



**ESCOLA
SUPERIOR
DE DANÇA**

Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

A criação de personagens e o trabalho colaborativo em coreografia

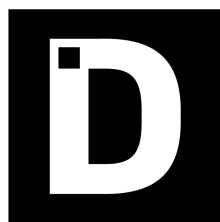
Um reflexão sobre o processo de criação e interpretação da obra "A Hora e que
não sabíamos nada uns dos outros" de Olga Roriz

Marta Reis Jardim

Orientador Professor Doutor João Fernandes

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com vista à
obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais
Na área de especialização em Interpretação

Outubro de 2024



**ESCOLA
SUPERIOR
DE DANÇA**

Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

A criação de personagens e o trabalho colaborativo em coreografia

Um reflexão sobre o processo de criação e interpretação da obra "A Hora e que
não sabíamos nada uns dos outros" de Olga Roriz

Marta Reis Jardim

Orientador Professor Doutor João Fernandes

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com vista à
obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais
Na área de especialização em Interpretação

Outubro de 2024



Agradecimentos

Quero agradecer à Coreógrafa Olga Roriz por ter aceite a minha proposta para estagiar nesta peça com ela. Sem a sua cumplicidade e apoio esta experiência tão enriquecedora não teria acontecido. Quero agradecer ao Coreógrafo e Doutor João Fernandes pela sua orientação, pela paciência e flexibilidade que teve ao longo do processo, adaptando-se à minha forma de trabalhar e adaptando-se aos desafios que trouxeram e à minha condição de trabalhadora estudante. Quero também agradecer à Coreógrafa e Doutora Madalena Xavier pela sua energia positiva de suporte de retaguarda neste processo.

Quero agradecer à minha mãe Fátima Reis e ao Zé Bernardino que foram sempre um suporte incansável de apoio, fundamental neste longo processo entre estágio e escrita. Quero agradecer ao meu pai Pedro Cortez e à minha irmã Sara Jardim, pelo seu apoio inerente. À minha amiga Mariana Guterres que me deu um empurrão fundamental nesta fase final de escrita.

Quero agradecer aos meus colegas bailarinos que com eles criei tantos mundos e passei obstáculos que me fizeram crescer e mergulhar fundo no meu ser.

Agradeço a toda a equipa criativa, equipa de produção, equipa técnica da peça, em especial à Magda Bull pelo seu apoio e amizade.

Resumo

Este relatório refere-se ao estágio em interpretação realizado por Marta Jardim, inserido no segundo ano do Mestrado CCPP. O estágio de interpretação aconteceu na criação de 2023 da Companhia Olga Roriz, “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”.

A criação dessa peça teve a direção de Olga Roriz e é baseado no texto dramático homônimo de Peter Handke. A peça consiste numa perspectiva voyeurista de uma praça onde, ao longo de um dia, passam mais de 450 personagens.

Neste documento, o processo de criação de personagem e a análise de personagem estão em destaque, existindo uma reflexão sobre o seu papel fulcral enquanto entidade expressiva. Existe contextualização teórica de diferentes perspectivas.

É abordado o papel dos I II I neste processo de criação (nomenclatura criada pela coreógrafa). É descrito o processo de trabalho e são abordados os métodos e processos de composição da macroestrutura, assim como os processos de criação de personagens coletivas e individuais. Marta Jardim reflete sobre a sua prática enquanto intérprete-criadora ao criar estas personagens em conjunto com Olga Roriz e analisa os seus registos expressivos.

- **Palavras-chave: criação coreográfica contemporânea, intérprete-criador, olga roriz, criação de personagem, improvisação**

Abstract

This report refers to the internship in interpretation that Marta Jardim completed as part of the second year of the Master's program in Choreography, Creation, and Performance. The interpretation internship took place during the 2023 production by Companhia Olga Roriz titled The Hour We Knew Nothing of Each Other. This production was directed by Olga Roriz and is based on the homonymous play by Peter Handke.

