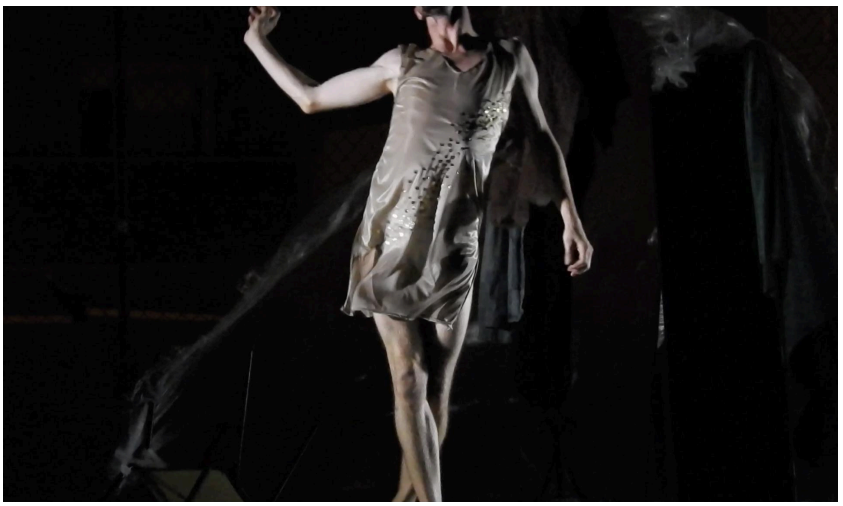
No seguimento da exploração do *atopos*, pensando sobre como a sua imagem se deixa impregnar das várias associações feitas sobre a sua aparência, discutíamos as limitações que estas carregam consigo. Queria explorar a ideia da *vulnerabilidade masculina* que, se existe enquanto *chavão*, é porque a sua compreensão permanece ainda sob o escrutínio da complexidade histórica, social e política humana. Via no Miguel toda a sua sensibilidade física, prazerosa, especializada, e pensava como seria se todos pudessem aceder a algo assim. Procurava uma reflexão sobre a dificuldade de estar numa situação vulnerável e sobre a sua beleza.

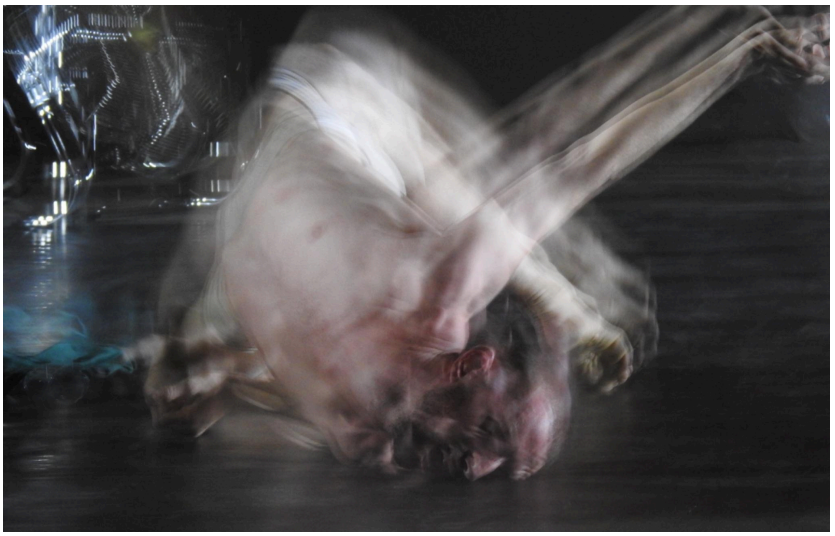
Solo da Reanimação

Tinha esta ideia de utilizar a mão como uma espécie de desfibrilador do corpo. Com corpo inerte, e todo o braço hirto, deixar a mão cair sobre o corpo e este reagir. Seria um solo de reanimação. De reanimação do acesso à sensibilidade, à vulnerabilidade. Um quadro inspirava-me particularmente.



[Figura 5 - *Floating,* Malcolm Liepke, 2014]





[Figuras 6 e 7 - Fotografias da ante-estreia, *Solo da Reanimação*, por Luisa Cortez]

Começaria com a tentativa de fazer regressar a respiração e evoluiria para uma aprendizagem de como fazê-la durar, tornar-se constante.

> [*Inflating and collapsing*.]
> [*Deep breathing*.]
> [Pode ter som?]
> [Um vestido dourado.]

Partilhei a evolução que pretendia com o Miguel e experimentámos diversas formas de como a respiração poderia influenciar o movimento. Tentámos reproduzir fielmente a sensação do desfibrilador no corpo e percebemos como diferentes ritmos de respiração afetam o estado emotivo, e o estado emotivo, a respiração. Estabelecemos uma primeira estrutura de improvisação e filmámos.

> [Reanimação após uma festa?]
> [Se não queremos que a energia desça, talvez o princípio lento do solo possa ser contraposto com algo menos sereno. Um *strob*?]

Um dos principais desafios físicos seria a gestão do oxigénio, que por si só coloca o corpo numa situação vulnerável.

Durante a primeira residência experimentámos propostas que mais tarde se transformaram em momentos da peça e outras que não ficaram para a estrutura final. Este processo inicial de geração de materiais foi importante porque nos elucidou quanto ao interesse de certas ideias, à sua possível integração na peça, e iniciou a descoberta de um modo de estar criativo conjunto. Mas a criação é um mundo infinito, e por isso no fim desta fase sentimos necessidade de tornar menos amplo o seu contexto. Procurando encaminhar mais efetivamente o processo criativo do segundo período de residências, estabelecemos momentos e propostas coreográficas núcleo da peça e determinamos um primeiro caminho para elas.

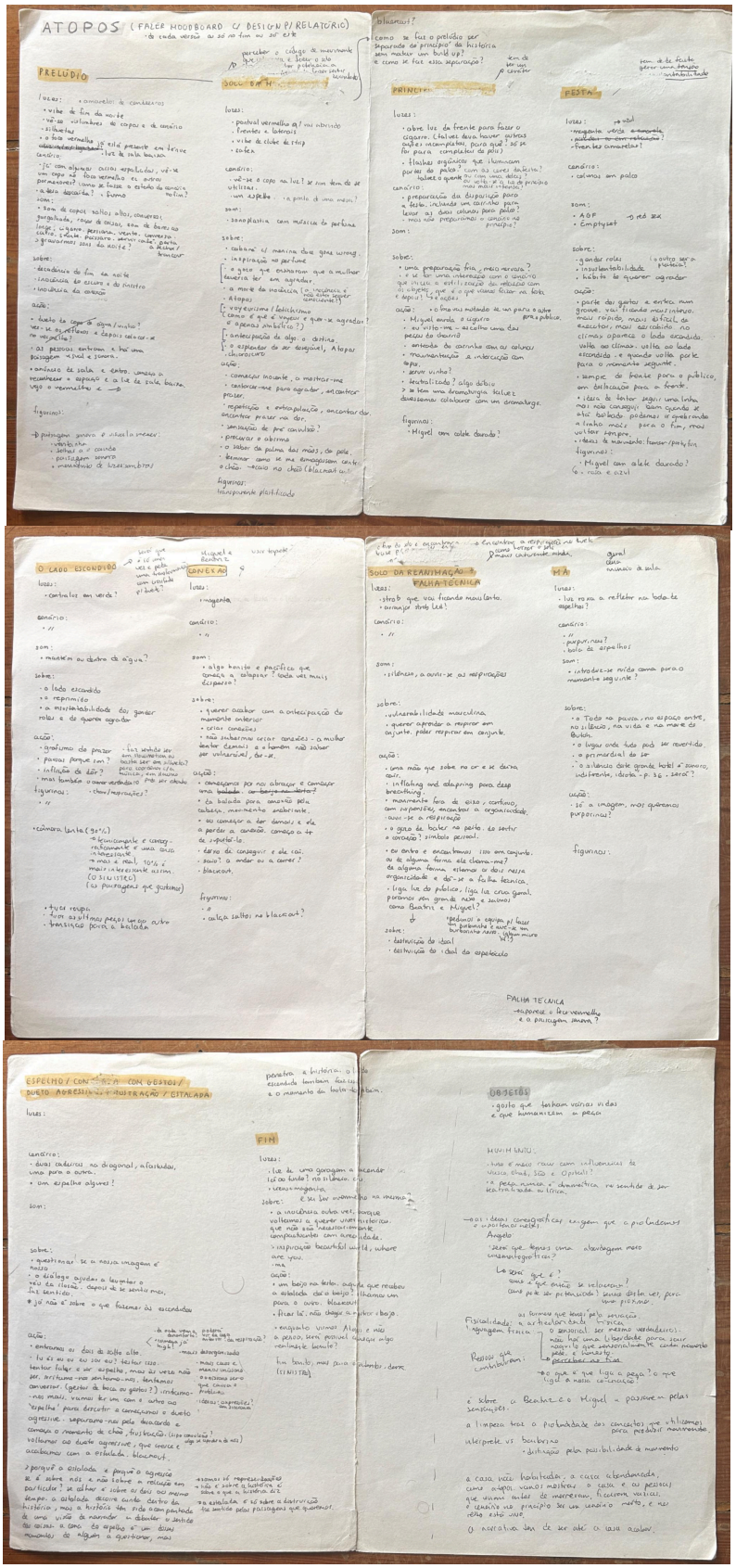
Com este intuito, tentávamos organizar as implicações físicas e expressivas de fazer da peça um reflexo da nossa conversa sobre *atopos*. O seu caminho seria circular sem se circunscrever a uma narrativa. O movimento seria *plástico*, porque a plasticidade permite a abstração, o afastamento do concreto. E resgatando o interesse de gerar paisagens em palco, e mais concretamente questionando "Como são as paisagens do discurso amoroso?" procurávamos transpor a conversa em modo de *quadros sensoriais*. Cada momento corresponderia a um dos tópicos da conversa, transportaria consigo códigos referente a ele, e instalar-se-ia sensorialmente pela relação da expressão física do corpo com os outros elementos de palco. Discutíamos cores, composições, objetos e formas que fossem também códigos para associações de real e que pudessem ser manipulados para a manifestação de momentos misturados de sentido.

> [Duas cadeiras colocadas como estariam numa conversa, um espelho, por ser sobre a imagem que fazem de nós, e uma bola de espelhos no chão, de uma festa que terminou.]

Cada quadro deveria instalar-se como uma unidade e traduzir uma *paisagem sinistra de atopos*.

Para alimentar a estrutura, considerávamos ainda o interesse pela narrativa de terror, mas curiosamente esta misturava-se aos poucos com o potencial cativante da comédia, que vive do *timing*, de uma construção que surpreende constantemente.

Estávamos envoltos numa necessidade de que a peça não cumprisse com normas orgânicas de estrutura. Foi por essa altura que nos ocorreu a ideia de ter uma *Falha Técnica* na peça. Esta ideia relacionava-se com *atopos* porque também a peça é a imagem que fazem para ela, e a falha técnica seria a quebra dessa imagem. Uma subversão do pedestal, do ideal, que é o palco.



[Figuras 8, 9 e 10 - Fotografias do *entryboard* no fim do período de *Incubação*]

Materialização

[16 a 23 de Fevereiro na CPBC + 6 a 31 de Março na CPBC e na ESD + 17 a 28 de Abril na CPBC e na ESD]

Neste período reunimos com a Ângela Bismarck, que mais tarde desenhou connosco as luzes para a peça, para pensar em possibilidades de iluminação, e iniciámos a colaboração com a Luísa Cortez e a Rafaela Graça, que nos acompanharam na concretização de cenários e figurinos até à ante-estreia, no Rooftop Dance Festival.

[*Atopos* é um lugar inóspito. Um lugar que não tem dentro nem fora, um lugar que deixou de existir. Como uma casa abandonada, forçada a esvaziar-se, ou natureza parada no tempo porque deixou de cumprir o seu fundamental propósito, continuar. Existe apenas na memória e na imaginação do outro.]

[O que contamos são as histórias de *atopos*, queremos acordá-lo.]

[Figuras 11 e 12 - Fotografias do cenário, por Pedro Mira]

Porque houve necessidade de clarificar e comunicar sobre o universo de *Atopos* com a equipa, na fase de *Materialização* discutimos e questionámos bastante o impacto e utilização dos objetos em cena. “Se temos cenário, como será a nossa interação com ele?” Tal como o movimento não seria a mimetização do real, também a interação com os objetos não pretendia ter cariz representativo.

Uma das propostas originais para um dos momentos da peça era a produção de *frescos* em palco, como marco da romantização de *atopos* na arte. Essa ideia evoluiu para se coordenar com a exploração, sistemática quase, dos objetos. Queríamos produzir imagens *surrealistas* em associação aos elementos de palco, no sentido em que estes elementos perderiam a sua função e intuitos originais e ganhariam outros. Com essas imagens pretendíamos destruir a leitura comum dos objetos e quebrar a perceção do cenário como presença acessória em cena.

Ações

Este seria um momento de extrapolação de sensações associadas à utilização ou manipulação comum dos objetos. A sua evolução estabeleceria o tipo de relação que o corpo estabelece com o espaço de palco em *Atopo*s.

[Servir um copo de vinho no corpo de alguém.]

Partiria de uma base de relação realista, e iria crescendo, desfazendo, misturando, exagerando. Por esta ser uma evolução gradual, este seria também o nascer do movimento estilizado, o nascer da peça. Isto é, um nascer depois do preâmbulo.

A extrapolação do movimento nas *Ações* seguiria para o momento da *Festa*. A festa como situação onde, pela imensidão de estímulos, as ações se extrapolam naturalmente e as sensações são espontaneamente exageradas.

Festa

Este seria o antagónico do *Momento do Espelho*. Num, seríamos um só, no outro seriam expostas as disparidades associadas aos papéis de género, seriam evidenciados os *clichês* e a retorção deles.

[Música tecno.]

Enquanto estímulo coreográfico, evocando o *clichê* dos chamados *moves* de discoteca, procurámos associar a cada ação, uma reação, uma contraproposta que alimenta a reação seguinte. E também para este momento nos interessava a utilização de ações com signo, para as desfazer, e explorar possíveis sensações a partir delas.

[Um momento de exibicionismo, como os pavões.]
[Dança descoordenada.]
[Ter uma linha imaginária no chão, mas não conseguir manter o equilíbrio. Olhar sempre em frente.]
[Cair do palco. Voltar a subir. E olhar para o público com um pequeno sorriso? Quebrar a quarta parede.]
[O meu movimento é redondo e o teu direto.]

Pensando na possível superficialidade destas interações e no contraste entre o que se escolhe expor e o que se escolhe esconder, em como o escondido, um pouco em modo de *punctum,* salta inevitavelmente à vista e altera a perceção do *outro*, queríamos um momento de suspensão da festa. Um *slowmotion* onde se colocasse ênfase num detalhe, e se visse esse detalhe crescer, tornar-se macabro.

[Verde em contra luz.]

Fizemos uma primeira estrutura, mais uma vez, de improvisação, desta vez com tempos e relações das propostas bastante definidas entre os dois.

[Quando eu termino a dança descoordenada tu começas o momento exibicionista e eu fico a observar.]

[Cada um ocupa uma metade do palco e o seu percurso acontece em direção ao público.]

O momento da *Festa* interligava-se bastante com as *Ações*, e não estava claro ainda como estas se iriam inserir na peça. Era necessário sentir a sua evolução, para poder compreender o ponto de partida da *Festa*, e parecia-nos que tal só seria possível após uma perspetivação mais total da peça. Para o desenvolvimento dos materiais coreográficos destes dois momentos faltava-nos a clareza da relação que estabelecíamos com o espaço, com o público e um com o outro e por isso ficaram suspensos para serem recuperados mais adiante no processo.

A principal certeza era de que as *Ações* seriam uma partilha do espaço, e a *Festa*, um momento de polarização. Foi por esta altura que decidimos que eu teria um figurino cor de rosa, e o Miguel um azul, e neste momento a luz seria cor de rosa do lado do Miguel, e azul do meu. Estávamos curiosos com o efeito que estes contrapontos poderiam imprimir na cena.

Depois do momento de polarização, e de extroversão, procurávamos um momento de introversão, de encontro.

> *a doçura do princípio, o característico período idílio. Este tempo feliz adquire a sua identidade (a sua clausura) por oposição (pelo menos na recordação) à <<continuação>> é a longa cadeia de sofrimentos, dores, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas de que sou vítima, vivendo então permanentemente sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu próprio e o prestigioso encontro que nos fez descobrir um ao*

outro (Barthes, 2021, p.118,119) [Relativamente ao *encontro,* em *Como estava azul, o céu*]

Se a peça tratava [e trata] do discurso amoroso, parecia-nos essencial haver um momento de conexão, um momento de descoberta do outro. Não podíamos falar de *atopos*, de relação, sem falar de proximidade, intimidade.

Conexão

Queríamos que fosse um momento de partilha e confiança no outro, de ligação intocável. Uma interrupção que levasse o tempo. Uma conexão infinita que permanece, e se transforma.

[O *atopos* um do outro.]

Trazíamos algumas propostas coreográficas.

[Cabeça com cabeça.]

[Figura 13 - Fotografia da ante-estreia, *Conexão*, por Luísa Cortez]

[Reboliço. O corpo é chão, e o chão é corpo.]
[Membros que ficam presos uns aos outros, que formam labirintos.]

Desenhámos um esboço para a utilização do espaço e para o seguimento de algumas imagens no decorrer do dueto, e coreografámos os primeiros movimentos em conjunto. Procurávamos organicidade e controle dessa organicidade, corpo que toca sabendo exatamente onde tocar, contrapeso que não questiona onde estar, sabe, e uma noção partilhada da duração e do esforço, que apenas a confiança no outro pode permitir.

[Figura 14 - Fotografia da ante-estreia, *Conexão*, por Luísa Cortez]

Apesar do tempo que mais tarde lhe dedicámos, para tornar preciso cada movimento, para limpar dinâmicas e mecânicas, e apesar de pequenos ajustes, este foi um dos momentos de criação em estúdio que fluiu sem grande resistência e que se integrou quase inalterado na estrutura final. Este processo distinguiu-se bastante das explorações anteriores, parecíamos ter encontrado um acordo não verbal quanto à expressão física do momento e a geração do material coreográfico seguia uma espécie de *intuição conjunta*.

> *O contacto dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo pelo facto de se achar centrada no ponto de contacto, por um lado; e por outro lado, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída em*

> *direcção à outra consciência do corpo que tem tendência a impregná-la também a ela, a misturar-se com ela. E reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua.* (Gil, 2001, p.139)

> Gosto da expressão *avalanche de impregnação mútua*, parece descrever bem aquilo a que chamei de *intuição conjunta*. [O toque é um dos superpoderes do bailarino.] Como primeiro momento de toque, de encontro em estúdio para a criação de *Atopos*, a *Conexão* desencadeou uma nova fase no processo. Aos poucos, parecíamos partilhar um dialeto próprio do caminho que percorríamos em conjunto.

Quando no período de *Incubação* estabelecemos a primeira proposta de estrutura, ocorreu-nos que um dos *quadros* de *Atopos* fosse a imagem da própria situação da conversa sobre *atopos*. Este intuito ocupou e misturou-se com o *Momento do Espelho*, e estabelecemos que seria o último, que surgiria em modo de reflexão sobre a peça.

Dueto final

Reunimos algumas ideias para essa conversa.

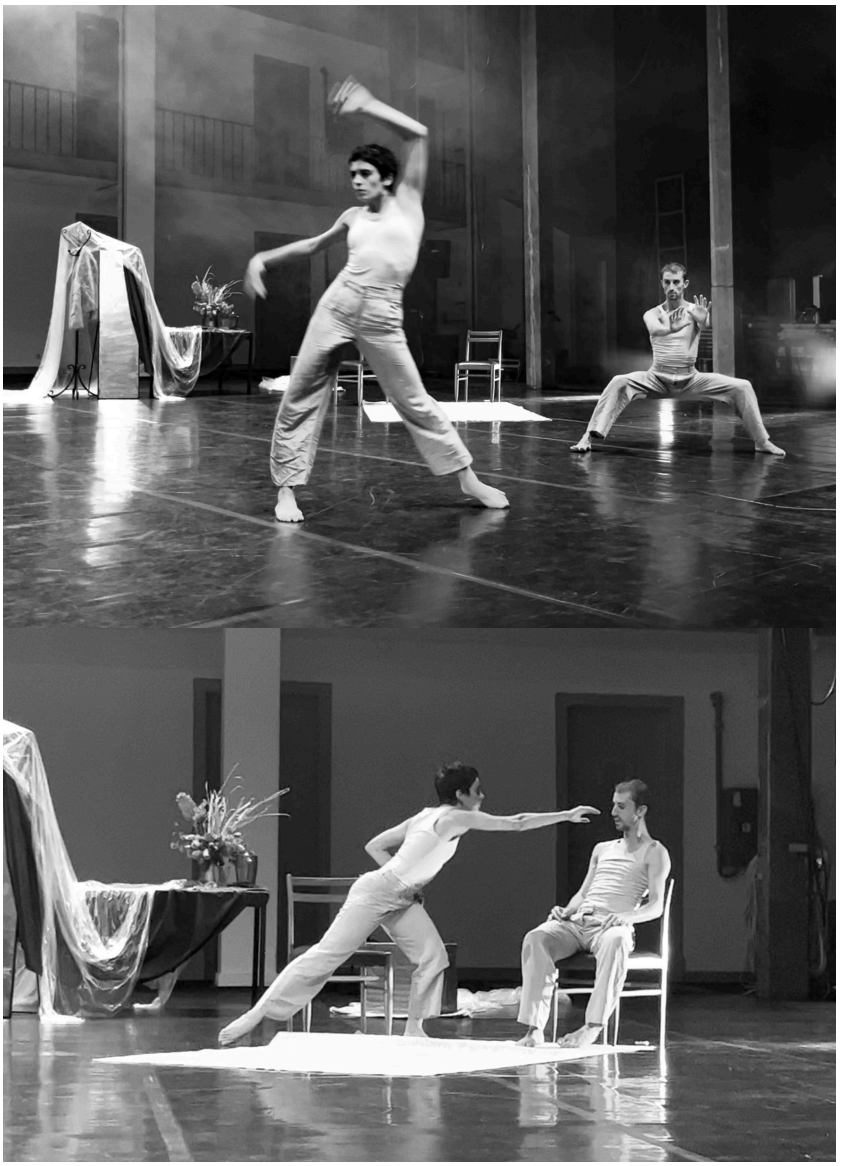
> [Eu sou eu ou eu sou tu?]
> [Querer falar e falarmos ao mesmo tempo.]
> [Como assim gostas?]
> [Acabar com uma estalada. A brutalidade na peça, porque o *punctum* salta cá para fora. *Blackout*.]
> [Ok, mas voltamos sempre a tentar.]

Resgatámos a ideia de não sabermos se somos um, ou dois seres distintos, o impulso do ser amado para agradar e o desafio da vulnerabilidade, e quisemos que esta conversa, pela genuína frustração que a confusão gera, terminasse com energia elevada, e sem conclusão. Escrevi um guião para um diálogo sob estes moldes, com uma sequência não necessariamente coerente do discurso entre dois *atopos* e com um tom com um *quê cartoonesco*, pensando nas possibilidades físicas que poderia produzir. [O guião - Anexo B]

Queríamos utilizar o guião como base para a construção deste dueto e recuperar a ideia de utilizar outras partes da peça, em modo de glossário. Como não tínhamos todas essas outras partes, começámos por gerar movimento que pretendia seguir a sensação que as palavras produziam, o ritmo com que diríamos cada uma delas ou a rispidez com o que som sairia das nossas bocas.

No artigo *Por uma corporização da palavra - Proposta de investigação artística sobre a tradução física da palavra no corpo que dança* (Castro, 2022), São Castro, coreógrafa com quem entretanto ambos colaborámos como intérpretes, aprofunda e partilha o seu interesse em *"Mergulhar no significado da palavra e retirar a ação física que ela propõe. Usar o significante para dar forma e volume ao corpo."* (Castro, 2022, p. 136) Na sua abordagem, destacando como a palavra *"viaja com uma mensagem específica e concreta"* (Castro, 2022, p. 135), trabalha um corpo que procura a tradução das palavras, que além do seu significante, *"contêm memória e carregam uma imagem, um sentimento, uma emoção."* (Castro, 2022, p. 136)

Esta sua abordagem abriu um caminho que inspirou muitos, e também nós nos fascinámos pela noção de corporização da palavra para pensar este dueto. Sentíamos a potencialidade da palavra para transportar, conter mais que o seu significante e por isso parecia-nos uma ferramenta coreográfica especialmente capaz de marcar este momento como reflexão ou memória da peça.



[Figuras 15 e 16 - Fotografias da estreia, *Dueto Final*, por Pedro Mira]

Apesar da resistência inicial, porque nos demorámos a apostar num tipo de abordagem física, e das ligeiras alterações em fases seguintes, esta foi também, como a *Conexão*, uma exploração coreográfica que decorreu com alguma fluidez e se firmou de princípio com segurança na peça.

Neste período de residências procurávamos abordar todos os elementos chave propostos na estrutura que formalizámos no período de *Incubação* e analisar o seu potencial com o intuito de ir sintonizando a bússola dramatúrgica para a peça. Com uma visão mais concreta dos duetos de contacto e das possibilidades para o momento das *Ações* e da *Festa*, regressámos aos solos que

tínhamos começado a explorar nas residências anteriores. Interessava-nos manter alguma imprevisibilidade na peça, e por isso estes seriam momentos de improvisação estruturada, *bolsas de respiração* que em cada espetáculo poderiam ser ligeiramente diferentes e afetar a sua carga expressiva.

Solo Vermelho

O Miguel queria explorar a ideia de um corpo que não tem consciência de si próprio, associado à inocência original de *atopos*, e o assombro de pressentir o olhar de alguém, mas não ver. Queria que esse ver e não ver, essa hesitação, deixasse movimento residual no corpo, e que o movimento residual me fizesse aperceber desse meu corpo, percecionar o movimento, gerar *loops,* e que cada *loop* se transformasse num outro *loop*, colocando-me num transe de continuidade. Queria que esse gozo pelo movimento casualmente provocasse um momento de contorção, e que ficasse nessa contorção, a crescesse, até à morte.

Estava também fascinado com as músicas do filme *Perfume - História de um Assassino***,** de Tom Tykwer, compostas por Tom Tykwar, Johnny Klimek e Reinhold Heil para a Filarmónica de Berlim e para o Coro Estatal Latvija, sob a direção do condutor Simon Rattle. Um filme baseado no livro com o mesmo nome, de Patrick Süskind.

> [O *Perfume* é aquela história onde o personagem principal fica obcecado pelo cheiro das mulheres, as segue de longe, as mata, e faz perfume delas.]
> [Um fetiche, um *voyeur*. Um assassino inocente, porque o faz sem consciência, e por amor, como o apaixonado.]
> [A cor vermelha, como o cabelo dela.]

[Figuras 17 e 18 - Fotografias da ante-estreia, *Solo Vermelho*, por Luísa Cortez]

Quando começámos a falar na música, ambicionando que a peça sucedesse no tal espaço que seria dentro e fora em simultâneo, pensámos que esse ambiente se deveria estabelecer mesmo antes de entrarmos em palco. Desde o momento em que o público entrasse na sala, o cenário já estaria presente, e também um som de fundo, que ficaria até depois da primeira entrada em palco. Um som de rua, de coisas a passar-se *lá fora*. Um ambiente familiar, de bairro, que não sabemos bem de onde vem nem como se produz. Esta perceção trouxe uma outra camada aos pressupostos quadros sensoriais que queríamos estabelecer. O som base não seria o silêncio, mas uma sonoridade que transportasse.

Solo da Reanimação

Queria associar o desenvolvimento do solo, que seguia o aprender a respirar, com o redescobrir do gozo no corpo. Com o regressar da respiração, a necessidade dela, e o medo que desapareça, produzia-se movimento. A mão passaria a significar vida, vida no corpo. Cada batida, sentida. E quando a batida desaparecesse, ficaria o gozo da palma das mãos, e a sua resposta no corpo.

Fomos definindo esses estímulos, definindo como poderiam fazer deslocar pelo espaço, ser maiores ou menores. Encaminhámos a experiência para percorrer um caminho sensorial que acompanhava a

descoberta do gozo no corpo. Guardámos imagens, emoldurámo-las durante o solo e padronizámos a repetição de movimentos que perturbavam a respiração.

> [Estás num abismo conduzido pela respiração, não regresses nunca ao eixo, disfruta o desequilíbrio.]
> [Quando colapsares, deixa-te cair.]
> [Colapsa e atravessa todo o palco num colapso. Suspende. Repete.]
> [Agora repete um inflar.]
> [Respira.]

Seria um solo em silêncio, o único momento em silêncio da peça, para que se escutasse o som do ar a entrar e a sair.

[Figura 19 - Fotografia da estreia, *Solo da Reanimação*, por Pedro Mira]

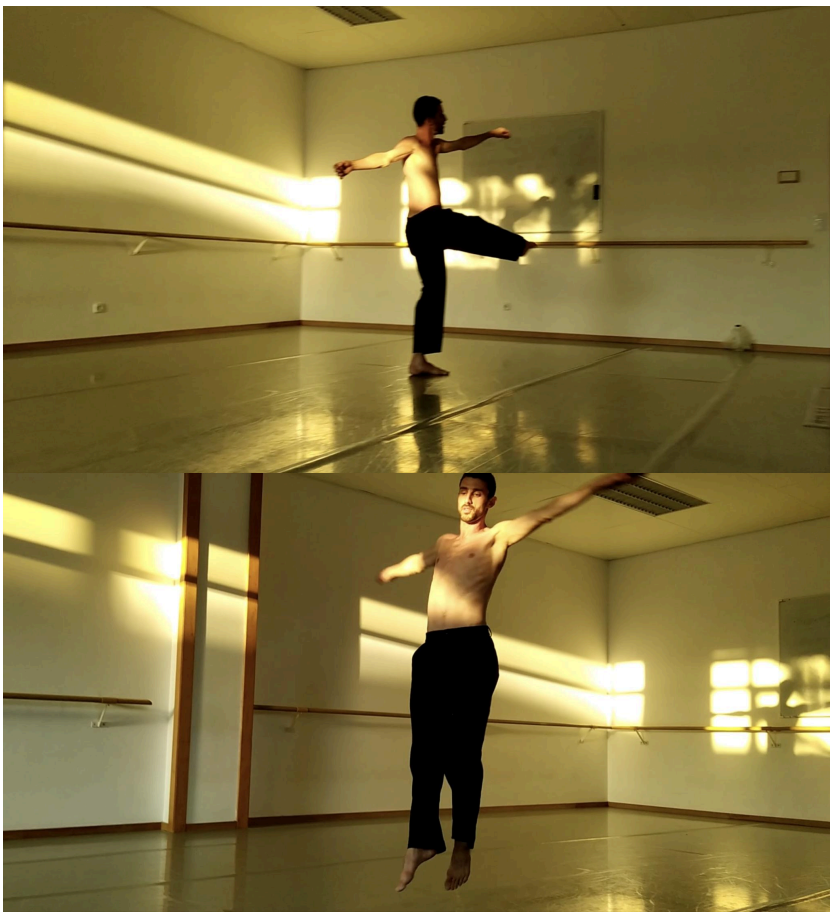
Ambos os solos tratavam de descobrir o prazer no corpo, um prazer associado a uma forma de sofrimento. Vejo nesta sua proximidade a vontade de fazer a tal dança do desejo. Tínhamos necessidade de partir do zero das coisas, que não é zero mas infinito em potência, para fazê-las crescer. E o desejo, que leva o impulso, parece estar associado a um prazer, o tal prazer de Barthes. Um prazer plural que deforma os contornos da lógica e que gera antecipação. Permaneciamos cativos do fascínio de brincar com o luminoso e o negro da expressão.

Depois desse processo, de aprender a respirar, que é como quem diz, aprender a existir, isto é, existir sem receio da vulnerabilidade e da partilha dela, existiria um momento para respirarmos em conjunto.

Respirar em Conjunto

Um momento de uníssono, a partir da respiração. O movimento deveria surgir da respiração constante, e permitir manter a respiração constante, mesmo cansados. Começámos por fazer algumas improvisações com este intuito.

[Os braços como pêndulos porque preservam a energia.]
[Ou os braços serem pêndulos das pernas e as pernas das mãos.]



[Figuras 20 e 21 - Fotografias do vídeo da exploração do *Respirar em Conjunto*]

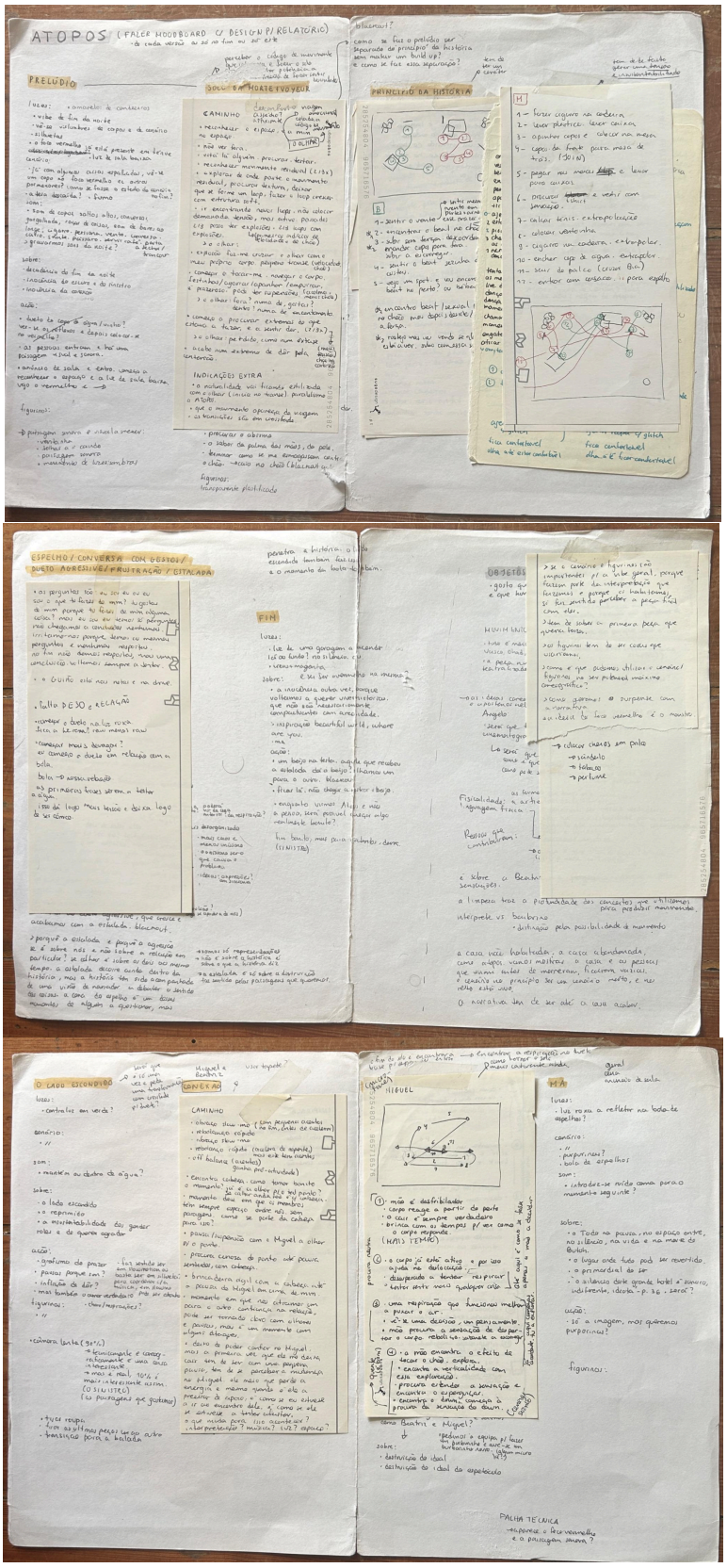
Retirámos alguns momentos dessa improvisação, e coreografámos uma sequência que se apresentaria em *loop*.

Sabíamos que esta sequência não era final, mas foi importante descobri-la enquanto material para aos poucos construir uma visão total da peça. A necessidade de o fazer, percebemos, devia-se ao lugar particular de ser criador intérprete, que não permite acompanhar os ensaios com olho de fora, e por isso procura alternativas para encontrar uma coesão.

Tínhamos um trabalho múltiplo, aprender sobre nós próprios, darmo-nos a conhecer, e ao nosso impulso, comunicar sobre ele, experimentar o movimento, e ver o movimento no outro e em nós próprios. Cada uma dessas fases com o seu conjunto de desafios.

> Na falta de uma visão de fora, fomos fazendo, e por estarmos dentro, sentíamos a tal *avalanche de impregnação mútua*. A criação puxava-nos para algum lado. Fizemos antes de compreender, como quem improvisa.

Como conclusão deste período, analisámos novamente os materiais coreográficos, discutimos possibilidades para ir mais longe na exploração e definimos uma estrutura atualizada da peça.



[Figuras 22, 23 e 24 - Fotografias do *entryboard* no fim do período de *Materialização*]

Finalização

[12 a 23 de Junho nos EVC + 4 a 7 de Julho no CAM]

Como preparação para este período, o derradeiro antes da ante-estreia de *Atopos,* clarificámos ideias para cenário e figurinos. Prestámos até uma visita ao estúdio da CPBC, que gentilmente nos foi cedido, e estabelecemos um protótipo do cenário.

[Figura 25 - Fotografia do protótipo do cenário]

[Figura 26 - Fotografia do cenário no Teatro Garcia de Resende]

Durante as últimas residências vimos estes elementos ganhar forma, e a sua presença em estúdio foi crucial na finalização da peça.

Com a Luísa e a Rafaela fizemos algumas experiências para os figurinos. O Miguel utilizaria um vestido neutro com detalhes de dourado brilhante para o *Solo da Reanimação*, e pensámos que no *Solo Vermelho* eu deveria utilizar um vestido semelhante, sem os detalhes dourados. Para o *Dueto Final* não queríamos distinção entre os dois e pretendíamos também tons neutros. E para o momento da *Festa*, explorando a ideia de exagero da polarização pelo cor de rosa e o azul e procurando visualizar esta ideia em conjunção com outros momentos da peça, percebemos que apesar de confiarmos na importância dessa polarização para exaltação do *clichê* da situação, o exagero parecia não fazer sentido no seu enquadramento.

> O interesse em utilizar códigos para a construção de cada quadro, e de aliar cada um deles a um figurino que fosse também um código, deveria ser suportado por uma proposta comum. Os figurinos remeteriam para as situações *atopos* que levámos para o processo, e por isso fazia sentido que nos identificássemos minimamente com eles, mas parecíamos colocar constantemente de lado opções que estabeleciam relações próximas com associações extremas de vida, nossa ou de outros. Como se de alguma forma não pudessem revelar *demasiada* identidade. Mais tarde esta observação teve para mim um sentido revelador quanto à dramaturgia da peça.

Para além de ter sido uma fase essencial na descoberta do lugar e valor dos objetos com que partilharíamos o espaço cénico, o período de *Finalização* foi também fundamental na clarificação coreográfica das propostas e acima de tudo, da ligação entre elas.

> **Princípio | Solo Vermelho**
>
> Percebemos que a procura de *loops* a partir do movimento residual estava a perturbar a evolução do solo, e por isso decidimos recorrer a este estímulo apenas como princípio. Apostámos mais no percurso de descoberta do movimento e das texturas do corpo.

[Descobrir o chão e a necessidade do músculo produzir a descoberta de uma textura.]

E faltava algo que me fizesse transitar do prazer inocente para o prazer comprometido pelo olhar do outro.

[O Miguel entrar em palco afetaria o movimento.]

Por ser o primeiro momento da peça, e seu preâmbulo, quisemos fazer dela uma imagem com registo de coisas que teriam acontecido antes. O cenário estaria desfeito, e no fim da peça teria regressado a esse estado desfeito.

Ações | Festa | Conexão

A *Festa* estava num limbo entre a estilização e o movimento *teatral*, ao qual tínhamos já acordado não recorrer, e a separação e frontalidade que tínhamos explorado parecia demasiado dispar do momento seguinte, um momento tão partilhado e íntimo como a *Conexão*. Procurámos então que o momento das *Ações* se misturasse mais com o momento da *Festa*, incorporando a relação com os objetos mais integralmente nela e transformando o fim para estabelecer uma relação mais próxima entre nós, de forma a gerar uma tensão que poderia ser quebrada para o momento seguinte.

Nas *Ações* regressaria o som de rua que estabelecemos como som base do espaço. Começaríamos por repor os objetos para o seu lugar de *princípio*, e aos poucos esta interação cresceria para a perceção sensorial deles, tornando o movimento estilizado.

[Arrumar copos.]
[Enrolar cigarro.]
[Colocar flores no jarro.]
[Verter água]
[Secar com uma ventoinha.]
[A luz remeteria para candeeiros de rua.]

[Figuras 27 e 28 - Fotografias da estreia, *Ações*, por Pedro Mira]

Nesta evolução começaria a surgir, como se viesse de longe, uma música com um *beat*. Este *beat* seria o gatilho para a *Festa* e as ações seriam transformadas para remeter para momentos reconhecíveis de festa. Neste processo, o cenário iniciaria o seu percurso de transformação para regressar à situação da imagem inicial da peça.

[Fazer copos cair.]
[Dançar em cima da mesa.]
[Perder a noção da utilização dos objetos.]
[Colar a cabeça ao tapete.]

Os códigos da festa aos poucos deixariam de fazer sentido, e o movimento seria apenas uma evolução da relação com os objetos e com a música, desfazendo o simbolismo das coisas. A ideia de expor o *lado escondido* incorporou a própria *Festa*, para que esta fosse um contínuo, e a mudança de roupa ocorreria no fim.