The piece offers a voyeuristic perspective on a town square, where over 450 characters pass by over the course of a day. In this document, the process of character creation and character analysis are highlighted, with a reflection on their central role as expressive entities. It includes theoretical context from several perspectives.

The report also discusses the role of dancer-performer-actor-creators in this creative process (a term coined by the choreographer). It describes the work process, addresses methods and composition processes for the macrostructure, and explores the creation processes for both collective and individual characters. Marta Jardim reflects on her practice as a performer-creator in developing these characters alongside Olga Roriz and analyzes her expressive choices.

- **Keywords: contemporary choreographic creation, interpreter-creator, olga roriz, character creation, improvisation**



Nota prévia da escritora

> Gostava de esclarecer previamente os conceitos que vou utilizar ao longo do texto quando me referir aos performers da peça. Houve dois grupos: (1) elenco fixo - 7 intérpretes profissionais, onde me incluo; (2) grupo da comunidade - grupo heterogéneo de 23 pessoas com ou sem formação profissional. Quando escrevo a palavra 'intérprete' isoladamente refiro-me a qualquer um desses elementos sem ter de me referir especificamente a que grupo pertencem. Utilizarei o termo 'bailarinos-intérpretes-atores-criadores' quando me referir a algum dos performers do elenco fixo. A este termo fiz corresponde a sigla: BIACs para referencia a todas as pessoas e BIAC para uma pessoa do grupo. Esta é uma expressão utilizada por Olga Roriz no seu livro 'Narrativas do corpo' onde refere que, dentro do seu método de trabalho, os performers são mais do que bailarinos, são também criadores, atores e intérpretes. Adotei esse termo pois toda a reflexão do relatório assenta exatamente nessa questão dos métodos de trabalho de criação que implicam várias competências e várias funções.

Siglas

- > 1) BIACs_ bailarinos-intérpretes-atores-criadores
- > 2) BIAC_bailarina(o)-intérprete-atriz(or)-criadora(or)

Índice

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iii
Nota prévia da escritora	iv
Siglas	iv
Índice	v
Introdução	1
Capítulo I - Enquadramento Geral	4
1.1 Estrutura de Acolhimento _ Companhia Olga Roriz	4
1.2 Motivação	6
1.3 Objetivos	10
1.3.1 Objetivos Gerais	10
1.3.2 Objetivos Específicos	11
1.4 Ficha Artística e Técnica	12
Capítulo II - Enquadramento Teórico	14
2.1 A criação coreográfica contemporânea	14
2.2 Ferramentas de Composição, Métodos e Processos de Criação Coreográfica Contemporânea	23
2.3 O intérprete de dança contemporânea	27
2.3.1 O papel multifacetado do intérprete no trabalho coreográfico de Olga Roriz	30
Capítulo III - Análise geral - Materialização da proposta criativa	34
3.1 Texto original de Peter Handke	34
3.2 Versão da coreógrafa Olga Roriz - materialização do objeto artístico	38
3.2.1 Bases dramáticas	38
3.2.2 Diretrizes contratuais relativos a direitos de autor	39
3.2.3 Escolha dos Intérpretes	40
3.3 Personagens - o ponto fulcral da peça	42
Capítulo IV - Métodos e Processos de Criação e Interpretação	44
4.1 Processo de trabalho - Métodos e processos	45
4.1.1 Processo geral de criação de personagens	52
4.1.2 Metodologias de Composição - Construção das cena - Microestrutura	56
4.1.3 Fases de Composição da Macroestrutura	59
4.2 Criação de personagem - Métodos e Processos	62
4.2.1 Personagens coletivas - Análise e reflexão sobre os métodos de criação coreógrafa vs grupo BIACs	64
4.2.2 Personagens individuais - Processo de criação de personagem entre mim e coreógrafa	68
Conclusão	75
Referências Bibliográficas	77

Introdução

“O que é que sabemos uns dos outros? E de nós!? É preciso uma utopia, uma praça que abra, ao abraço, ao toque, abrir a janela e deixar entrar ar fresco.”