Explorámos várias formas de gerar a tal tensão antes da Conexão. Criámos toda uma frase coreográfica sobre a ideia de precisão da forma e das contagens como contraponto à organicidade, mas o resultado parecia-nos demasiado rebuscado para o intuito. Sentíamos que anulava a energia latente que crescia durante a *Festa*. Por fim, optámos que este fosse um momento onde a música toma conta do espaço e do corpo, e nesse estado de êxtase ocorreria pela primeira vez o contacto visual com o outro.

> [Ideia antiga: *I wanna feel hype. How can I feel the hype? In love with the hype. I have this intense feeling in me of what this is in my body.*]

E esse olhar prolongado, a partilha dessa experiência, destruiria a barreira entre os dois. Terminaria com uma paragem na música. E por fim, o encontro.

> [Ideia antiga: *Shaking the whole body and running fast towards each other. Bumping together harshly.*]
> *Abraço. O gesto do abraço apaixonado parece preencher, num momento, para o sujeito, o sonho da união total com o ser amado.* (Barthes, 2021, p. 19)
> [Uma balada.]

Conexão | Solo da Reanimação | Respirar em Conjunto

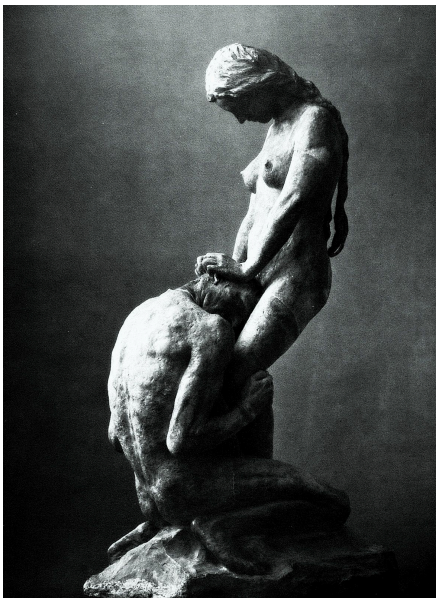
Se a *Conexão* era um momento de controlo e encontro de uma comunicação sensorial oleada, para se poder começar sem ar no *Solo da Reanimação*, algo teria de falhar, de fazer a respiração extinguir-se.

> *Quero-me corpo ante o abismo* [De *O Instante antes do Beijo*, de Mia Couto]
> [Alguém que vai sendo amparado.]

O Miguel iria perdendo a força, tomado pelo peso de dar e receber de alguém, e ficaria por fim sozinho. Também a música se extinguiria. E sozinho reencontraria a respiração.

[Figura 29 - *Monge à Beira Mar,* Caspar David Friedrich, 1810]

O silêncio deste grande hotel é sonoro, indiferente, idiota. (Barthes, 2021, p.33)



[Figura 30 - *Eros & Psyche*, Gustav Vigeland, 1908]

Perto do fim, já como quem domina a respiração, arriscaria uma apneia, predispondo-se à vulnerabilidade. E eu regressaria a palco para observar, como ele observa no princípio, como quem aguarda. Respiraríamos em conjunto. Alterámos a frase coreográfica original para algo mais subtil, que fizesse ir crescendo o domínio da respiração associada ao movimento.

[Figuras 31 e 32 - Fotografias da estreia, *Respirar em Conjunto*, por Pedro Mira]

Falha técnica

Enquanto momento de quebra da própria peça, cortaria a *Respiração em Conjunto*. As luzes fariam um *rewind* de todos os efeitos até então e responderíamos como se fossemos realmente surpreendidos.

> [Olhamos um para o outro discretamente. Decidimos sair em conjunto.]
> [Isto foi uma falha, ou não foi?]

Dueto Final | Fim

Alterámos partes do dueto, incorporando as tais referências a outros momentos da peça e reconsiderámos a ideia de terminar com uma estalada, que se mantinha como único momento *teatral* da peça,

único momento onde a movimentação cénica se dava de forma representativa, substituindo-o por uma imagem de agressividade menos literal. Um salto que leva ao chão.

[*Blackout*]

Como imagem da vontade humana de tentar sempre novamente a conexão, a luz regressaria para uma imagem de carinho.

[*Blackout*]

Apesar de a seleção das músicas para a peça ter acontecido tarde no processo criativo, a escolha da música final foi a mais demorada. Quando encontrámos *Delias,* de Yannis Kyriakides e Andy Moor, o dueto renovou-se na sua intenção, a proposta de frustração transformou-se num ambiente de inquietação contida. Sem contagens concretas, e por se basear num diálogo, poder jogar com os tempos e vontades de cada movimento deixava-nos interpretativamente num estado disponível para a relação entre nós e para a partilha de espaço, assemelhando-se mais a uma conversa que sucede em tempo real.

A música do *Dueto Final* recorre a instrumentos de cordas, transformados eletricamente, sem seguir uma melodia, e também as cordas parecem dialogar entre si, apresentando-se distorcidas ou surpreendendo no seu discurso pelo ritmo com que se interrompem. De uma outra forma, a música da *Conexão*, que curiosamente foi um regresso a uma das primeiras músicas que tínhamos experimentado, *Maggot Brain* dos Funkadelic, tinha o som de uma guitarra elétrica bastante presente, e apesar de ser melódica, parecia também esticar os limites da melodia para uma situação de distorção. Analisando esta e outras escolhas que fizemos para a música, a do *Solo Vermelho,* uma voz de mulher interrompida por sons desestabilizadores da sua limpidez, que acabou por não ser da banda sonora do *Perfume* porque sentíamos necessidade de uma voz menos expansiva, mas *Mugre,* de Nuno Veiga, Kate Smith e Virgílio Oliveira, e a *Festa,* com *Red Sex* dos Vessel e *Transperu* dos Koudam, que mantinham um *beat* intenso e pungente com uma

sonoridade também ela de rasgo, parecia haver uma predisposição comum entre elas.

> O ambiente geral da música, apesar de a sua distinção separar os momentos com clareza, transmitia-me uma condição bastante crua. Pareciam agarrar em sons de vida, acústicos ou reconhecíveis de situações quotidianas e remexer neles, tornando-os misteriosos ou até macabros. Enquanto intérprete, e como resposta ao estímulo musical, apercebia-me de que apesar da estilização do movimento, este urgia ser abordado de forma igualmente crua, distorcer essa crueza sem a perder. Não me cabia procurar uma exaltação ou expansão da minha presença no palco, mas uma contenção, uma realidade.
>
> Esta reflexão, e a presença de uma *Falha Técnica*, exaltavam a importância dos elementos cénicos da peça. Aos poucos sentia que encontrava uma unidade com eles, que enquanto intérpretes não ocuparíamos um lugar de destaque sobre a cena, mas um plano comum com o cenário, os figurinos, a sonoplastia e a luz.

Entretanto tínhamos uma *bola de espelhos*, que existia até então apenas como símbolo da *Festa,* e sentia que fazia falta um momento que desse ao palco uma vida sem nós. Fazia falta deixá-lo falar. Foi então que surgiu uma ideia que para mim alterou basilarmente a perspetiva que tinha da peça. Este momento seguiria a *Falha Técnica*, contrapondo-a com uma imagem da segurança da cena enquanto entidade, e colocaria um ponto final no sucedido, antes do *Dueto Final*, a conversa sobre o sucedido.

> **A Bola de Espelhos**
>
> Uma luz roxa apontada para si. O reflexo dos espelhos por todo o palco. E uma voz.
>
> Voltámos a uma das primeiras músicas que apresentei ao Miguel, uma das minhas músicas favoritas, *Party Girl*, de Michelle Gurevich. Retirámos o instrumental e deixámos o discurso.

[*It doesn't matter, what you create, if you have no fun.*]
[*I'm a party girl, do a twirl. See my eyes throw a glance, can't you see I'm a natural?*]
[*What's your name? What's your art? Nobody knows, about my broken heart.*]
[*I used to cry, but now I don't have the time. I used to be so fragile, but now I'm so wild, so wild.*]

[Figura 33 - Fotografia da estreia, *A Bola de Espelhos*, por Pedro Mira]

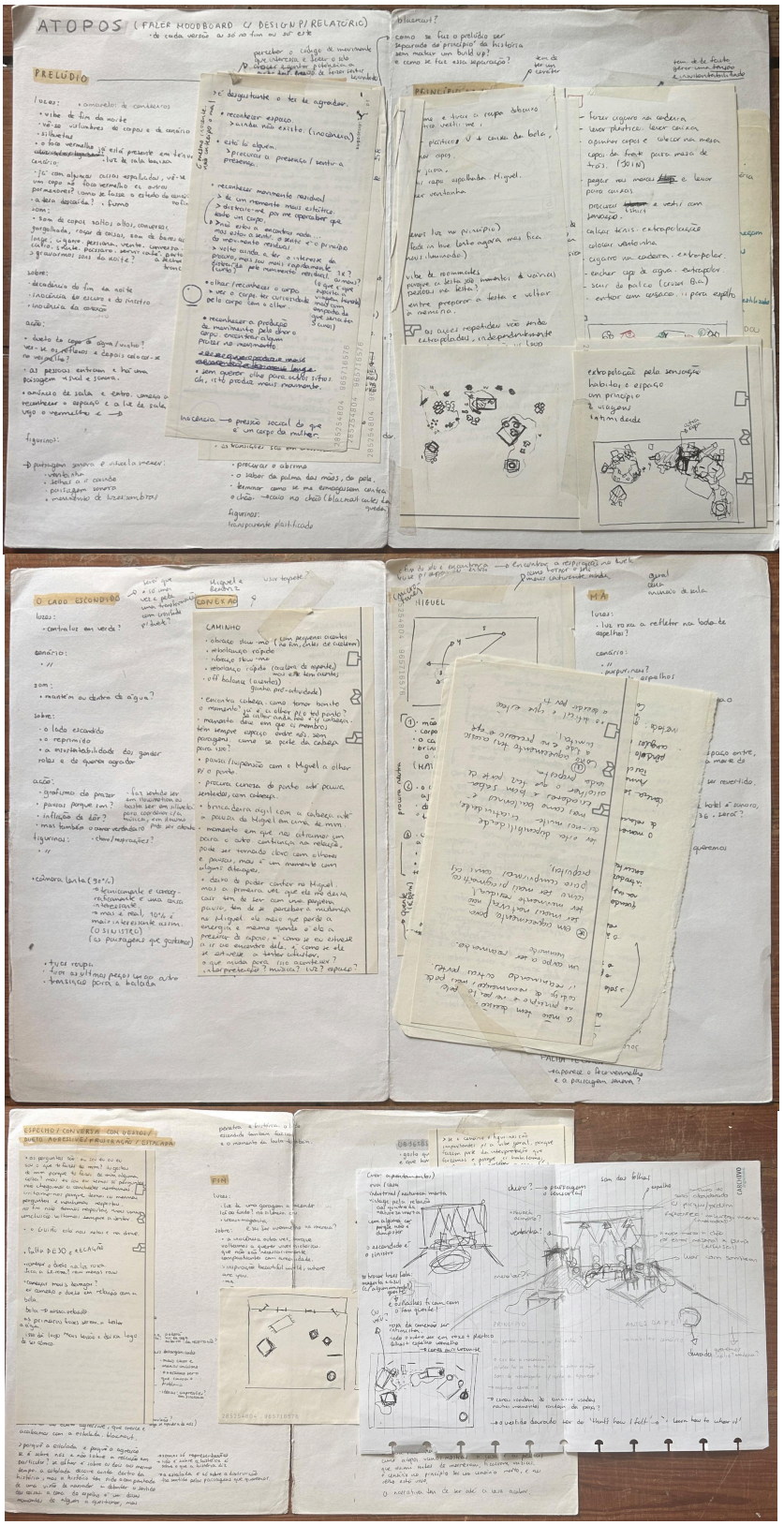
Para mim, talvez porque acreditava que a nossa presença física em *Atopos* implicava abstração sobre o tema, e porque comecei a sentir que os quadros se sobrepunham a uma experiência pessoal em palco, este momento fez com que a peça ocorresse em torno da *bola.* A bola, que esteve ali desde o princípio, que vivenciou, e que permaneceu, bela e trágica. Um símbolo da fachada da *Festa*, da vulnerabilidade, da experiência de *atopos*.

Nas residências anteriores tínhamos feito o movimento consciente de tomar uma postura de criadores da peça. É por vezes difícil estar presente no corpo como entidade criativa quando o corpo sobre o qual se cria é o nosso porque percecionar o processo de dentro e de fora em simultâneo, coloca em confronto duas visões distintas. O intérprete procura dentro de si, oferece e predispõe-se para a intenção do criador, e o criador analisa e propõe, seleciona. [Têm crenças distintas. E descrenças distintas.]

> Mesmo quando o intuito é reconhecer na experiência dos intérpretes os seus impulsos mais sinceros e aplicá-los criativamente, o lugar duplo de criadora-intérprete só me parece possível se tentar abstrair-me de um deles temporariamente.

Perto da ante-estreia, pudemos finalmente focar-nos na interpretação, confiar no olho do criador e incorporar as suas propostas e vontades. Este processo de *incorporação***,** como era de esperar, fez o criador questionar certas escolhas, e dar ao intérprete indicações atualizadas, e por isso esta fase final foi impregnada de um vaivém entre os dois papéis. Tivemos então também alguns colegas e amigos connosco em estúdio, que viram ensaios e partilharam pareceres que informaram ajustes finais. A sua presença teve um valor essencial na preparação para o espetáculo porque nos fez sentir uma versão especialmente doce do esperado *olho de fora*.

Concluímos os últimos detalhes de cenário e figurinos, ajustando-os às condições do espaço, fizemos um primeiro projeto para as luzes, uma folha de sala, e apresentámos.



[Figuras 34, 35 e 36 - Fotografias do *entryboard* no fim do período de *Finalização*]

Pós-ante-estreia | Pré-estreia (17 a 21 de Julho na Performact)

A ante-estreia foi especial. Apresentámos ao ar livre, sob os prédios da zona de Marvila, com possibilidades de iluminação limitada, caixas de cartão que resistiam ficar onde as colocámos e plástico a estender-se no ar, a fazer-se ouvir pelo vento. Houve quem visse a peça das janelas. O ambiente do Rooftop trazia um toque da realidade mais pungente do que pretendíamos.

Analisando o vídeo, relembrei-me de como a nossa abordagem física tinha partido da intenção de *sensações honestas*, do real, e pude observar como essa vontade se materializou. Um real de dois bailarinos, naturalmente estilizado, plástico, moldado, tornado versátil, mas não decorativo. E naquele ambiente, surpreendentemente integrado no espaço onde se apresentou. Como criadora, procurava um ambiente mais imaculado para *Atopos*, mas como intérprete, lembro-me de sentir uma proximidade com o espaço, impregnado de histórias. Essa apreciação solidificou em mim a crença de que *Atopos* exigia um estado de interpretação que dialogasse com o espaço.

> Um amigo, e colega, e pessoa com quem mais tenho co-criado, o Tiago Barreiros, depois da ante-estreia disse algo que achei curioso, que a peça era *mesmo dança*, mesmo não sendo sobre a dança, era *mesmo sobre a dança*. Ficou comigo esta ideia. Julgo que percebi o que quis dizer. Procurámos ser honestos com a sua origem e não tentámos fazer da dança mais do que era. Relacionei esta observação com o reconhecimento anterior de ambos os solos partirem de um *zer*o, movimento em potência, e o mesmo ocorrer com a relação com os objetos, e a *Conexão* crescer sobre algo tão primordial, a conexão. E por isso sim, talvez a peça fosse *mesmo sobre a dança*, a nossa dança naquele momento, que partia da inocência, como *atopos*.

Antes da estreia, mais de dois meses depois, que seriam interrompidos por outros projetos, tivemos uma última semana de residência na Performact, onde fizemos correções e últimos ajustes.

Solo Vermelho

O Miguel estaria presente desde o princípio, para fazer da situação algo dos dois e estabelecer à partida uma noção de partilha de palco. Por necessidade de gestão da música e do esforço físico, e de garantir a construção de um crescendo, coreografámos o princípio e o fim do solo com a música.

Ações

Os movimentos das ações naturais, no todo da peça, pareciam descontextualizados. Decidimos que todas deveriam reverter o sentido comum dos objetos, com um crescendo mais de ritmo, que de dimensão e expressão. Deixámos apenas o *arrumar dos copos* enquanto ação sem exagero, porque com a luz parecia estabelecer o tom sereno que procurávamos para o *princípio* depois do preâmbulo.

Festa

Porque nos parecia não estabelecer ainda uma ligação forte o suficiente antes do momento da *Conexão,* ampliámos o tempo e volume da interação entre os dois e alterámos o ritmo para ser um crescendo mais contínuo antes de se gerar o encontro.

Conexão

Procurando exponenciar o seu potencial físico, pesquisámos e insistimos em modos de exagerar a sensação de controlo da lentidão e mecânica deste dueto. Para a ligação com o momento seguinte, decidimos estender a secção que leva o Miguel a perder a força do corpo, a desinflar. O estado de confiança e partilha da *Conexão* seria contraposto pela sua insustentabilidade.

[Figuras 37 e 38 - Fotografias da estreia, *Conexão*, por Pedro Mira]

Solo da Reanimação

Clarificámos os ritmos de cada parte da sequência e trabalhámos nos sons que se produziam com cada uma delas, aos quais se vinculam associações bastante distintas. Ouvimos também a proposta de um amigo, de deixar o *strob* durante todo o solo, uma ideia que tínhamos já discutido mas nos parecia demasiado dolorosa para o espectador. Decidimos arriscar.

> [É desconfortável o silêncio, o som da respiração, a falta de ar, os *flashes*.]
> [Um quadro de dureza.]

Alterámos também o fim do solo para que eu entrasse na apneia com o Miguel, e apenas então, porque sentíamos que até esse momento, este deveria ser um momento solitário.

Respiração em Conjunto

Antes da frase de respiração conjunta quisemos um habitar do espaço comum. Um domínio da deslocação, da sincronização sem esforço, para se poder gerar a respiração leve, contínua.

Falha técnica + A Bola de Espelhos

Permaneceram. Como ambos os momentos exigiam circunstâncias técnicas mais completas, só em palco poderíamos observar como se manifestavam.

Dueto Final

Introduzimos ainda outras referências da peça no dueto. Fizemos estas alterações sem necessidade de regressar ao texto, observando como o discurso físico entre nós sucedia e como poderíamos modelá-lo coreograficamente para se tornar mais eloquente, coerente com a peça ou mais sensível no nosso corpo. Esclarecemos também o crescendo do dueto e a sua proximidade com a música.

Para a estreia no Teatro Garcia de Resende, decidimos não utilizar panejamento e descobrimos que a sala tinha características que relembravam a situação do Rooftop, com portas e varandins, mas o palco e as luzes faziam o cenário, o corpo, o som, ocupar o espaço de outra forma. Pudemos por fim sentir a proposta de lugar imóvel, abandonado, observar o impacto das luzes e da sonoplastia na instalação e diferenciação do ambiente de cada momento da peça, e perceber o efeito dos momentos da *Falha Técnica* e de *A Bola de Espelhos.*

A estreia de *Atopos* ficará sempre comigo. Ver no palco todas as horas de estúdio, todas as viagens, dúvidas e conversas, o incorpóreo tornar-se palpável, ganhar dimensão, é uma experiência que nunca esquecerei. Construímos a sua imagem, esperando que esta pudesse aproximar-se da sua verdade, e pudemos por fim ver o resultado desse ofício.

[Figuras 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 - Fotografias da preparação para a estreia, por Pedro Mira]

[Acesso ao *teaser,* com registo de vídeo da ante-estreia - Anexo C]

[Acesso ao *dossier* da peça - Anexo D]

Sobre o *Desejo a Trabalhar*

Atopos disse-nos muito sobre os princípios. [A sua imensidão e potência.] A novidade, e o fascínio dela, impregnava-se em todas as fases do processo. Começámos como quem testa o terreno. Depois de uma vasta discussão sobre os intuitos temáticos e artísticos para a peça, no período de *Incubação* procurávamos um potencial físico, coreográfico que os unisse. Utilizámos muito a improvisação como ferramenta de pesquisa, configuração e reconfiguração do material. A improvisação possibilitou a manifestação dos nossos impulsos primeiros, análise dessa exploração, e escolha de momentos que pareciam destacar-se. Procurávamos auroras sinceras e sensorialmente próximas de situações do real de *atopos*, para podermos aos poucos definir uma abordagem física conjunta. Mais tarde teríamos de ocupar o lugar de criadores e intérpretes, onde interesses e crenças se misturam, e a exploração inicial proporcionou um ponto de referência ao qual regressar ao longo do processo.

Enquanto criadora, reconhecia uma paridade interpretativa entre mim e o Miguel, muito sobre o extremo do movimento, o prazer dele, a mobilidade no corpo, a desarticulação, e não tanto uma *naturalidade teatral,* que por oposição à plasticidade provoca uma humanização em cena. Tínhamos interesse no teatral porque nos interessava o seu potencial dramatúrgico, e ambos trazíamos propostas que remetiam para esta vontade. Pretendia transportar a noção de *gestus* de Brecht para a dança, pela manipulação do gesto comum, e o Miguel inspirava-se em situações literais de vida, mas a pesquisa inicial parecia traduzir uma capacidade e tendência do exagero, da estilização imediata de cada proposta. O nosso dançar era naturalmente, imediatamente, sensorialmente carregado. Talvez pela escolha dos intérpretes, urgia-se que trabalhássemos no âmbito da *plasticidade*, do movimento maleável, formal, adaptável.