Olga Roriz (O.Roriz, comunicação pessoal, TSF, maio, 2023)

Este relatório refere-se ao estágio em interpretação por mim realizado, inserido no segundo ano do Mestrado CCPP. Constitui uma experiência reflexiva em formato escrito, complementar da experiência prática já concluída.

O estágio teve lugar entre Janeiro e Maio de 2023, na Companhia Olga Roriz, no contexto da criação de 2023 denominada por “A HORA EM QUE NÃO SABÍAMOS NADA UNS DOS OUTROS” que partiu do texto de Peter Handke, com direção de Olga Roriz. Estive envolvida em todo o processo criativo enquanto intérprete e, atualmente, faço parte do elenco fixo da peça.

No contexto do meu percurso profissional, trabalhar como intérprete com a conceituada coreógrafa Olga Roriz é um passo muito importante. Nos últimos 7 anos tenho vindo a cruzar o meu percurso com a Companhia Olga Roriz em várias das suas vertentes, tendo inclusive frequentado o curso da companhia FOR (2016-18).

Vi este momento como uma oportunidade de pôr em prática conhecimentos e ferramentas dentro da dança e do teatro, que tenho vindo a coletar e a explorar ao longo do meu percurso enquanto intérprete/criadora e coreógrafa independente, assim como um momento onde pude aplicar muitos dos conhecimentos que adquiri em contexto de proximidade com a COR.

Nesta sua criação, Olga Roriz pega no texto dramático de Peter Handke de 1992 que, em registo descritivo e sem discurso direto, traz para o papel a vida de uma praça indicando a cadência do que nela acontece, de quem a atravessa e raramente a ocupa.

Sendo esta praça uma metáfora para a sociedade, Roriz interessou-se, através da criação desta sua versão da praça de Handke, por refletir sobre o que pode ser hoje a praça descrita por Peter 31 anos antes. O que mudou substancialmente e o que se mantém na relação das pessoas com a ocupação e vivência do espaço público? E quem são estas pessoas do agora?

Lê-se na sinopse “Em vez de copiar ações diretamente do guião e transpor para palco a realidade, quer-se desenvolver outro tipo de reflexão e construção.” Não fazendo

mudanças de fundo na estrutura original da peça e na sequência de ações dos personagens, o foco foi colocado em trabalhar o olhar sobre a sociedade através do prisma da sua linguagem coreográfica autoral de dança-teatro, de alguma forma 'expressionista' e metafórica. O texto serviu de partitura base à exploração das identidades de cada uma das cerca de 450 personagens e à cadência do ritmo dos acontecimentos.

Mantendo o título da obra dramaturgical, que é originalmente para doze atores ou amadores (nota deixada no texto pelo escritor), a peça de Roriz conta com um elenco fixo de sete bailarinos e integra vinte e três pessoas da comunidade local, de cada cidade por onde passa.

O grande desafio deste processo, para os sete intérpretes do elenco fixo da peça, foi reinventarem-se e desdobrarem-se expressivamente em muitas personagens ao longo da peça. Criar e encontrar para cada personagem sua uma especificidade - criar uma entidade expressiva e mantê-la, com toda a intensidade, durante a sua curta aparição em cena.

Neste relatório de estágio abordo de forma aprofundada o contexto em que aconteceu o estágio, apresento a entidade que me recebeu, explico as minhas motivações, apresento os objetivos que tracei e identifico a equipa que constitui a peça base do relatório.

De seguida apresento uma contextualização teórica com os conceitos que considere mais relevantes para suportar o lado prático do estágio e das práticas que lá desenvolvi tais como: criação coreográfica contemporânea, composição, intérprete na criação coreográfica contemporânea, dança contemporânea, improvisação, entre outros. Contextualizei também as opções da coreógrafa Olga Roriz relativamente à posição do papel do intérprete nas suas criações.