Clarificando aos poucos a nossa abordagem ao movimento e fazendo surgir ideias mais palpáveis para cenário, figurinos e luzes, que considerámos desde o princípio relevantes para a concretização das tais *paisagens sinistras de atopos*, os limites para a vastidão do princípio foram sendo determinados, e com as propostas coreográficas que surgiram no período de *Incubação* pudemos estabelecer uma primeira estrutura para a peça. Na tese *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*, Madalena Xavier (2017), Coordenadora do MCCPP, refere-se à definição dramatúrgica como:

> *uma das etapas que, de forma essencial, tem implicações na estruturação e definição da obra coreográfica, constituindo-se, essencialmente, através de*

> *procedimentos que promovem o questionamento sobre os materiais e as decisões sobre a sua estruturação e organização.* (Xavier, 2017, p. 123)

Estabelecer esta estrutura tão cedo no processo foi possível porque a discussão da perspetiva dramatúrgica de *Atopos* acompanhou de perto o processo de recolha inicial de materiais. Em *A Poética da Dança Contemporânea*, Laurence Louppe (2012) propõe a dramaturgia em dança como um processo de escrita corporal, uma estrutura invisível que organiza a dança, permitindo que ela comunique criando camadas de significado através de associações simbólicas, gestuais e espaciais e levando tanto a uma compreensão intelectual como uma experiência emocional e estética do público (Louppe, 2012). Esta sua visão de dramaturgia, com a qual me identifico, desafia a noção convencional, ampliando-a para incluir todas as dimensões sensíveis da experiência coreográfica e defende-a como um processo profundamente corporal e poético, focado na experiência sensorial e na organização do tempo e espaço através do corpo em movimento (Louppe, 2012).

Definimos como guias para a dramaturgia de *Atopos* a utilização de movimento plástico, uma abordagem aos objetos que partisse da utilização comum para a sua exponenciação, momentos chave que refletissem a conversa sobre *atopos*, projeção de cada momento enquanto *quadro sensorial*, e uma estrutura onde a coerência cedesse o seu lugar à poesia. Para estabelecer um primeiro protótipo de estrutura, seguindo estes termos iniciais, foi também necessária a identificação, seleção e composição dos materiais que tínhamos encontrado. Esta etapa, que decorre comumente depois da definição dramatúrgica "*é identificada, por muitos coreógrafos, como sendo a fase que põe termo a uma fase de pesquisa e dá início a uma fase de construção"* (Xavier, 2017, p. 124). Contudo, apesar de estas etapas poderem ocorrer separadamente, no processo de *Atopos* misturavam-se.

Ser criador-intérprete exige um movimento consciente entre estar dentro e fora da experiência física do processo criativo, e como Francisco Camacho refere quanto à diferenciação dos trabalhos de grupo, não havia também a necessidade de transmissão, organização e definição de ideias, que são essenciais no estabelecimento de uma dinâmica de grupo, porque estes perdem relevância numa criação com um número reduzido de intervenientes (Xavier, 2017). Quando estabelecemos essa primeira estrutura não fechámos o período de perspectivação dramatúrgica e pesquisa de materiais coreográficos, concedemos-lhe espaço para crescimento e transformação. Analisando a entrevista com Olga Roriz, Madalena Xavier escreve sobre a relação entre estas duas etapas:

> *Esta possibilidade de estabelecer a composição dos materiais em simultâneo com a pesquisa dos mesmos pode concretizar-se na idealização de uma*

> *grande partitura, com a definição de diversos elementos que constituirão a obra coreográfica, desde a definição de tarefas de movimento e ações que serão realizadas pelos intérpretes, à definição de relações que implicam premissas espaciais e temporais. Neste caso, os materiais são pesquisados, construídos e organizados em etapas que se sobrepõem, num processo contínuo e indiferenciado.* (Xavier, 2017, p. 124)

No período de *Materialização*, a dramaturgia e a pesquisa de materiais cresciam lado a lado com a partitura geral da peça. Com uma visão mais inteligível do caminho criativo a seguir, praticávamos um processo constante de reajuste. Ainda assim, apesar da disponibilidade para as metamorfoses da peça, este período distinguia-se do anterior porque parecia ter encerrado um período de curiosidade abrangente, e dava início a um período de contenção na pesquisa coreográfica. Os contornos tinham sido delineados, e encaminhavam agora mais precisamente a exploração.

Coreografámos nesta fase dois grandes momentos da peça, a *Conexão* e o *Dueto Final*, que tiveram processos bastante distintos. Para a *Conexão* tínhamos ideias para imagens coreográficas e uma noção de que seria um momento de proximidade, de confiança no outro, e por isso estabelecemos um esboço para a utilização do espaço e um seguimento geral dessas propostas. Este procedimento distinguia-se bastante do tipo de abordagens à exploração da primeira residência porque reconhecíamos o interesse físico e avançávamos com mais clareza. Acredito também que por ter sido a primeira ocasião de estúdio que envolvia o toque e porque pretendia ser uma situação de conexão, a sua construção despoletou um novo estado criativo. Este foi um processo bastante orgânico, tal como o dueto que surgiu dele.

Para o *Dueto Final*, por se tratar de uma conversa, escrevi um diálogo, e utilizámo-lo como guião para o ritmo, intenção do movimento e relação temporal e espacial entre os dois. No princípio focámo-nos no que cada palavra nos impulsionava a fazer corporalmente, e por ser o último momento da peça quisemos mais tarde recuperar momentos de outras partes e integrá-los fisicamente nesse diálogo. Observando hoje este dueto, aprecio como a ferramenta que escolhemos afetou ritmicamente a sua progressão, gerando uma musicalidade dos corpos que confronta a música escolhida como se esta entrasse verdadeiramente na conversação.

Apesar de a maior parte dos processos de exploração coreográfica se terem dado ainda sem uma música definida, fomos acompanhando cada exploração com várias opções e analisando como cada conjunção poderia integrar a peça. A escolha da música para este e

outros momentos, tal como a integração dos elementos que ocupariam o palco connosco, trouxe uma camada fundamental na expressão de *Atopos*. Fizemos várias experiências do potencial expressivo da utilização dos objetos e estes acabaram por estabelecer o mote para os momentos das *Ações* e da *Festa*. Com o intuito de que a partilha com os elementos de cena se estabelecesse a um nível basilar, a pesquisa da relação com os objetos estendeu-se para as propostas de figurinos e iluminação.

No princípio do período de *Finalização* sentíamos a peça a nascer. Nesta fase aprofundámos cada fragmento da estrutura que tínhamos estabelecido e repensado, percorremos cada um clarificando estímulos, tempos, dimensões e sensibilidades físicas, construímos transições e estabelecemos referências musicais. Foi também nesta fase que surgiu a ideia do momento *A Bola de Espelhos*, que em paralelo com a crescente vivência interpretativa da peça, agitou a minha compreensão de *Atopos* e nos levou a alterações finais antes da ante-estreia.

Na ante-estreia, a imponência do espaço, bela, pungente, esbatia a separação entre cada quadro, e pela proximidade e informalidade do público, quebrava o sentido de abstração que procurávamos. No Rooftop, porque enquanto peça, *Atopos* não pretende quebrar a quarta parede mas até talvez exagerá-la, o público parecia ocupar a posição de *voyeur,* demasiado próximo, mas não interveniente. Procurávamos um plano comum com os outros elementos de cena, um universo de plasticidade, e a proximidade com a realidade fazia com que se misturasse com o universo comum. Na situação de palco, no Teatro Garcia de Resende, o público tomava uma posição mais distante, e por isso *Atopos* podia ocupar posição de pedestal, gerar-se nesse tal plano intocável.

Analisando hoje a peça, [e faço-o com carinho], desponta em mim vontade de apurar certos momentos, técnica e expressivamente, e repensar outros. “E se acabar com a bola de espelhos? Ou se a bola voltar?”, “E se exageramos novamente o surrealismo das ações?”, “E se a sinopse for sobre a bola?” Mas há também coisas que gostaria de ver permanecer. Partimos do *Impulso*, e procurámos manter-nos fiéis a ele, e talvez porque o processo se impregnava de interrupções da realidade, ela escorreu para o processo criativo, renovou sempre o *Desejo*.

> *o desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direcção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogéneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contacto, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos,*

> *articulações - tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos.* (Gil, 2001, p. 70)

Quisemos que o desejo se agenciasse, se tornasse imanente, desejasse, deixámo-lo *Trabalhar*, e construímos um espaço para ele desdobrar o impulso. Identifico uma nudez em *Atopos*, uma honestidade desses impulsos. Sobre o sentido do movimento, José Gil propõe a noção de *Nuvens* para classificar os movimentos não visíveis, que correspondem aos movimentos de transição e aos movimentos inconscientes de posição, e atribui-lhes o valor de núcleo dos movimentos dançados. Este núcleo pode então encaminhar os movimentos codificados, gestos visíveis, ou as formas das forças, movimentos descodificados, invisíveis (Gil, 2001). Uma nuvem é:

> *Uma concreção de sentido que surge numa atmosfera (...). Concreção movente e móvel, submetida a transformações imperceptíveis; tal como o sentido apreendido nos gestos do bailarino, a forma da nuvem é geralmente instável e efémera (ou então dura na imobilidade, como o bailarino que se mantém parado).* (Gil, 2001, p.121-122)

Quanto à potência das nuvens, José Gil escreve ainda sobre estas permitirem *"mostrar o movimento das formas sem revelar o seu processo; o facto de apresentar mutações discretas num desenvolvimento contínuo inapreensível"* (Gil, 2001, p. 122). Seduz-me esta sua apropriação das nuvens. E como *bom artista,* impelido a regressar a uma ideia que o fascinou e fazê-la crescer e criar ramificações, relaciono o mistério das nuvens com o mistério do sinistro. Se a dança produz sentido pelas nuvens que proporciona, e estas partem de um núcleo que é um devir do movimento visível, permitindo a exploração de códigos de vida e da forma, e fazendo dessa expressão algo que pode ser codificado ou não, sem revelar a sua origem, então a dança, mesmo na sua abstração, pode apresentar-se ligada a um impulso, agenciar o desejo, produzindo o efeito do sinistro, tocar sem se denunciar.

Ainda sobre a nuvem, porque os seus limites que *"se desvanecem numa espécie de sfumato"* (Gil, 2001, p. 124) parecem colocar em questão o potencial para a pungência artística, a separação, a concretização, Gil escreve ainda que:

> *pode assumir contornos precisos de figuras, de signos; ou então transformar-se num magma informe, acumulando protuberâncias sem sair do mesmo lugar. Por fim, tal como o sentido, a nuvem compõe-se de múltiplas camadas que se sobrepõem, se imbricam, se confundem parcialmente.* (Gil, 2001, p. 124)

Se cada uma dessas camadas incorporar, trabalhar lado a lado com as propostas de iluminação, sonoplastia, cenário e figurinos na sugestão do sentido, então talvez a noção de *quadros sensoriais* encontre melhor descrição no funcionamento das nuvens, porque estas estão sempre em movimento, vivem num estado de efemeridade. São quadros sensoriais sempre em transformação, que se formam num devir e produzem um devir do quadro seguinte. Cada momento da peça é então uma nuvem maior, que existe nesse estado e se extingue, chove, antes de se formar uma nova nuvem.

[O desejo desdobrou o Impulso e transformou-o em Nuvens.]

Nuvens

Fazer as Nuvens

[Caminhos de co-criar]

[Caminhos de criadora-intérprete]

No livro *Dance Makers: Cultures of Creativity in Dance* (Butterworth, 2009), referindo-se aos processos de *dance devising*, porque estes se baseiam na colaboração constante entre os membros do grupo, Jo Butterworth enfatiza a importância de estabelecer um sistema de comunicação claro e eficaz. Com este intuito, é comum atribuir-se o papel de facilitador a um dos intervenientes, para que garanta uma estrutura onde a comunicação pode fluir sem interromper o processo criativo (Butterworth, 2009). No caso de *Atopos*, ao qual podemos referir-nos como um sistema de *dance devising*, não havendo um facilitador, a responsabilidade de garantir a comunicação era partilhada igualmente, procurando permitir a diversidade de contribuições e a individualidade, mas também garantir um processo harmonioso e uma obra final coesa.

Atopos não foi a minha primeira co-criação nem a primeira colaboração onde além de criar, interpretei a peça. Descobri com as experiências que tive, que este estado criativo múltiplo exige, de forma diferente dos processos onde estas funções se separam mais claramente, um rigor e um cuidado na comunicação. Nem toda essa comunicação aconteceu verbalmente, mas no princípio, era necessário estabelecer um lugar comum.

Identifico duas métricas de comunicação essenciais para a fruição desta partilha. A primeira é ir para estúdio com alguma análise prévia do lugar da criação no dia em questão e com um propósito claro, por pequeno que seja, para algo relativo ao material ou estrutura da peça. Esse cuidado facilita a comunicação porque evita que todo o trabalho de nos percebermos a nós próprios e às nossas intenções criativas seja em comunicação com o outro. A comunicação passa a poder focar-se em algo construtivo e permite encontrar novas intenções porque se comunica a partir de um estado onde uma análise interna foi realizada. A segunda, é evitar cortar qualquer proposta do outro, percebendo o que têm em comum as nossas e as deles, tentando estabelecer um ponto de confluência. Esta é uma máxima que corresponde tanto a valores artísticos, como éticos:

> *A ética, ao preceder todo o conhecimento e reflexão filosófica, assenta-se na alteridade, e é marcada pela responsabilidade infinita, pela presença do outro manifesta em seu rosto como marca da existência individual, reunindo a*

> *sensibilidade metafísica às aspirações ônticas com a irredutibilidade do outro, ser humano marcado pelo amor.* (Venturi & Ferri, 2015, p. 483)

Referindo-se à visão de Martin Buber e Emmanuel Lévinas sobre a ética, Eliseu Raphael Venturi e Caroline Ferri apontam as máximas de encontro e de alteridade como uma filosofia de responsabilidade pelo próximo que nasce do diálogo, e do "*apreço primordial humano e da consideração validativa do Outro, ideal ético e horizonte concreto da sensibilidade*" (Venturi & Ferri, 2015, p. 496). O lugar para a sensibilidade ética nasce do diálogo, marcando com *amor* o ser humano, e também a sensibilidade artística pode estabelecer-se nesse formato. A escuta ativa e a negociação para chegar a um consenso das propostas é também um dos valores dos sistemas de *dance devising* (Butterworth, 2009).

> [Se relativamente ao *Solo Vermelho* deambulámos sobre a proposta de cair algo, cair um vestido, cair eu também, e se deambulámos sobre a ideia de fazer da peça uma narrativa de terror, foi porque não dissemos não. Demos espaço à proposta, e ela transformou-se no o decorrer do processo.]

Porque a comunicação verbal se revela muitas vezes ambígua, apta para interpretações vastas, reconheço nestas métricas a sua relevância em agilizar a deslocação das compreensões que fazemos do processo criativo. Retiram parte do ruído da informação, o ruído que é a não clarificação interna da intenção prévia e o ruído que é a negação das ideias. O ruído deve ser reduzido porque o caminho que a compreensão percorre numa co-criação se revela mais intrincado que numa criação a solo.

Ao escrever sobre o processo de *Atopos* procurei abordar todos os seus momentos de transformação fulcrais, o que não pude transpor para a escrita foi como cada uma das ilações que impactaram esses momentos não ocorreram no imediato, não se deveram a breves momentos de decisão. No processo co-criativo há muita conversa, e reparo como esta sua característica torna as peças mais densas de camadas de sentido, forma mundos detalhados e distintos. Na tentativa de encontrar algo conjunto, as nossas ideias alteram-se e adaptam-se para partilharem um plano com os impulsos criativos do outro. Este estado das peças co-criadas faz algumas coisas ao criador. Uma delas, é despertar novas ligações do seu potencial criativo, outra, é a capacidade de falar sobre ele.

Posso bem falar de *Atopos*, porque falei muito dele. Só não sei se esse saber falar é sobre a peça, ou sobre o que nos levou à peça, que talvez sejam saberes bem distintos.

Procura-se tanto um senso, um nexo, que só no fim podemos compreender que a peça gerou entretanto um outro nexo, se manifesta numa dimensão que não dominamos verbalmente. E por termos falado tanto e entretanto sermos surpreendidos, talvez no fim, criar em conjunto, dificulte a capacidade de falar ou escrever sobre a peça. Fui-me apercebendo deste fenómeno e por isso procurei não me apegar às palavras. Essa foi uma das razões para procurar alternativas para a escrita, fazer uma escrita que não atribui qualificação aos momentos do processo criativo mas que os reconhece, se deixa expressar evocativa, poeticamente. Uma escrita que apenas no fim, agora, reflete sistematicamente. Este intuito permitiu que no processo investisse numa outra forma de comunicação na co-criação, que partilha o espaço co-criativo com o raciocínio conjunto, uma partilha não verbal.

Butterworth refere a comunicação não verbal como a *sensibilidade* ao movimento dos outros, um diálogo corporal que pode gerar novos caminhos coreográficos e soluções criativas (Butterworth, 2009). Tal como a sós o nosso corpo parece chegar a propostas mais rápido que a nossa compreensão dele, também a dois isso acontece. A dificuldade de fluir, de encontrar uma *intuição conjunta* acontecia quando desempenhávamos papéis múltiplos e quando a proposta coreográfica pretendia uma *não organicidade* do movimento. Mesmo estando mais claros da totalidade da peça, certos momentos exigiam que regressássemos ao discurso para poder chegar a conclusões, e só então podíamos retornar à inteligência do corpo para a produção do material coreográfico.

> [A *Festa*, por exemplo, pretendia situações, ritmos e propostas distintas de cada um de nós como intérpretes, e por isso a sua criação exigia que víssemos à vez, que comunicássemos a nossa perceção de dentro e de fora, que desconjuntássemos as suas partes para as trabalhar.]

Em parceria com os mecanismos da co-criação, a partilha dos lugares de criadores e intérpretes imprimiu no processo de *Atopos* outros desafios. Quando crio para outra pessoa, distingo uma fruição na minha abordagem criativa, como distingo essa fruição quando sou apenas intérprete, mas quando ocupo ambas as funções, interrompo o processo de uma e de outra com as questões da função oposta. Para tornar possível esta gestão, nos processos onde cumpro o papel de criadora-intérprete procuro separar o processo por fases. Tento inicialmente tomar a posição de criadora e observar-me como intérprete com olho de fora, imagino o corpo no espelho ou num vídeo como pertencente a outra pessoa, e abordo as sensações físicas nele analisando os seus instintos sem lhes dar tanto espaço para correr sem objetivo. Numa segunda fase, que neste processo ocorreu no período de *Finalização,* quando o material está mais estabelecido, tomo a perspetiva oposta. O objetivo do intérprete

não é descobrir um nexo na peça, nem ilustrar esse nexo. Havendo um personagem, ou neste caso uma vontade de coesão de presença no decorrer da peça, o objetivo do intérprete também "*não é ilustrar esse personagem, é usar esse personagem para cimentar a sua procura mecânica e dinâmica*" (Neto et al., 2020, p. 29). Nesta fase incorporo o material, ocupo-me dos desafios físicos nos quais não tinha podido ainda focar-me, procuro entre cada movimento, entre cada parte da peça, um nexo sensorial, e descubro coisas que o criador não pôde saber ainda porque não lhe tinha transmitido essa informação, verbal e corporalmente. Os últimos momentos da criação são uma comunicação mais constante entre ambos os lugares. O intérprete partilha, o criador adapta, reestrutura, procura soluções, movimentos mais adequados ao intérprete. O intérprete recebe, incorpora, e partilha mais uma vez. E por aí em diante.

Além de afetar a dinâmica e cronologia de geração e maturação do material, ser criador-intérprete informa a criação de forma distinta. Quando sou intérprete para outra pessoa, desempenho a minha proposta criativa, ou a tradução do movimento do coreógrafo, ou qualquer material coreográfico, inevitavelmente de forma diferente à que faria se estivesse sozinha em estúdio. Como na descrição de Barthes, quando refere o fenómeno da necessidade de posar para uma fotografia, adoto uma postura diferente:

> *But very often (too often, to my taste) I have been photographed and knew it. Now, once I feel myself observed by the lens, everything changes: I constitute myself in the process of "posing:' I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image.* (Barthes, 1981, p. 10)

Quando sou criadora-intérprete, não consigo fazê-lo [mesmo se quisesse], adotar essa postura diferente, porque esta decorre de uma abordagem interpretativa que se fecha a compreensões mais abrangentes da peça e se foca em questões que perturbam a tal fruição no ser criativo. Bourriaud atribui ao intérprete o lugar de passagem entre o interior e o exterior, sobre o qual se criam modos de existência ou modelos de ação para uma realidade proposta pelo criador (Bourriaud, 2009). Este lugar exige muitas vezes do intérprete um afastamento da racionalização sobre a perceção geral da obra para que possa entregar-se ao fluxo próprio da sua sensorialidade. Se o intérprete é figura tripartida de agente-instrumento-objeto (Fazenda, 2012), é o segmento *instrumento-objeto* que o distingue do criador. Talvez por isso, em processos em que ocupo ambas as funções faça uma simplificação do meu ser intérprete, procurando retirar-lhe o valor de *agente*, que seria o responsável por assumir a tal *postura*. Como o que partilho enquanto intérprete é distinto neste formato, talvez até mais despido de informação [e não atribuo a esta possibilidade uma

valoração positiva ou negativa] o criador, também eu, leva necessariamente a criação numa outra direção.