Também falo de algumas abordagens sobre o papel criativo, para além de interpretativo, do intérprete contemporâneo como prática cada vez mais corrente nas linguagens de dança contemporânea e criação contemporânea. E sobre a posição de Roriz na despromoção de barreiras entre algumas áreas e categorias expressivas, como a diferenciação do trabalho do ator e do trabalho do bailarino.

Analiso aspectos chave da peça como: o texto dramaturgical de Handke e as condições contratuais de direitos de autor como condicionante das opções criativas; a abordagem de Roriz - a sua base dramaturgia, a escolha dos intérpretes; e termino com um capítulo analisando a personagem como papel fulcral nesta peça.

Descrevo como se passou o processo de trabalho, as suas fases e abordo os métodos e processos de composição que a coreógrafa optou por usar no processo de trabalho enquanto macroestrutura: composição das cenas, combinação dos vários elementos cénicos, como performers, luz, cenário, música, etc..

Analiso e reflito sobre os métodos e processos de criação de personagens que a coreógrafa usou diretamente no trabalho com os intérpretes-criadores, processos esses aplicados para impulsionar a criação das personagens individuais ou coletivas, levando os intérpretes-criadores a responder às suas expectativas estéticas/artísticas. E descrevo e reflito sobre os processos criativos individuais que me foram surgindo enquanto intérprete ao responder aos *inputs*, desafios e premissas da coreógrafa. Processos criativos que despoletaram em mim a procura de caminhos expressivos, também eles processos criativos internos.

Paralelamente à reflexão sobre os métodos e processos para chegar a cada personagem, proponho-me a analisar a sua constituição enquanto entidade expressiva. A análise das várias dimensões expressivas que a constituem com entidade expressiva-o que a faz específica. Sendo que a linguagem do trabalho desta coreógrafa neste trabalho, é a mistura de elementos teatrais com elementos ligados ao movimento e à dança. E como esse recurso a várias ferramentas de várias áreas se reflete também na construção e constituição de cada personagem.

Falarei de aspectos expressivos mais comumente ligados à representação e intenção dos objetivos de personagem e outros mais comumente atribuídos ao mundo do movimento e da dança, como qualidades de movimento, ações corporais, foco.

Proponho-me a analisar as minhas escolhas enquanto intérprete e co-criadora do material coreográfico, e os meus processos pessoais de exploração e descoberta, assim como analisar com distanciamento temporal o material gerado, descobrindo nele novos contornos dos quais, no momento da criação, não estava completamente consciente.

Destaco, entre as minhas opções de construção de personagem, a preponderância na escolha da improvisação estruturada. Método que descobri como uma das minhas práticas eleitas, onde as características estudadas e escolhidas minuciosamente são misturadas ao vivo, não havendo movimentos marcados como os mais convencionais. Este método traz a possibilidade de trabalhar a espontaneidade e estar permeável ao momento.

Para terminar, apresento uma conclusão fundamentada na experiência de todo o processo. E, em anexo, deixo vários itens, entre eles imagens do caderno diário do processo da peça, link para o registo integral da peça e descrição da peça por cenas.

Capítulo I - Enquadramento Geral

1.1 Estrutura de Acolhimento _ Companhia Olga Roriz

A Companhia Olga Roriz (COR), dirigida pela coreógrafa Olga Roriz, foi a estrutura de acolhimento do estágio curricular 2ºano da Especialidade de Interpretação do Mestrado Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, por mim realizado entre Janeiro e Maio de 2023.

A companhia foi fundada em 1995 com o apoio financeiro do Ministério da Cultura e desde 2014 ocupa parte das instalações do Palácio Pancas Palha em Lisboa, residência cedida pela CML.

A “construção de um Mundo melhor através da busca constante de uma expressão artística plural e abrangente” sendo a sua actividade o seu contributo, tem sido a missão da COR desde o início da sua existência, desenvolvendo o seu trabalho em distintos campos de atuação: a criação, a formação, o apoio a artistas e estruturas emergentes e as práticas artísticas para a inclusão social.

Com praticamente 3 décadas de existência, a Companhia de autor criou mais de 45 espetáculos com um perfil e estilo próprio, adquirindo um lugar consolidado e de destaque no panorama da dança contemporânea portuguesa. Desenvolve assim trabalho criativo numa base regular sendo a sua atividade de pesquisa, de criação, de produção e de circulação de espetáculos a nível nacional a via da sua concretização.

Dos primeiros anos de existência a companhia conta com peças como Finisterra II (1995), Propriedade privada (1996), Cenas de Caça II (1997), Start and Stop again (1997) e Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins, e...Potestades (1998) e Códico MD8 (2001).

Algumas das suas criações mais recentes são “Insónia” 2021, “Seis Meses Depois” 2020, “Autópsia” 2019, “A meio da noite” 2018, “Síndrome” 2017, “Antes que matem os elefantes” 2016 e “Terra” 2014.

“O cariz das obras têm tido o poder de questionar o papel da dança contemporânea no panorama cultural e da sociedade, acendendo a reflexão sobre os seus limites, estrutura e fins, servindo de referência e inspiração a jovens intérpretes e coreógrafos, estimulando o desenvolvimento intelectual e crítico do País.”

(Companhia Olga Roriz, 14/11/24)

Para além das suas criações anuais em formato espetáculo de longa duração para palco, a COR desenvolve trabalho em outros formatos não convencionais e/ou multidisciplinares. Dentro do formato vídeo são exemplos os filmes A Casa(2021), Interiores (2009), A Sesta(2007) e Felicitações Madame (2006); Eurídice (2013) e Present in progress (2011) foram criados em co-criação com o artista plástico João Raposo, atribuindo uma estreita relação entre as artes plásticas e a dança para câmara. Um exemplo de outros formatos foi em 2021, a criação temporária da companhia jovem, formada por um grupo formado por ex-alunos da Formação Olga Roriz, para apresentação de diferentes formatos de repertório da companhia. A peça "Antes que matem os Elefantes" foi apresentada em versão curta em mais que um local, em espaços exteriores não convencionais.

No domínio das Ações estratégicas de mediação, promove, desde 2019, a implementação de práticas artísticas para a inclusão social direcionadas à comunidade prisional – CORPOEMCADEIA, na prisão do Linho.

Trabalhando a projeto, a companhia não tem um elenco fixo nem equipa criativa fixa, trazendo diferentes universos de contributos para as diferentes criações mas vários intérpretes e criativos tiveram longos períodos de colaboração com a Companhia assim como Catarina Câmara, Pedro Santiago Cal, Marta Lobato Faria, Carla Ribeiro, Bruno Alexandre, André de Campos, Lina Santos, Maria Cerveira, Cristina Piedade, João raposo, Nuno Carinhas, Ana Vaz, entre muitos outros.

Paralelamente, desde 2014, a COR desenvolve um projeto de Formação com carácter regular – FOR DANCE THEATRE, tendo também aulas regulares para profissionais e workshops de várias disciplinas abertos ao público profissional da área do espetáculo.

Na área da Programação e do apoio à criação de artistas e estruturas emergentes e também consolidadas a COR criou em 2019 o Festival bianual de site specific INTERFERÊNCIAS e desde 2014 tem em funcionamento longo do ano o programa de acolhimento de RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS. Este último ocupa os estúdios e salas do palácio, espaço aberto a projetos das áreas da dança, teatro, música, cruzamento disciplinar, artes plásticas e fotografia.

A Companhia é para efeitos legais a associação sem fins lucrativos Companhia Olga Roriz - 1995 Associação e à data deste documento tem como equipa fixa : Direção | Olga Roriz; Produção e digressões | António Quadros Ferro; Gestão | Georgina Pires; Administração (residências, formação e instalações) | Francisco Veres Machado; Produtor executivo | João Pissarra e Coordenação CORPOEMCADEIA | Catarina Câmara

1.2 Motivação

Este estágio surge como um passo importante no meu percurso profissional artístico e formativo, num contexto de alguns anos de proximidade com a coreógrafa Olga Roriz e com a Companhia.