> [Quanto incorporei mais completamente o material coreográfico, apercebi-me de que as *Nuvens* se sobrepunham à minha experiência individual de cada momento. A experiência cinestésica do meu corpo no espaço parecia incitar-me a uma abstração do *eu*. Era um *eu*, mas desfocado, atento, sem maneirismos, exageros. Com os poros todos abertos.]

Os mecanismos particulares dos processos de co-criação e de criação-interpretação exigem viagens constantes entre a parte e o todo, o dentro e o fora, e por isso desmistificam o caminho entre eles. Os caminhos ficam expostos. Saber os caminhos despe cada uma das partes dos seus artifícios e apesar da tentativa de separação, estas misturam-se um pouco. O corpo passa a ser mais objeto, a conversa mais quadro, e eu, mais o outro.

Ser Elemento

[Mistura dos elementos para gerar as Nuvens]

Misturávamo-nos. Cenário, figurinos, sonoplastia e luzes revelaram-se elementos fundamentais na expressão da peça. Levei para o processo a proposta de Artaud, de cruzar signos para gerar *dreamscapes*, e o Miguel trazia o interesse próprio das paisagens de recorrer a objetos com código por trazerem associações que as tornam mais ricas de sentido. A seleção dos primeiros objetos surgiu por associação a tópicos da conversa de *atopos* e desenvolveu-se lado a lado com os materiais coreográficos que foram sendo gerados, e a clarificação da estrutura e do ambiente da peça, fez brotar outras ideias.

> [Um espaço que era dentro e fora, um espaço sem lugar, que é íntimo mas abandonado, fazia-nos fantasiar sobre caixas de objetos abandonados, folhas de árvore caídas, panos e plásticos que cobrem o que ficou para trás.]

A utilização do cenário em *Atopos* para a geração das nuvens ultrapassava a vontade de gerar ambientes visualmente atrativos, mas não a excluía.

> [Procurámos coerência de cor e texturas, e um vetor com uma informação visual de peso, para criar uma assimetria no palco, uma ocupação da vertical. Foi por isso que empilhámos as caixas.]

Ainda assim, o propósito essencial da sua inclusão era gerar um universo sensorialmente rico. Com este intuito, porque procurávamos incorporar esse universo e estabelecer um espaço onde se distorciam as manifestações do real, construímos os momentos das *Ações* e da *Festa* a partir da exaltação do potencial sensorial dos elementos cénicos, estabelecendo imagens que lhes atribuiam novos sentidos. Para acentuar esta ideia de habitarmos completamente o espaço, procurámos também anular momentos que separavam corpo e objeto, fazendo por não limitar a dança ao espaço desocupado.

> [No dueto da *Conexão* quisemos ficar perto dos objetos, arriscar a proximidade, como quem corre dentro de casa sem medo de chocar contra as coisas, porque sabe exatamente onde estão.]

O cenário representava também o potencial de estabelecer uma cronologia da peça. O manuseamento dos objetos e a sua permanência, mudança de lugar, indicava a passagem do tempo, e o paralelismo entre a primeira e a última imagem de palco interessava-nos porque instituía um começo que era preâmbulo e um fim que remetia para um princípio, indicando uma circularidade subtil na peça. Esta sua função, conjuntamente com o cariz do tema, que se referia a uma *pedestalidade* e com partilha dos lugares de criação e interpretação, que afetaram as dinâmicas e manifestações expressivas da peça, fizeram com que a vontade de plasticidade do movimento se estendesse a uma vontade de plasticidade da cena. Do mesmo modo, procurávamos propostas para os figurinos que favorecessem um conjunto que dialogava num plano único.

> *O coreógrafo Francisco Camacho (entrevista, fevereiro 25, 2014) considera os figurinos um elemento com a função de construção de uma identidade, procurando dissipar a ideia de um corpo anónimo. Outra das possibilidades que identificámos prende-se também com a capacidade de, através dos figurinos, os coreógrafos atribuírem traços identitários aos corpos da obra coreográfica e que se revelam no seu carácter autobiográfico.* (Xavier, 2017, p. 130)

Atopos partiu de uma investigação de situações e interesses pessoais sobre o tema e por isso não nos atraía a ideia de construir personagens. A escolha dos figurinos tendeu para esta noção de estabelecer uma presença autobiográfica em cena, mas com as primeiras experiências descobrimos uma resistência em integrar elementos que transportassem o exagero da individualidade ou dos tópicos da conversa às quais as situações da peça se referiam. Os figurinos, como a interpretação, eram uma visão simplificada, despida de exaltações, da manifestação dos indivíduos Beatriz e Miguel, uma

versão instrumento-objeto. De um outro modo, também as escolhas musicais e a sonoplastia da peça pareciam dialogar com a cena de um plano onde a identidade não se exalta. O ambiente sonoro partia também de referências comuns de vida, como sons de rua, a guitarra, a voz, o *beat*, e apresentá-las na sua crueza, sem necessidade de acessórios, e desfocá-las, distorcê-las.

Associada à sonoplastia e aos figurinos, a luz foi outro elemento cénico importante na separação das nuvens de *Atopos*. Como artifício último de palco, por ser tão notoriamente um elemento manuseado de fora, e que apenas um palco pode favorecer, a luz assegurava a instalação de um universo distinto do mundo real, a instituição da quarta parede. A luz confere ao palco a *pedestalidade*, e a sua versatilidade, como a possibilidade de utilizar diferentes cores em cena, tem um impacto na forma como cada momento se imprime no espectador, despoletando reconhecimentos e produzindo sensações.

> [Ver um dueto a cor de rosa é diferente de ver um dueto a tom amarelado. Um solo de uma mulher num foco vermelho tem um impacto distinto do que teria o mesmo solo numa luz branca aberta. Ou um solo com um *strob* de um solo com uma luz fixa. O cor de rosa transmite ternura, o vermelho vitalidade, o *strob* desconforto e a reflexão na bola, *celestialidade*.]

Para mim, a prova última do peso dos elementos cénicos em *Atopos*, é o momento *A Bola de Espelhos*, que me parece contar a sua história e apontar todo o desenvolvimento da peça para a sua confissão, enquanto que os intérpretes permanecem num lugar desfocado de partilha, e por isso exalta o poder da artificialidade da cena. Em conjunto com as propostas coreográficas, em *Atopos* os elementos parecem dialogar num plano onde a identidade, enquanto presença de marcos reais de vida, existe honestamente, mas desfocada, desfigurada, e num lugar de artifício. Quisemos desfazer esse artifício. Desfizemos o artifício da luz com o momento da *Falha Técnica*, onde corremos todos os efeitos até então, da música, apostando em som rude, cru, dos objetos, uma utilização despretensiosa, dos figurinos, a sua simplificação, e do movimento, o desprovimento de acessoriedade. Talvez *Atopos* seja sobre isso mesmo, criar e desfazer o artifício.

As Nuvens de *Atopos*

[Reflexões sobre a dramaturgia]

Apesar da resistência à definição de dramaturgia na prática de dança contemporânea, porque se pressupõe que cada processo criativo faz nascer uma abordagem dramatúrgica distinta, podemos atribuir-lhe simplificadamente o sentido de conjunto de processos críticos, discursivos e interpretativos que ocorrem na criação (Behrndt, 2010). O papel essencial do dramaturgo é o questionamento e proposta contínua de exploração da perceção do tempo e do espaço, afastando o criador de uma solução imediata (Behrndt, 2010). Concretizar a dramaturgia de uma peça não é formar, dirigir ou controlar a sua lógica, porque não é possível entender categoricamente o que o trabalho é, quer ou precisa, mas sim, como Liza Kardami refere quanto ao entendimento de Bleeker sobre a dramaturgia, *"about becoming aware of the implications that this logic has for the creative process and how the audience will be invited to engage with the propositions of that logic*" (Kardami, 2023, p. 135).

Existe uma preocupação comum quanto a definir a dramaturgia cedo num processo criativo, porque se receia que nomear, recorrer à linguagem na sua definição, pela natureza restritiva da palavra, feche as possibilidades do processo criativo (Kardami, 2023). Contudo, porque *Atopos* foi um processo de co-criação e procurávamos um sentido comum que emergisse da própria peça e nos ligasse criativamente, viamo-nos sistematicamente impelidos a pensar na sua direção. Quanto à necessidade de encontrar modos de registo e desenvolvimento dramatúrgico que não se fechem no domínio da linguagem, Kardami refere o potencial dos diagramas para o fazer:

> *diagrams can facilitate the interaction between different modalities of knowledge production. They can bridge the gap between conceptual knowledge, knowledge that operates on a purely abstract level and non-conceptual knowledge, which operates on a more perceptual or physical level.* (Kardami, 2023, p. 136)

Associámos o crescimento dramatúrgico da peça ao desenvolvimento do *entryboard*, que apesar de não ser composto exclusivamente de diagramas, se compunha tanto de elementos escritos, como de esquemas e desenhos, e se apresentava como uma unidade de caráter também ele gráfico, visual, e que por isso possibilitava o registo das ideias dramatúrgicas de forma flexível e permitia a sua interpretação múltipla e evolução.

A primeira compreensão relativa à perspetiva dramatúrgica de *Atopos* ocorreu nos primeiros momentos de exploração coreográfica, quando nos interrogávamos sobre a

expressão física da peça. O nosso corpo e abordagem ao movimento era fruto de anos de experiência da dança e por isso apresentava-se naturalmente desarticulado, capaz de extremo, dado à plasticidade, que é a sua capacidade de reconhecer e transmitir uma sensação ou uma imagem. Depois desta fase de identificação, no processo de recolha e seleção de materiais coreográficos, procurámos momentos que colocassem em evidência a conversa sobre *atopos*, referências à sua realidade. Escolhemos situações que partiam de experiências nossas de vida e que refletiam sobre a verdade e inocência primordial de *atopos* e procurámos estímulos que não cumprissem com a sua representação, mas com uma sensação decorrente dela, composições, qualidades de movimento, ritmos, ou ligações aos objetos que partiam dessa experiência e a exaltavam, manipulavam ou distorciam.

> [Mesmo para o *Dueto Final,* onde o estímulo decorria diretamente da palavra, procurámos o estímulo físico que o ritmo e intenção das palavras imprimia. E o momento existe referencialmente a outros da peça, e por isso funciona um pouco como uma revisão fria da sensorialidade da peça.]

Sobre a dança, José Gil refere o potencial *"daquele que olha compreender imediatamente «o sentido» do movimento dançado"* (Gil, 2001, p. 104) e que este efeito se produz mesmo quando os gestos são abstratos. Mesmo quando os códigos que transporta se desfazem e perdem a sua definição, *"nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido"* (Gil, 2001, p. 104). A forma e a imagem tiveram relevância na nossa exploração coreográfica e por isso dei por mim a pensar na proximidade ou distância da dança de *Atopos* à abordagem modernista, onde "*Deixando de adoptar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas*" (Gil, 2001, p. 24). A *não naturalidade* de *Atopos*, deve-se à especialização dos corpos, que nunca são neutros ou puramente abstratos, mas necessariamente detentores de conteúdo dramatúrgico que é simultaneamente inscrito e performado (Behrndt, 2010), a corpos que tomam a realidade e a esticam. Trabalhámos a realidade pela exponenciação, pelo *despimento,* pela quebra dos seus limites e por isso apesar da distância a ela, a realidade imprime-se nele, transborda.

Esperava, e receava, que o agenciamento do desejo, responsável por essa transformação da realidade, criasse momentos que fizessem a sensorialidade entornar-se, gerassem erotismo. Mas não vejo em *Atopos* uma dança que sexualiza os corpos. Esta ausência explica-se porque "A *dessexualização dos corpos acompanha o desenvolvimento do movimento de agenciamento, quer dizer muito simplesmente do movimento dançado como movimento do desejo"* (Gil, 2001, p. 72). A dança realiza então *"da maneira mais pura*

a vocação de agenciar do desejo" (Gil, 2001, p. 72). O desejo pelo desejo, como o prazer que Barthes associa ao texto, um prazer atópico. *Atopos*, enquanto figura que o ser apaixonado faz do ser que ama, é ele próprio uma figura do desejo. Acho curioso poder partir dele, mergulhar nele, e apresentar uma peça que não sexualiza os corpos, nem a relação entre eles. Diria até que vejo em *Atopos* algo doce, ou amargo, mas nunca personificado. Talvez a abordagem ao movimento se tenha deixado afetar pelo formato próprio de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, que faz precisamente isso, partilhar figuras do discurso apaixonado, sem as personificar, e que fala do amor sem se embrenhar nele. Sobre a essência e impacto da sua obra, Timothy Scheie escreve:

> *Barthes is nonetheless surprised at the mass appeal of a book that is not a celebration or even a study of love per se, certainly not physical or sexual love, but the interior discursive ramblings of a lonely figure who worries, waits, and weeps his way through fits of jealousy, anxiety, anger, fatigue, loss, and despair. A Lover's Discourse: Fragments is, according to Barthes, a dramatic work, but the drama is without character, plot, audience, or performer. Neither a biographical person, nor an individual subject, the lover is a discursive site that Barthes traces through an encyclopedic series of figures, poses, and gestures.* (Scheie, 2006, p. 164)

Esta perspetiva sobre o livro parece descrever aquilo que senti enquanto intérprete da peça. Apesar do tema, e da proximidade que tinha com cada um dos momentos explorados, não me cabia envolver-me enquanto indivíduo. Sem nos apercebermos, como referi anteriormente relativamente à escolha e interação com os elementos cénicos, tínhamos tomado várias decisões neste sentido. Despimos esses elementos de indícios específicos de vida e em conjunto eles traduziam as figuras de *Atopos*, simultaneamente intrincadas de sentido e misturadas deles, tornadas massa indistinta. Este é para mim outro ponto fundamental da dramaturgia de *Atopos*. Uma dramaturgia que reúne signos do mundo que criámos para ele, e onde se estabelecem relações e situações reais, mas nenhum dos elementos é pessoalizado.

Da proximidade que estabelecemos com as *figuras* de Barthes na procura de situações de *atopos,* reconhecemos também o interesse em estabelecer separadamente cada uma delas e encontrar-lhes uma ligação sem depender de uma narrativa. O ponto de partida da composição de *Atopos* nasceu do intuito de criar as tais paisagens, quadros sensoriais, melhor explicados pela noção de nuvens, e fazê-las fluir organicamente e evocar no seu conjunto uma lógica própria da sensação. Esta proposta, de fazer desses conjuntos momentos misturados, carregados de nuance, permite, de acordo com Behrndt (2010), um

envolvimento do espectador que possibilita a compreensão de conceitos mais complexos como género, poder, identidade e relações humanas, e em última instância deixar estes conceitos enriquecer-se pelo poder sensorial da dança. Às vezes, enquanto criadores, queremos tanto atribuir um sentido às coisas, para que sejam legíveis, que nos esquecemos do poder humano de encontrar significâncias, de se aproximar.

> *Basta com efeito que o cinema tome de muito perto o som da fala (é em suma a definição generalizada do grão da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granulosas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui.* (Barthes, 1987, p.86)

Na mistura de signos para a produção de *Atopos* procurávamos essa fruição que fizesse chegar *à orelha* o pedestal, a plataforma que é o palco, gerar um claro artifício que denunciava a sua artificialidade, e que atraísse por isso mesmo, como o sinistro. Seria esse o poder das nuvens. Na procura de uma forma de nos conectarmos com esse estado de abstração próxima da realidade, a noção de conversa impregnou-se na própria conversa. Uma conversa é uma superfície sobre o conteúdo, mergulha para o resgatar e viaja com ele fora de água, segue uma lógica de interjeição, de memória e por isso permite observar um tema de diversas perspectivas. *Atopo*s apresenta-se então como tópicos de conversa esquartejada, em modo de figuras do apaixonado tornadas sensoriais, que são as nuvens.

No processo de mapeamento da dramaturgia, errante, rigorosa mas inexata, procura-se identificar, seguir e potenciar as suas forças, faz-se uma apreciação de como as propostas criativas interagem, por vezes confluindo e outras dispersando, ou até gerando conflito (Lepecki, 2015). Fiz por encontrar um esclarecimento da expressão da peça seguindo esta métricas, mas a palavra e o raciocínio nunca poderão traduzir a sua experiência, as Nuvens de *Atopos*.

> *<<Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a>>, escreve Fernando Pessoa.* (Gil, 2001, p. 105)

Conclusão

[O que fica do que passa.]

O ser amado, por corresponder completamente ao seu desejo, conta ao apaixonado algo sobre si próprio. Também a forma como vejo *Atopos*, a peça, diz algo sobre mim. O apaixonado, e o artista, enganam-se na compreensão, na tradução da perceção. *Atopos* foi a procura de um modo de encarar a perceção, reconhecer o pedestal, dar-lhe luz, e desfazê-lo aos poucos, encontrar uma verdade. Um ser amado antes da imagem que fizeram para si, a dança e a potência do palco despida do seu artifício. Um ser apaixonado que reconhece a pluralidade no *a* da atopia, não lhe atribui *caixinha* e aos poucos evolui para um entendimento maior do poder do seu olhar, um artista que pretende tornar-se virtuoso na compreensão da dança e da arte.

Interessa-me o potencial de *atopos*, a palavra, para pensar uma visão sua que não cause dano, uma posição que permita admirar e fascinar, deixar o desejo desdobrar-se, sem tomar preceitos de fins que limitam a sua expressão. E talvez apesar do ímpeto de emoldurar fragmentos, regresse novamente ao fascínio pela vastidão da existência humana. Talvez regresse por vontade de um princípio responsável por ela. Compreender valores primeiros para abordar os temas, o modo de comunicar com o outro, a expressão da peça. Talvez seja um ato político. Uma vontade de tocar as fendas nesses nossos modos, pelo intuito de sensibilizar, tornar mais rico o campo de sensibilidade que partilhamos, a sensibilidade que vive em *atopos*, neutra, plural, complexa, amada.

A atopia, como tema, representa uma possibilidade artística especial porque se dá num espaço específico de nuance e por isso abre possibilidade para o verdadeiro entendimento e expressão das coisas (Mille, 2013). A nuance, a indistinguibilidade do *entre*, é uma ferramenta poderosa na produção de arte, forma de vida, de política, que se forma no fumo de cada momento e por isso, pode ser atualizada a partir das artes efémeras (Arendt, 1961). Na dança contemporânea, como forma artística que transcende, sem excluir, motivos técnicos e estéticos, o movimento comunica num plano físico, poético, permite tocar questões abstratas e subjetivas, explorar o invisível, o intangível. O corpo dá-se a uma investigação poética e filosófica (Louppe, 2012). Quando se produz uma mescla profunda entre movimento, corpo e lugar que afeta sensorialmente, a obra faz política porque cumpre o propósito de sensibilizar para a complexidade da realidade e em última instância, pode formar novas perceções (Arendt, 1961).

O público fará sempre uma apreciação da peça consoante também o seu contexto pessoal, social, cultural, e os valores que esse seu contexto atribui à expressão de palco. O intuito das nuvens, paisagens efémeras e sempre em transformação do sinistro, pelas

relações improváveis que pretendem estabelecer entre os sentidos, evocam códigos do real, que permitem a absorção do conteúdo, mas fazem antever uma distorção, expressam-se poeticamente para que o público se submeta à experiência, se relacione sensorialmente e por isso se entregue a compreensão corporal.

> *Compreender não é cindir a imagem, desfazer o eu, orgão soberbo do desconhecimento?* (Barthes, 2021, p. 81)

A atração da dança, sua sedução, reside na atualização do infinito, porque nunca podemos regressar ao momento anterior exatamente como foi. O sentido que se apreende está na atualização do prolongamento de algo que estávamos a ver e desapareceu, *"como se cada forma surgisse do caos e viesse todavia enquadrar-se no nexo próprio da nuvem"* (Gil, 2001, p. 122). As nuvens cumprem a potência do corpo, a volatilidade do impulso, o seu agenciamento pelo desejo, e formam nexos próprios do mundo sensível.

Atopos foi um processo primordial de compreensão do poder da peça de dança e do artista na forma como se envolve esteticamente, sensorialmente, eticamente, socialmente, politicamente. O fascínio evoca o desejo e procura fazer poesia, tornar poético, atópico. Segui o caminho do fascínio e vi a coerência desfocar-se para dar lugar a um entendimento maior. Criar é um lugar paradoxal porque se dá ao artifício, mas fazer arte, aproximar, é desfazê-lo.

> *Quero mudar o sistema: nunca mais me desmascarar, nunca mais interpretar, mas fazer da própria consciência uma droga e através dela aceder à visão sem fim do real, ao grande sonho claro, ao amor profético.* (Barthes, 2021, p. 81-82)

Referências

Arendt, H. (1961). A Crise Na Educação. In *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (pp. 173-196). New York: Viking Press.

Augé, M. (1994). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Papirus.

Bachelard, G. (1957). *A poética do espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Barthes, R. (1970). *Writing Degree Zero*. Hill and Wang.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida - Reflections on Photography*. Hill and Wang.

Barthes, R. (1982). *A Barthes Reader* (S. Sontag, Ed.). Hill and Wang.

Barthes, R. (1987). *O Prazer do Texto*. Editora Perspectiva.

Barthes, R. (2021). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Edições 70.

Behrndt, S. K. (2010). Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking, Contemporary Theatre Review. 185-196.

Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Martins Fontes.

Butterworth, J. (2009). Too many cooks? A framework for dance making and devising. In J. Butterworth & L. Wildschut (Eds.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 177-194). Routledge.

Butterworth, J., & Wildschut, L. (Eds.). (2009). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Routledge.

Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge.

Castro, S. (2022, Novembro). Por uma corporização da palavra - Proposta de investigação artística sobre a tradução física da palavra no corpo que dança. *RIACT*, 124-145.

Couto, M. (2016). *Poemas Escolhidos*. Companhia das Letras.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Assírio & Alvim.

Derrida, J. (2017). *Writting and Difference*. University of Chicago Press.

Donne, J. (n.d.). The Ecstasy. In *Poetry Foundation*. The Ecstasy by John Donne. https://www.poetryfoundation.org/poems/44099/the-ecstasy

Esslin, M. (2018). *O Teatro do Absurdo*. Zahar.

Fazenda, M. J. (2012). *Dança Teatral Ideias. Experiências. Ações.* Edições Colibri.

Fernandes, J. (2018). O Ensino-Aprendizagem das Técnicas de Dança Contemporânea no Ensino Artístico Português - Uma proposta de intervenção para a atualidade.

Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.

Freud, S. (2003). *The Uncanny*. Penguin Books.

Gil, J. (2001). *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água Editores.

Hansen, P., & Callison, D. (Eds.). (2015). *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan.

Kardami, L. (2023). Thinking About Dance Dramaturgy through Diagrams. 133-139.

Knowles, J. G., & Cole, A. L. (2008). *Handbook of the Arts in Qualitative Research - Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Sage Publications, Inc.

Laban, R. (2011). *The Mastery of Movement*. Dance Books.

Leavy, P. (2015). *Method meets art - Arts-Based Research Practice*. The Guilford Press.

Lepecki, A. (Ed.). (2004). *Of the presence of the body - Essays of Dance and Perfomance Theory*. Wesleyan University Press.

Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e Coreopolícia. *13*(1), 41-60.

Lepecki, A. (2015). Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy. In *Dance Dramaturgy - Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan.

Louppe, L. (2012). *A poética da Dança Contemporânea*. Orfeu Negro.

McNiff, S. (1998). *Art-Based research*. Jessica Kingsley Publishers.

Mille, Y. (2013). Atopia and Aesthetics. A modal Perspective. https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1281&context=liberalarts_contempaesthetics

Neto, Â. C., Fernandes, J., & Madalena Xavier. (2020). Uma Cartografia para o Intérprete Contemporâneo – Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica. *10*, 25-38.

Neto, Â. M. C. (2022). Dança, Educação e Ciração: Lugares de Encontro.

Pelias, R. J. (2008). Performative Inquiry: Embodiment and Its Challenges. In *Handbook of the Arts in Qualitative Research* (pp. 185-194). Sage Publications.

Peña, B. (2015). History and Violence without Resolution: The Construction of Gender in the Work of Pina Bausch. *17*(1), 1-6.

Price, D. W. (1990, Outubro). Price, D. W. (1990, Outubro). The Politics of the Body: Pina Bausch's "Tanztheater". *Theater Journal*, 322-331.

Rooney, S. (2021). *Beautiful World, Where Are You*. Farrar, Straus and Giroux.

Santos, M. (1988). Metamorfoses do Espaço Habitado.

Savage, E. (2020). *Blueberries: Essays Concerning Understanding*. Scrybe UK.

Scheie, T. (2006). *Performance Degree Zero - Roland Barthes and Theater*. University of Toronto Press Incorporated.

Sloterdijk, P. (2014). *Esferas I*. Siruela.

Sontag, S. (2022). *Contra a interpretação e outros ensaios*. Quetzal Editores.

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.

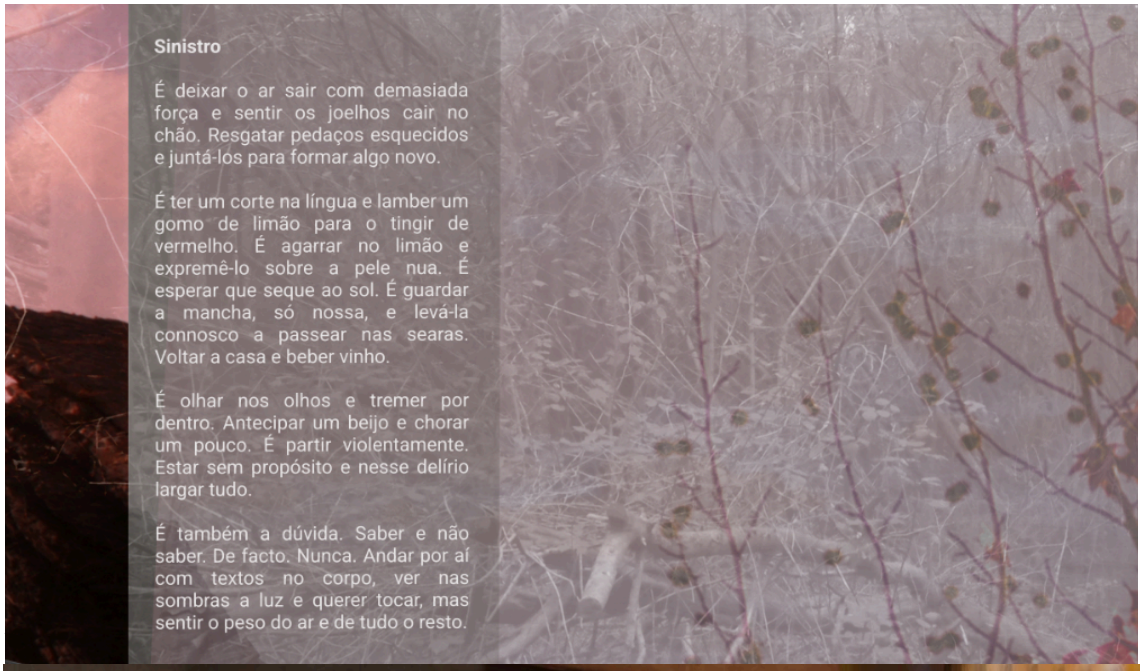
Trindade, J. v. M. (2020). Ponto e Caos. *Colher para Semear*, 299-320.

Venturi, E. R., & Ferri, C. F. S. (2015). O pensamento da alteridade: do "Eu e Tu" (Martin Buber) ao "Entre nós" (Emmanuel Lévinas). Pressupostos de humanismo, cidadania e inclusão social. 473-498.

Xavier, M. (2017). Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica.

Anexos

Anexo A - Poemas



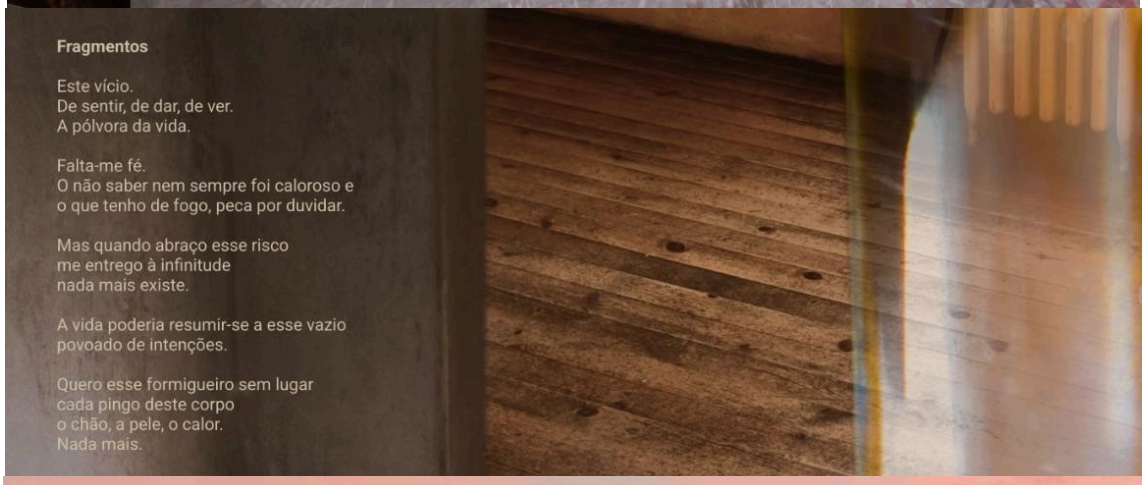
Sinistro

É deixar o ar sair com demasiada força e sentir os joelhos cair no chão. Resgatar pedaços esquecidos e juntá-los para formar algo novo.

É ter um corte na língua e lamber um gomo de limão para o tingir de vermelho. É agarrar no limão e exprimê-lo sobre a pele nua. É esperar que seque ao sol. É guardar a mancha, só nossa, e levá-la connosco a passear nas searas. Voltar a casa e beber vinho.

É olhar nos olhos e tremer por dentro. Antecipar um beijo e chorar um pouco. É partir violentamente. Estar sem propósito e nesse delírio largar tudo.

É também a dúvida. Saber e não saber. De facto. Nunca. Andar por aí com textos no corpo, ver nas sombras a luz e querer tocar, mas sentir o peso do ar e de tudo o resto.



Fragmentos

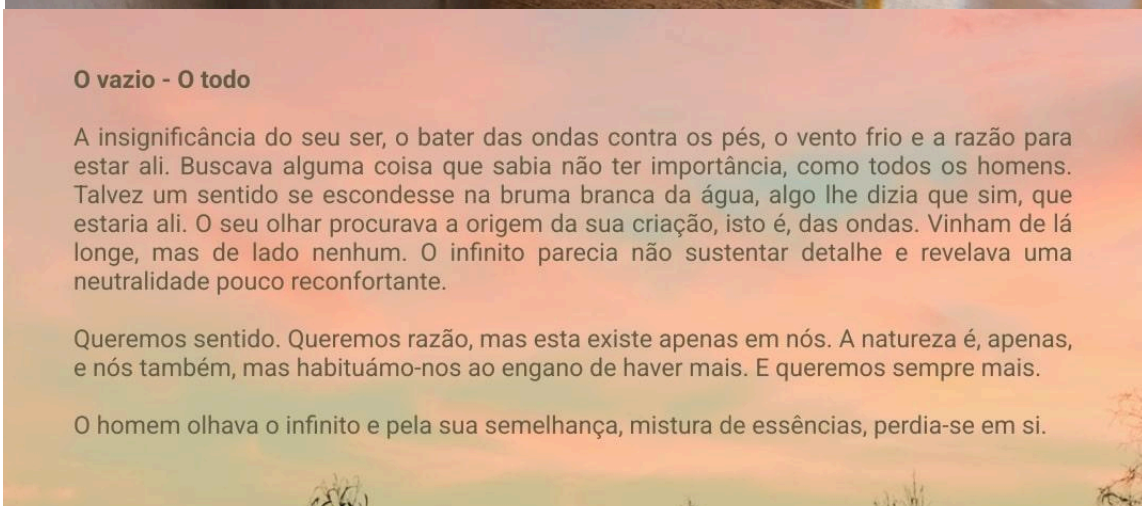
Este vício.
De sentir, de dar, de ver.
A pólvora da vida.

Falta-me fé.
O não saber nem sempre foi caloroso e
o que tenho de fogo, peca por duvidar.

Mas quando abraço esse risco
me entrego à infinitude
nada mais existe.

A vida poderia resumir-se a esse vazio
povoado de intenções.

Quero esse formigueiro sem lugar
cada pingo deste corpo
o chão, a pele, o calor.
Nada mais.



O vazio - O todo

A insignificância do seu ser, o bater das ondas contra os pés, o vento frio e a razão para estar ali. Buscava alguma coisa que sabia não ter importância, como todos os homens. Talvez um sentido se escondesse na bruma branca da água, algo lhe dizia que sim, que estaria ali. O seu olhar procurava a origem da sua criação, isto é, das ondas. Vinham de lá longe, mas de lado nenhum. O infinito parecia não sustentar detalhe e revelava uma neutralidade pouco reconfortante.

Queremos sentido. Queremos razão, mas esta existe apenas em nós. A natureza é, apenas, e nós também, mas habituámo-nos ao engano de haver mais. E queremos sempre mais.

O homem olhava o infinito e pela sua semelhança, mistura de essências, perdia-se em si.

POEMA A ATOPOS

Fizeram-me na imagem que criaram para mim, para ela elaborei uma ficção.

Impus no outro o peso do óculo, forjei um corpo que não lhe pertence, mas uma voz ecoou nessa fronteira pedindo que o deixasse inundar-se de si próprio.

Qualquer atributo foi falso, doloroso, desastrado, incómodo. Tocámos a pele para
que sussurrasse respostas.

Qual é a voz do teu corpo?

Anexo B - Guião base para o *Dueto Final*

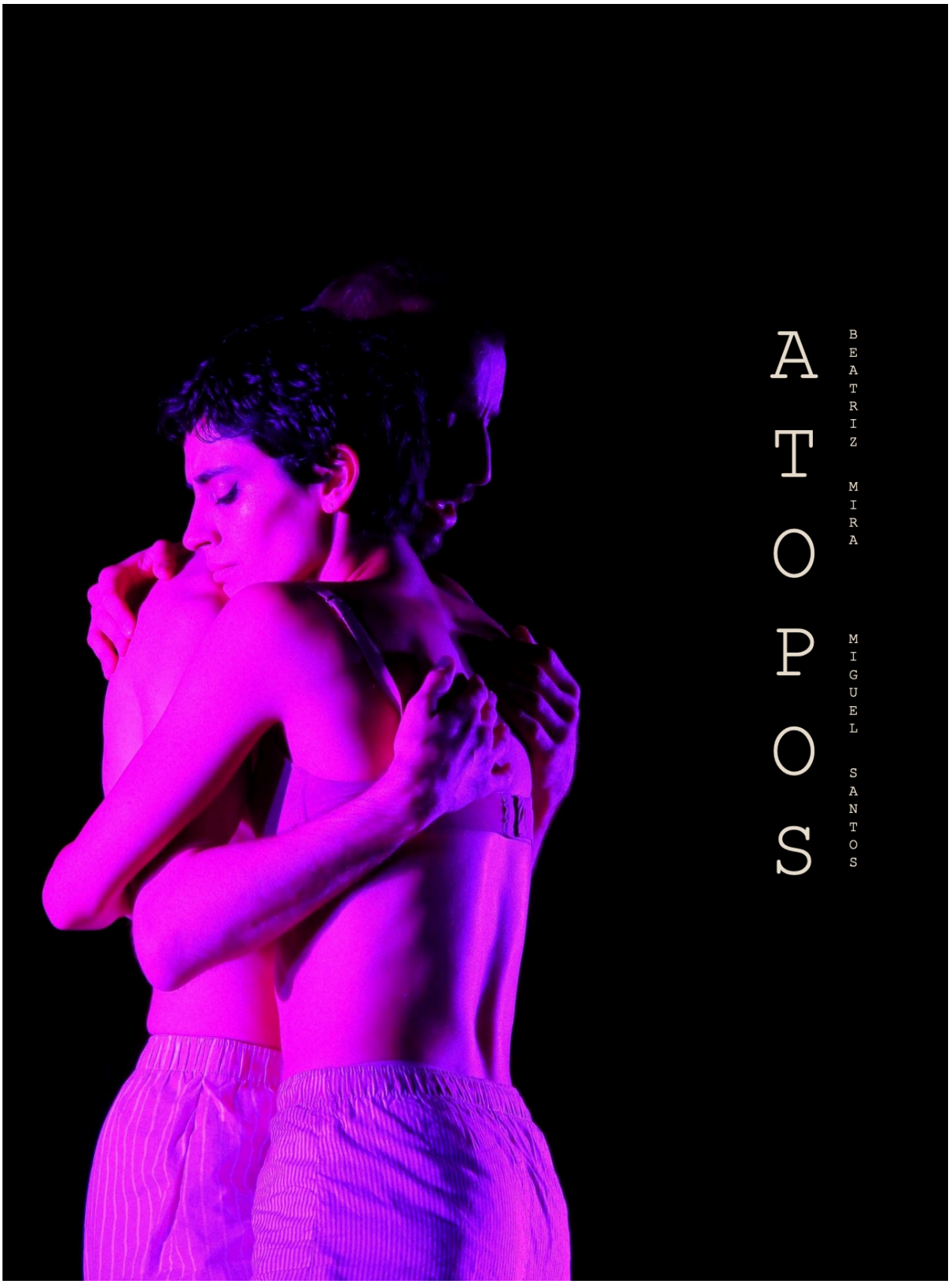
B. O que é que aconteceu?
Não sei, ia perguntar-te o mesmo.
Eu gosto, e tu?
Gosto.
Mas eu não percebo a forma.
Eu gosto à minha maneira, não pensei muito nisso.
Mas a tua maneira parece frágil.
Frágil? Mas tu é que te contorces e te cansas.
Pensei que gostavas.
Gosto.
Pausa
M. É bom o que encontrámos, só não sei bem o que fazer com isso.
Entrega-te.
Estou a tentar.
Ok, boa. Quando fiz este movimento pensei que era bonito.
Quando fiz este movimento pensei que era bonito. (Em simultâneo)
Pausa.
E este (em simultâneo também).
Porque é que quando mexo a cabeça mexes também? Ai. Pausa. E o joelho e a anca. (")
Desculpa, aconteceu-me.
Mas porquê? Quero mexer por mim.
É por ti. (E atira-se. Eu suporto.)
É que quando estou a dançar gostava que não fosse uma mimesis, a imagem que tu fazes para mim. (")
Mas és tu quem está a decidir isso!
Não sou!
(Afasta-se, e eu também, voltamos.)
Vá, agora deixa-me dizer-te o que estou a pensar. Antes não pensava como olhavam para mim, mas quando percebi que se olhar assim, me curvar assim e rodar assim, tu te aproximavas, depois deixei de acreditar que se não o fizesse o farias na mesma. E quando não soubeste entregar-te, ouvir-me, partilhar comigo, insisti no que já conhecia. Se calhar fiz mal, mas é o que sei. Quero que te entregues mas acabo por eu próprio/a me entregar sob um escudo que não é o natural. (Tudo em simultâneo). Mas pára! Estou a falar! Já nem sei se as palavras que estou a dizer são minhas.
Páro? És tu quem está a fazer isto!
Não sou!
Então quem é? Acabamos por nos mexer igual.
Pois é! Mas eu sou eu e tu és tu. (Em simultâneo)
Eu sou e tu és tu? Já não sei.
(Vamos sentar-nos.)
M. Bom, então como vamos fazer isto?
Não sei. Queria poder só estar.
Também eu. Porque é que fizeste esse braço? (Em simultâneo)
Mexi só, nem pensei.