Foi de extrema importância para mim ter tido a oportunidade de trabalhar como intérprete/co-criadora na nova criação desta Companhia que tanto admiro e me identifico metodológica e de linguagem. Esta oportunidade proporcionou-me estar por dentro com criatividade por dentro de todas as fases do processo criativo e restantes fases consequentes à apresentação de uma peça performativa.

A minha afinidade com a linguagem da companhia remonta aos meus primeiros contactos como espectadora com peças da COR e considero até que este foi um dos motivos da minha opção pela via da dança, para iniciar estudos académicos em artes performativas.

Lembro-me de ver espetáculos desde que me lembro de mim, com os meus dois pais a trabalharem profissionalmente na área do teatro e da dinamização sócio-cultural, cresci rodeada de palco e de personagens. Personagens que via nascer nos ensaios e surgir no palco, muitas delas interpretadas pela minha mãe. Enquanto criança estar exposta a esta realidade de distanciamento entre 'mãe diferente de personagem', creio que me trouxe uma aprendizagem intrínseca de que o ator e a personagem são coisas diferentes. O ator precisa da personagem e a personagem precisa do ator, mas enquanto criança pensava "que a minha mãe não é aquelas personagens todas, mas é o palco é."

Estive na dança criativa vários anos da minha infância com a bailarina Maria João Alcobia e mais tarde com 13 anos comecei a fazer teatro regularmente até ao ingresso no ensino superior.

O universo de mistura entre dança e teatro e a presença de personagens dentro de um corpo expressivo, que define o trabalho da COR, ressoou desde logo em mim e ficou cravado na minha memória. Assisti a várias criações da Olga durante a minha adolescência e lembro-me de sair de "Nortada" em 2010, tinha 14 anos, e pensar: "Ok eu gosto mesmo disto, eu quero fazer isto".

Não havendo em Portugal uma formação académica de grau de licenciatura específica em dança-teatro ou mesmo teatro físico, aproximei-me da dança através do curso de Licenciatura em Dança da Escola Superior de Dança (2013-2016). E continuei a formar-me em teatro através de workshops com diversos artistas e criadores, e

trabalhando pontualmente em representação para cinema e televisão. Ainda dentro da licenciatura fiz um semestre intercâmbio através do programa europeu Erasmus + na Theater Academy of Helsinki onde tive a oportunidade de partilhar parte do currículo com o curso de atores.

Durante a licenciatura, dentro das criações que me foram propostas realizar, fui explorando o meu lado autoral como criadora-intérprete, já à procura e, com muito interesse neste tipo de linguagem performativa mista. Comecei ali a explorar formas de aplicar nas minhas criações este tipo de linguagem performativa. Comecei a experimentar inserir um lado teatral na interpretação, trabalhando dentro da mesma peça a tensão com mudança de registros expressivos das personagens - entre o mais abstrato e o mais concreto ; explorando maneiras de inserir texto explorando a mistura de uma dramaturgia mais ligada ao texto dramática (situacional / por cenas) e uma dramaturgia da dança mais ligada ao abstrato, etc. E comecei a trabalhar as dramaturgias à volta de temas que realmente me tocavam, aspetos da vivência em sociedade, que sentia que eram importantes de se refletir. Estas são também necessidades manifestadas por Roriz na sua motivação para criar .

Quando terminei a Licenciatura, inscrevi-me diretamente na formação da Companhia Olga Roriz - Formação Olga Roriz - Formação Intensiva - 2 anos (2016/18).

Aí aproximei-me tanto a nível curricular de uma abordagem mais mista destas duas expressões o que vinha à procura à bastante tempo, e aproximei-me do trabalho da própria companhia, da coreógrafa e restantes elementos como bailarinos e criativos.