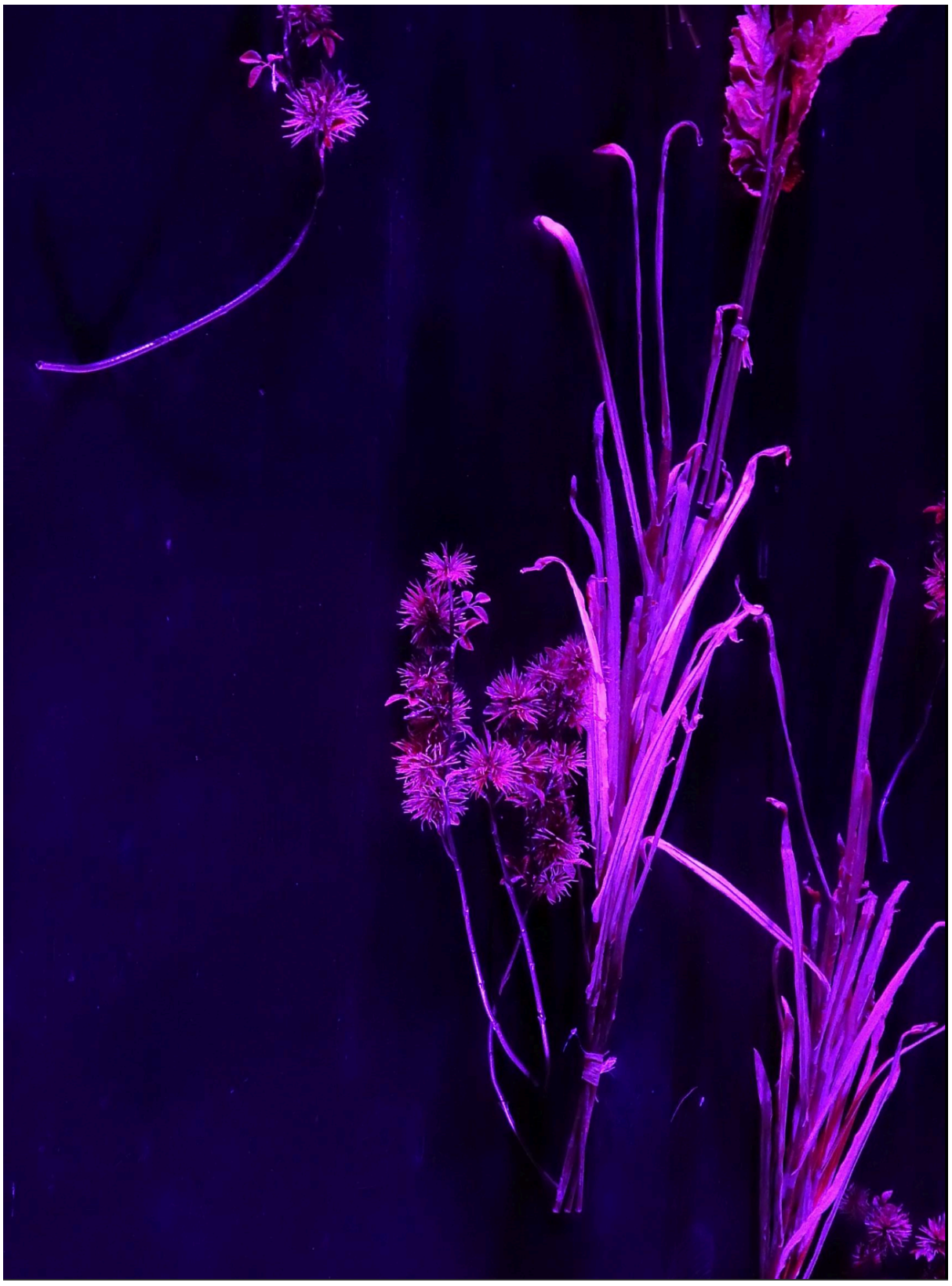
Estou cansado mas acho que esta conversa se vai prolongar.
Vai sim. Essa tua perna será a minha? (Em simultâneo)
Não, mas e essa?
Perna, braço, cabeça, anca, som, cara. (Em simultâneo)
Pára!
Joelho, barriga, costas. (Em simultâneo)
Pára tu!
Pé, mão, braço e onda. Começamos a aproximar-nos. (Em simultâneo)
Agh! Aiiii! Merda! Não estou mesmo. A perceber! (Alternado)
B. Mas porquê mexeres essa cabeça?
Quando tu dás uma volta não posso não dar também!
Já percebi, mas se eu salto não tens de me agarrar.
Não consigo evitar!
Pára! Deixa-me estar sozinha.
Deixa-me tu estar sozinho.
Estou a tentar!
Já nem consigo ver-te, de estarmos tão misturados.
Agh. Cabeça. Pé anca.... Mexe-te sozinho. Estás tu a mexer-me! Mas porquê é que não paramos? Não sei. Não consigo parar. Mas temos de parar! Mas como, estamos só aqui a magoar-nos. Não quero isso para ti. Nem eu para ti. Mas deixa-me estar. Ai. Já chega!
Aaaaaaa
(Frustração no chão.)
(Voltamos para as cadeiras. Não chegámos a conclusão nenhuma, estamos na mesma. Já não conseguimos resolver nada. Nada mudou. Build up do desconforto anterior que acaba com uma agressão.)

Anexo C - *teaser,* com registo de vídeo da ante-estreia

https://youtu.be/t4OeqDPN08U

Anexo D - Dossier de *Atopos*





FICHA ARTÍSTICA 4

SINOPSE 5

INTERESSE ARTÍSTICO 6

PROCESSO 7

POEMA A ATOPOS 8

BIOGRAFIA BEATRIZ MIRA 10

BIOGRAFIA MIGUEL SANTOS 11

FOTOGRAFIAS 13

ORÇAMENTO 19

CONTACTOS 20

FICHA ARTÍSTICA

60 MIN.

M/6 ANOS

DIREÇÃO ARTÍSTICA, CONCEITO E COREOGRAFIA

Beatriz Mira e Miguel Santos

INTERPRETAÇÃO

Beatriz Mira e Miguel Santos

EDIÇÃO MUSICAL E SONOPLASTIA

Beatriz Mira e Miguel Santos

MÚSICA

Nuno Veiga; Vessel; Koudlam; Funkadelic; Michelle Gurevich; Yannis Kyriakides & Andy Moor; Yannis Kyriakides & Slagwerk Den Haag.

ESPAÇO CÉNICO E FIGURINOS

Luísa Cortez e Rafaela Santos Graça

DESENHO DE LUZ

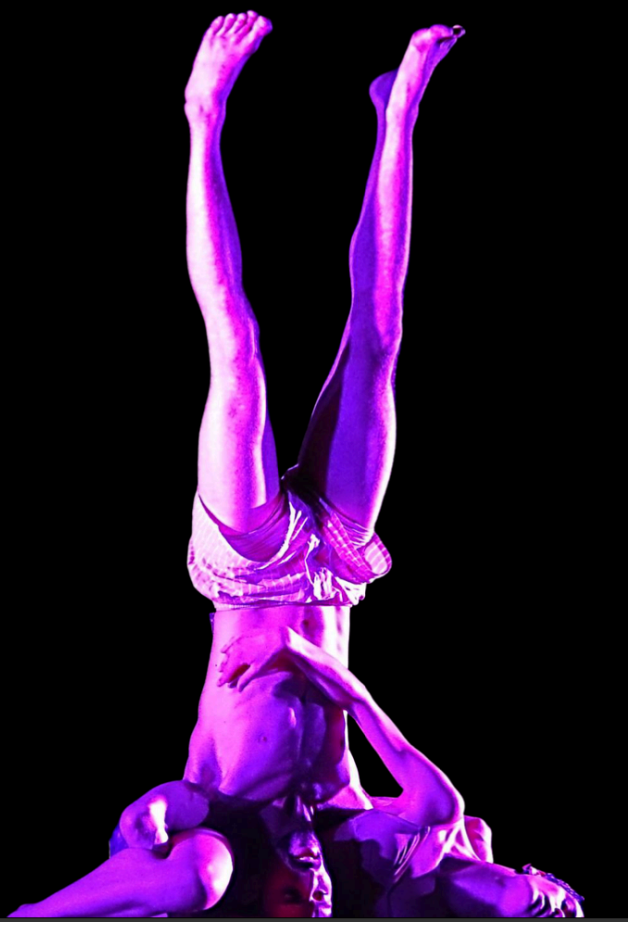
Angela Bismark

RESIDÊNCIA ARTISTICA

Centro de Artes de Marvila; Companhia de Dança Contemporânea de Évora; Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo; Escola Superior de Dança; Estúdios Victor Cordon; Instável Centro Coreográfico; Performact.

PRÉMIOS

Mostra Nacional de Jovens Criadores - Gerador



SINOPSE

ATOPOS

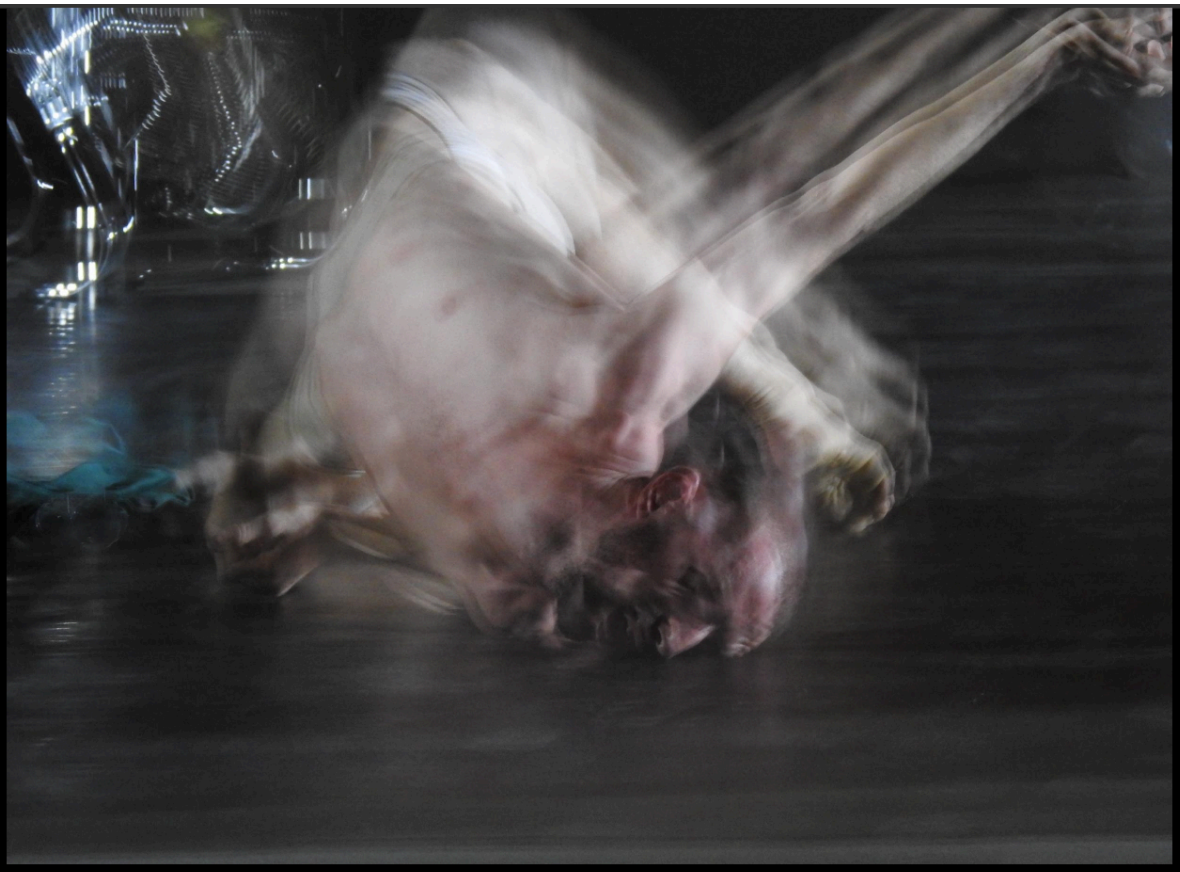
Atopos, dito por Roland Barthes, é a figura que o ser apaixonado faz do ser que ama. Ficou nome da peça porque nos atraiu e inspirou a voracidade que carrega consigo - falar em amar e ainda assim fazer do outro algo que não é exatamente. Tomámos a palavra para pensar como o olhar que dedicamos aos corpos afeta até as relações que mais nos dizem. Ninguém está livre do lugar que para si é criado.

Um de nós homem e outro de nós mulher, por não podermos fugir ao que a nossa figura conta de nós, também o palco toma o lugar de pedestal manufaturado. Somos observados, um pelo outro e pela plateia. Em palco temos histórias, umas individuais e outras conjuntas, para o público serão sempre outras. As nossas histórias são sobre como a palavra 'gostar' sucumbe às maiores nuances. Querer agradar, fantasiar, magoar ou magoar-se por querer agradar ou fantasiar. Para nós é sobre existirem tantas formas de fascínio e sobre o peso desse fascínio. Sobre não sabermos se somos dois, mas um, um com o outro, ou um com o mundo, porque na realidade tudo se mistura.

Apesar da ocasional dificuldade em compreender aquilo que não é linear, o mais bonito do ser humano é deixar-se encantar por aquilo que não compreende inteiramente. Talvez o ser apaixonado, contra seu entendimento, esteja na realidade cativo do mistério e complexidade de Atopos.

«Não se pode falar dele, acerca dele; qualquer atributo é falso, doloroso, desastrado, incómodo; o outro é inqualificável (o verdadeiro sentido de atopos).» (por Roland Barthes)

Em palco quisemos estender e extrapolar momentos de vida, e por isso a dança, a mistura de meios sensoriais ganhou formato de diálogo, este, não discursivo, alternando-se, demorando-se, misturando-se, interrompendo-se. Atopos refere-se ao encantamento pelo outro, à angústia de perder algo que nunca possuímos e ao que faz de nós alguma coisa.



INTERESSE ARTÍSTICO

Atopos, a peça, nasce do encontro de dois jovens coreógrafos com intenção de pensar o olhar que dedicamos aos corpos e o seu valor enquanto parte e expressão de cada ser, e cresce como vontade artística quando esse interesse se cruza com a perspetiva poética de o fazer sobre o suprassumo da nossa admiração.

Vivemos condicionados pelas apreciações que fazemos uns dos outros e as significações que reconhecemos resultam de imposições que a nossa história nos ensinou a aceitar. De acordo com o nosso género, cor da pele e expressão corporal, é traçado de imediato um perfil ao qual não podemos fugir, e para nós próprios, por vezes até apenas por necessidade de simplificação, desenhamos linhas comportamentais pouco originais que nos orientam a viver de determinada maneira. Num mundo que apesar de dúbio, em parte ambiciona encarregar-se de esbater as noções que suprimem e tornam fatigantes os nossos comportamentos, faz-nos sentido abordar este tema mediante a imagem que mais queremos cuidar, Atopos. Apesar da sua pesada valorização, o ser amado é mais do que o lugar que criaram para ele, é sempre também o recôndito, é sempre a relação entre o recôndito e o espaço iluminado.

O filósofo espanhol Eugenio Trìas refere-se ao conceito de sinistro como o limite entre o aparente luminoso e o sombrio por desvelar. Na sua perspetiva, se exposto completamente, destrói o efeito estético pela sua violência, e se ausente, a obra é desprovida da pungência que permite o enamoramento. Talvez andemos por aí num estar limitado porque não confiamos nas sensibilidades pouco preparadas que possuímos. Contemo-nos, não vá alguém ferir-se pela nossa totalidade expressiva e relacional, ficamos estagnados nos limites que já foram estabelecidos e por isso as perceções daqueles que apreciamos tardam a alterar-se para englobar tudo o que realmente são.

PROCESSO

A premissa de Atopos exigia honestidade, inocência, bravura e cada troço partiu de questionar Atopos segundo estes valores. O movimento ganhou primeiros contornos através da improvisação e com cada proposta - peso do olhar, fetiche, vulnerabilidade, confusão, carinho - cada momento foi exigindo ser coreografado ou apenas estruturalmente modelado. A nossa relação em palco encontrou a sua expressão própria e aos poucos, de cada proposta surgiu um pequeno quadro. Pretendíamos construir momentos mais completos na sua essência, e por isso a mistura de meios sensoriais tornou-se interesse criativo fundamental para a construção da peça. Estes quadros exigiam que tanto como o movimento, também a luz, o som e o cenário, fizessem por gerar um ambiente, um tom, uma paisagem, uma história.

Como numa conversa, estes quadros dialogam entre si em Atopos, como nós dialogamos sobre o tema. E porque o tema tomou rédeas sobre a abordagem ao processo, também a falha, a racha na figura, penetrou a criação, e como memória, ou lembrete do que encontrámos para repensar Atopos, existe na sua estrutura um momento dedicado à falha. Também a peça não poderia ser pedestal.

Porque procurámos transmitir a sensação que o próprio tema exigiu de nós, a peça ganhou os contornos que a si fizeram sentido. Vemos Atopos, o termo, como escultura de mármore firme e bem delineada, com o efeito de encantamento de uma obra bela num museu. Tomando as possíveis esculturas feitas para nós em cena, quisemos tornar mais maleáveis essas figuras e com isso fazer repensar o papel dos corpos como mecanismos de ligação, com o resto que somos e com o tempo, espaço e meio que integramos.

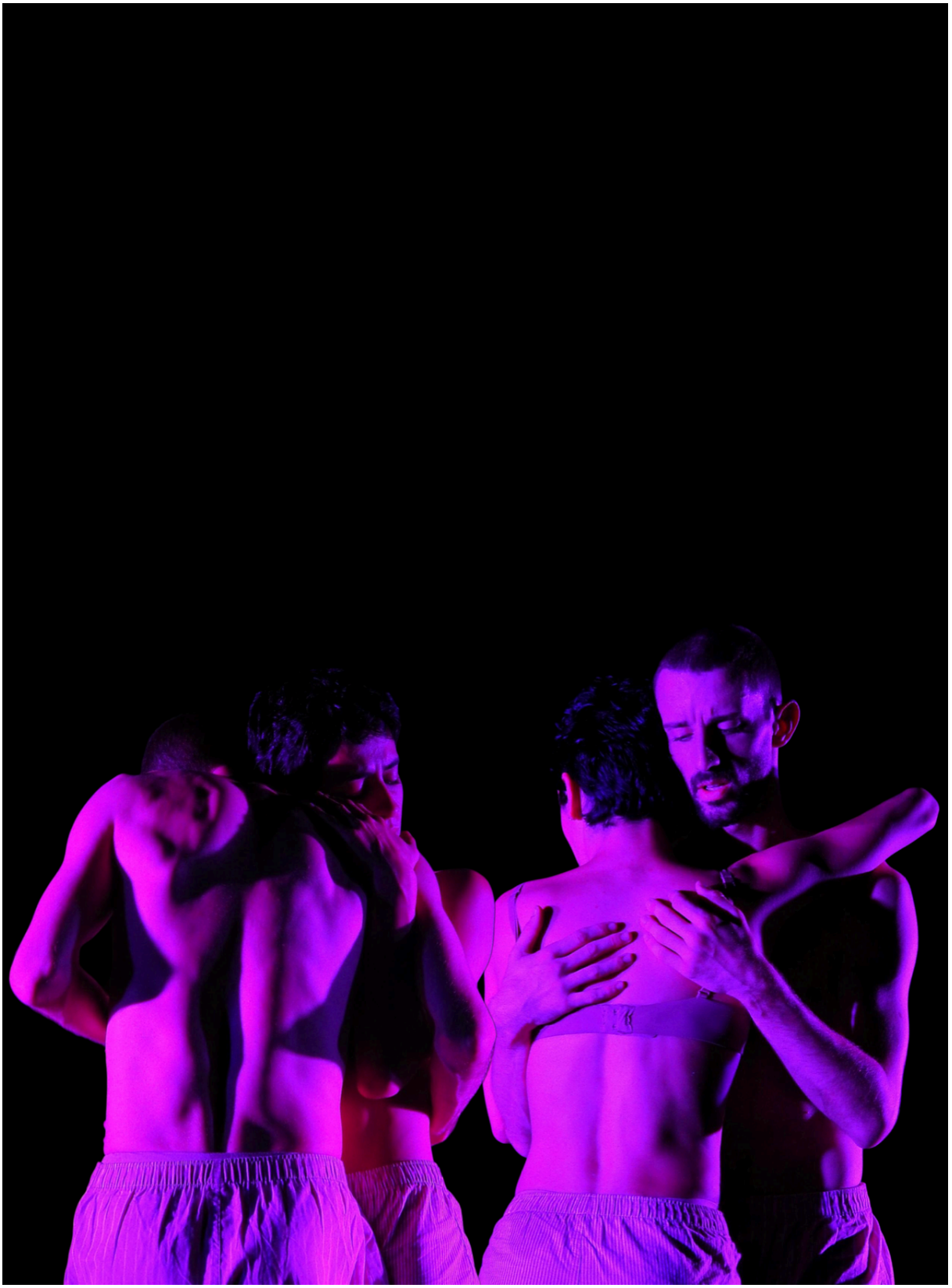
POEMA A ATOPOS

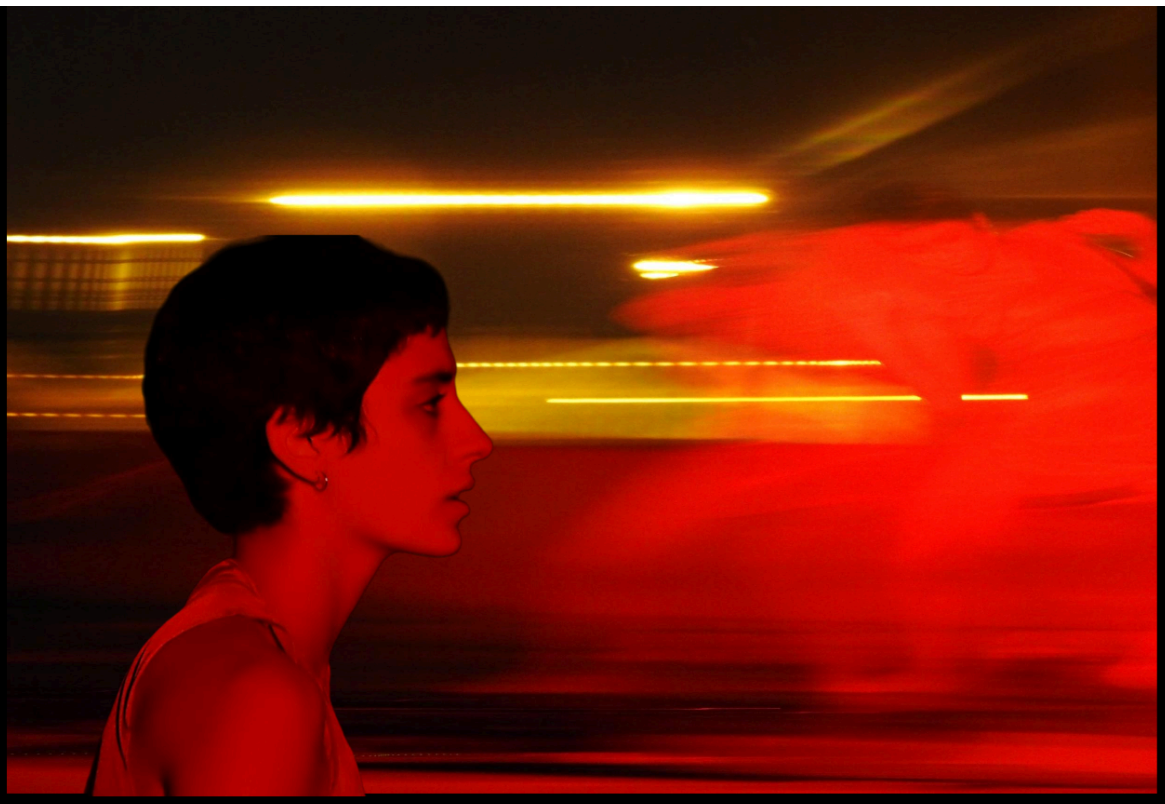
Fizeram-me na imagem que criaram para mim, para ela elaborei uma ficção.

Impus no outro o peso do óculo, forjei um corpo que não lhe pertence, mas uma voz ecoou nessa fronteira pedindo que o deixasse inundar-se de si próprio.

Qualquer atributo foi falso, doloroso, desastrado, incómodo. Tocámos a pele para
que sussurrasse respostas.

Qual é a voz do teu corpo?





BIOGRAFIA

Beatriz Mira

Iniciou os seus estudos em dança no Conservatório Regional do Baixo Alentejo e concluiu a sua formação na Escola Domus Dança, no Porto. Iniciou o seu percurso profissional em 2019 na Companhia Instável com uma peça de Willi Dorner, e no mesmo ano estagiou no Ballet de Koblenz sob a direção de Steffen Fuchs. Entre 2020 e 2023 integrou o elenco da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, do diretor e coreógrafo Vasco Wellenkamp, dançando também peças de Miguel Ramalho, Margarida Belo Costa, Benvindo Fonseca, Ricardo Freire e Iratxe Ansa e Igor Bacovich. Em simultâneo integra também COMPOTA, um projeto dirigido por Paula Pinto e de caráter multidisciplinar, partindo da improvisação como mote para a criação multidisciplinar.

A sua primeira experiência coreográfica foi a criação do solo *Só sei que nada sei*, para o Festival M.A.R. 2017, em Sines. Em Novembro de 2021, em co-criação e co-interpretação com Tiago Barreiros, estreou *CORRENTE* no Festival do Lugar Futuro e em 2022, uma nova versão deste dueto integrou o repertório da CPBC. Em Junho do mesmo ano, *CORRENTE* apresenta-se em Roterdão, no Rotterdam International Duet Choreography Competition, recebendo o Partner Award do Dutch National Ballet, e em Outubro de 2022 apresenta-se na 30ª Quinzena de Dança de Almada. Em 2023 este dueto continua em circulação noutros festivais internacionais. Em Julho de 2023, ainda em parceria, estreiam o dueto *café*. no Blois Dance Festival e em Setembro do mesmo ano, no âmbito da Choreographic Academy, estreiam *Out in the Heartland* com os bailarinos da Junior Company do Het National Ballet.

Em 2021 integrou o Mestrado de Criação e Práticas Profissionais na Escola Superior de Dança e no mesmo ano, em continuidade para hoje, iniciou a parceria com Miguel Santos para a criação de *Atopos*, que estreou no Festival Internacional FIDANC em Setembro de 2023.

BIOGRAFIA

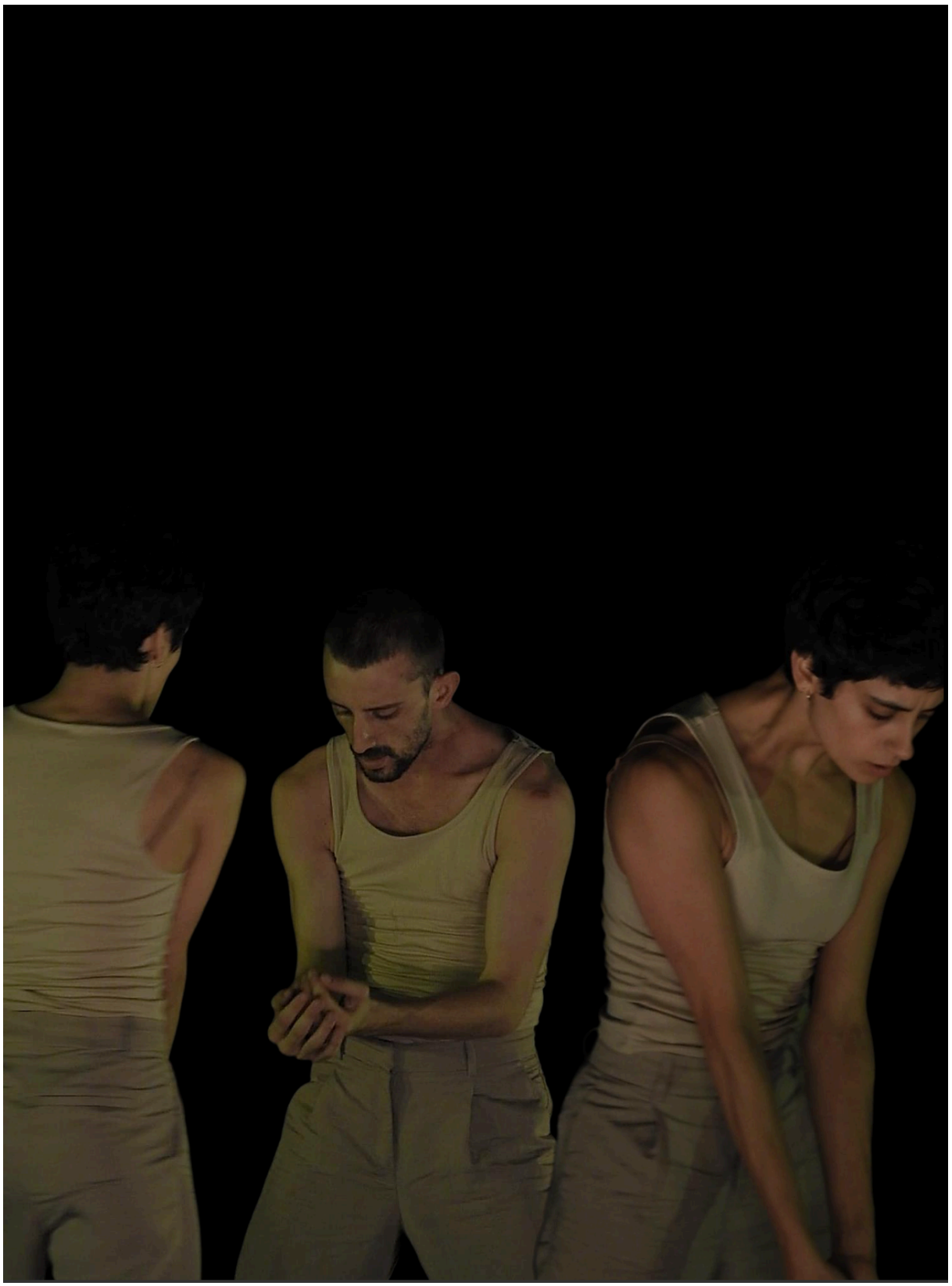
Miguel Santos

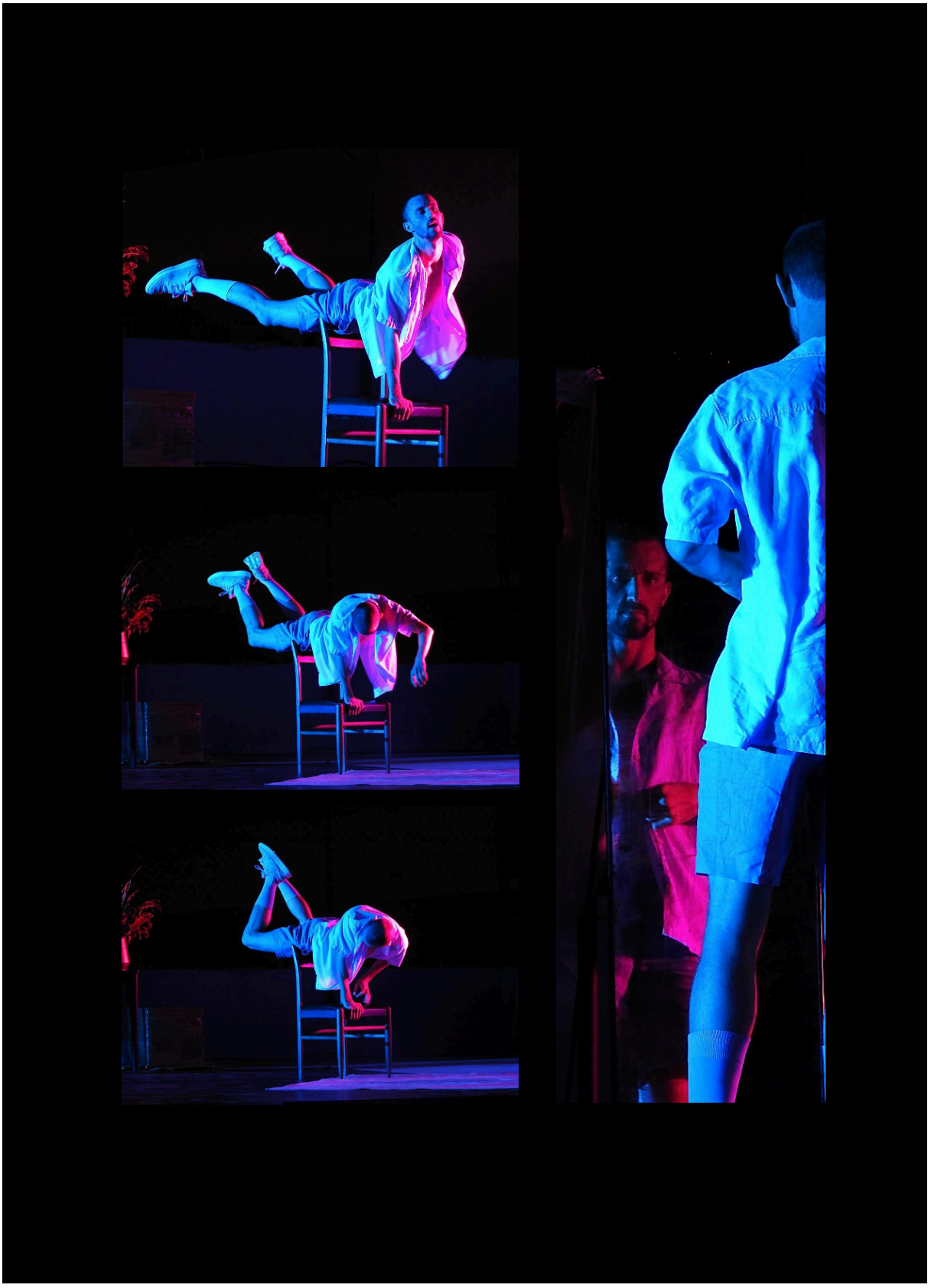
Iniciou o seu percurso em dança no Grupo de Danças de Salão João de Deus, em Faro e aos 7 anos ingressou na Companhia de Dança do Algarve e começou a sua formação em dança clássica e contemporânea. Em 2014 licenciou-se em dança na Escola Superior de Dança.

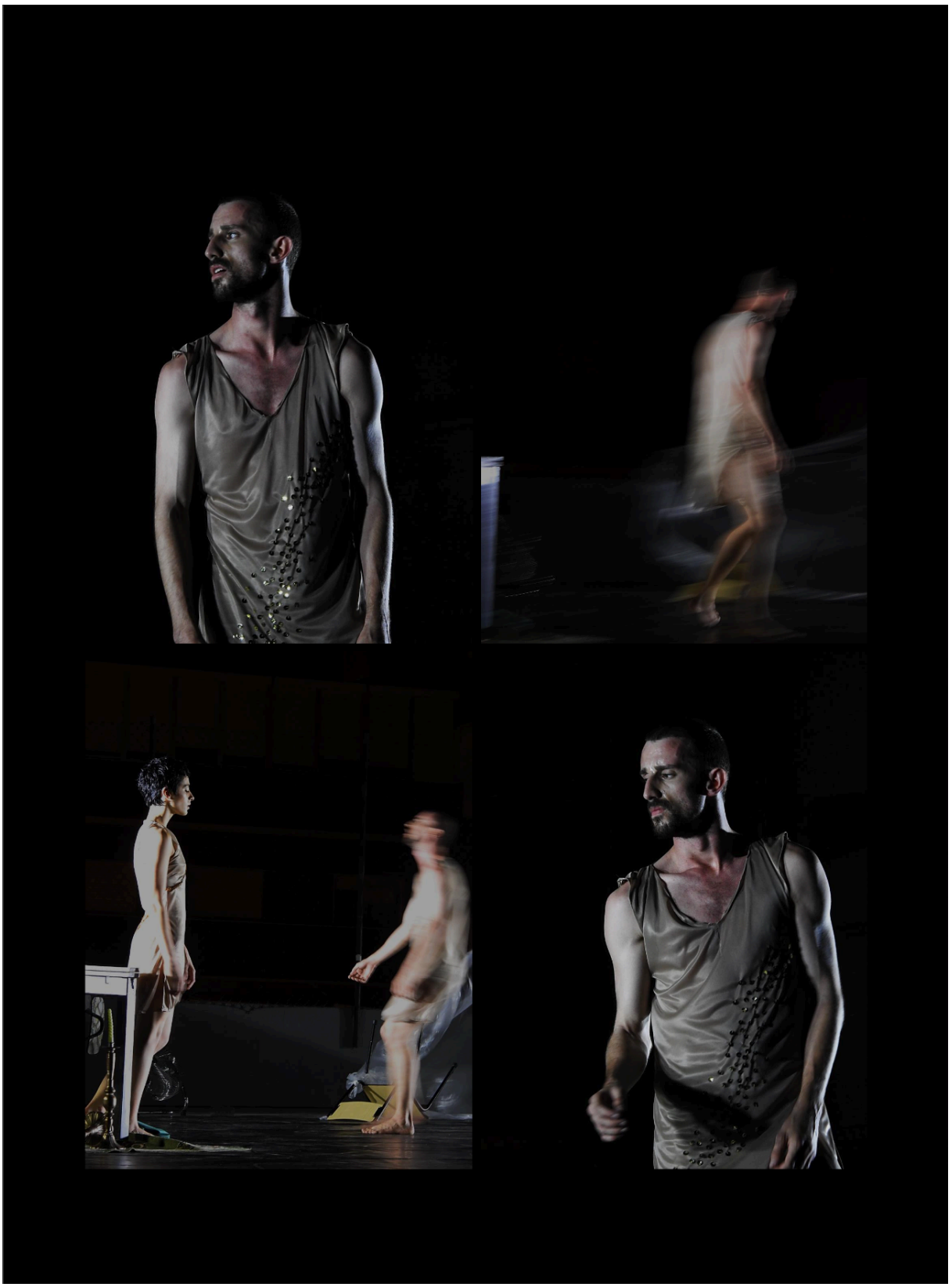
Em 2013 iniciou o seu percurso profissional com a Companhia de Dança de Almada, fazendo parte do elenco até 2017 e dançando peças de Benvindo Fonseca, Carla Jordão, Nuno Gomes, Ricardo Ambrósio, Rita Judas, Daniela Andana, Bruno Duarte e São Castro. Nesse período colaborou ainda com Gonçalo Ferreira Lobato pela Companhia de Dança Contemporânea de Évora. Entre 2018 e 2021 integrou o elenco da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, do diretor e coreógrafo Vasco Wellenkamp, dançando também peças de Miguel Ramalho e Margarida Belo Costa. No mesmo período colaborou ainda como *freelancer* com João Fernandes, Tom Colin, Benvindo Fonseca, Quorum Ballet e a Companhia Paulo Ribeiro, dançando peças de António Cabrita e São Castro, Paulo Ribeiro e Henrique Rodovalho. Em 2022 integrou a nova criação da Sublime Dance Company e colaborou com Yola Pinto e São Castro em projetos com a comunidade.

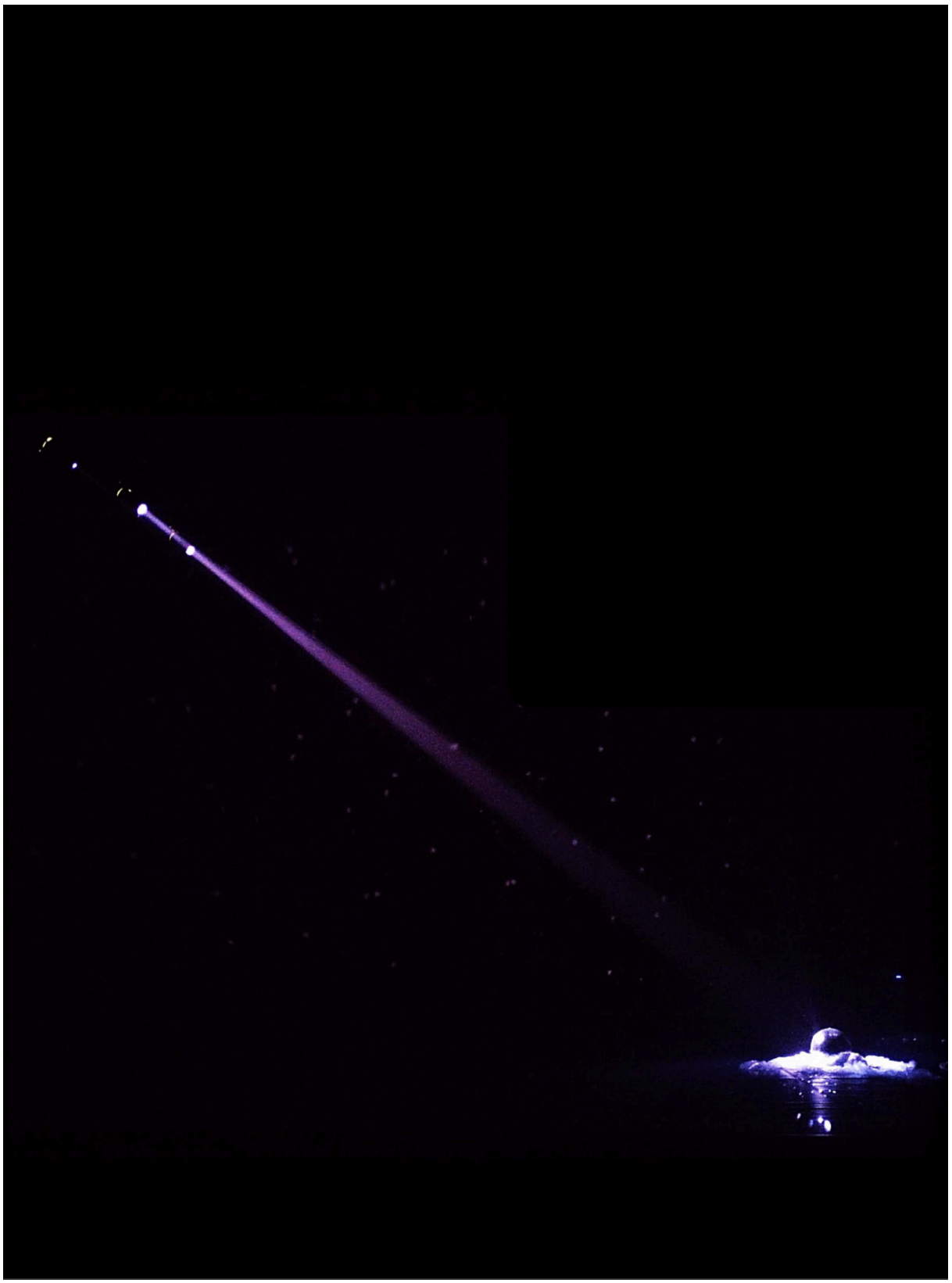
Em 2014 introduziu-se ao universo da criação com o solo *Quase Perfeito* para o Festival de Solos da Malaposta. Em 2017 criou um dueto *Poderá o Humano Voar?* para a Escola de Dança da Companhia de Dança de Almada, no contexto do Festival Norte Dança e no mesmo ano participou no curso intensivo da Eastman Productions, na Antuérpia, e criou um solo para o programa de solos desse mesmo curso. Em 2019 co-criou *Desdémona* com Alexandra Fonseca, Fernanda Pereira e dramaturgia de Moncho Rodriguez.

Em 2021 ingressou no Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na Escola Superior de Dança e criou o solo *Um Corpo em Manifesto*. Em 2022 iniciou a sua parceria com Beatriz Mira para a criação de *Atopos*, que estreou no Festival Internacional FIDANC em Setembro de 2023.









CONTACTOS

beatriz.mirasilva@gmail.com

miguelsantos0432@gmail.com