Para além de ter aprendido repertório da companhia, ter frequentado aulas e atelier criativos com vários criativos da companhia, trabalhei também com a Olga Roriz que orientou diversos módulos e esteve presente em acompanhamento ao longo do curso. Trabalhei aspectos que para a coreógrafa são essenciais para um bailarino desenvolver: a versatilidade, a pesquisa da sua linguagem própria e intransmissível, a escuta, a curiosidade e procura de outras áreas artísticas como estímulo e pesquisa. Dentro da formação tivemos vários módulos diferentes que nos muniram de ferramentas diferentes: aulas de voz falada e cantada; ateliers diversos com artistas convidados dando nos acesso a várias linguagens de movimento e a várias abordagens de processos criativos; foram-nos endereçados distintos desafios para criação- tarefas distintas e partindo de paradigmas e estímulos de diferentes formatos, ocupando espaços não convencionais, trabalhando em grupos grandes, duetos, solo, etc..

Marcou-me uma frase que a coreógrafa me disse, no contexto do processo de criação do meu solo final de curso, relacionada com necessidade de procura da nossa

singularidade e especificidade expressiva enquanto intérpretes criadores: “encontra algo que realmente te toque e trabalha a partir de ti”.

Ainda durante o segundo ano de formação tomei a iniciativa de assistir a um seminário ‘O Sentido dos Mestres’ no contexto do 35º Festival Internacional de Teatro de Almada, onde a coreógrafa Olga Roriz foi convidada a partilhar o seu universo criativo e a sua visão de aspetos ligados à criação, interpretação, dramaturgia, etc. Foram abordados aspetos como a estruturação do trabalho em conceitos, como a ideia de uma dança para ‘pós-mimética’, a persistente recusa do bailarino-máquina, a pesquisa ‘fora do pensamento’, os pontos de atração, a abordagem de criação como um ‘objeto desejo’, entre outros. Mais tarde este seminário deu origem a uma versão editada em livro: ‘Olga Roriz Narrativas do Corpo’ do qual recorro com frequência para repensar conceitos e opções.

Foi muito interessante para mim absorver todos estes conceitos e opções da criadora de uma forma oral e estruturada. Até aí tinha presenciado e observado, experienciado até, algumas das questões que ali foram expostas mas o facto de nestas palestras a prática ter sido exposta de forma clara e estruturada, trouxe-me um distanciamento sobre a prática por mim já experienciada. Foi um momento de reflexão importante para mim, ter espaço para organizar mentalmente alguns aspetos e compreendê-los melhor.

No ano seguinte a terminar o curso fui selecionada com o meu solo “Travessia_Trajectoria2” para integrar a primeira edição do Festival *Interferências* 2019. Desenvolvi-o em Site specific no tanque seco do jardim do palácio.

E no mesmo ano, 2019, fiz estágio de assistência de ensaio na criação completa de quatro meses no processo de criação da peça *Autópsia*.

Tendo tido essa experiência em “Autópsia” considero já ter estado embrenhada criativamente num processo criativo completo da coreógrafa antes desta experiência em 2023. Desta vez em ‘A hora...’ tive uma participação diferente, muito ativa enquanto intérprete e co-criadora do material. Mergulhei com o meu corpo a todo o momento e trouxe muito material meu para contribuir, enquanto no outro processo anterior no papel de assistente, observava, auxiliava e participava pontualmente em pequenas intervenções. Nesse papel mais de observadora aprendi muito sobre as dinâmicas de relação entre intérprete e coreógrafo, acompanhei as metodologias aplicadas com cada bailarino no seus solos, as diferentes metodologias aplicadas em cada momento de construção da peça, observei os *timings* das decisões e construções dramáticas e

muitos outros aspetos. O processo criativo de Autópsia ficou registado num documentário onde também participou chamado 'Autópsia - Percurso de uma Criação' com realização de Henrique Pina que estreou no Teatro Municipal São Luís a 28 de Setembro de 2020.

Fui sendo apoiada pela companhia com apoio à criação e pesquisa tendo me sido disponibilizados espaços de ensaios, dentro do programa residências artísticas, para desenvolver trabalho autoral. Durante o curso ensaiei 'Perante isto somos dois' e 'Há mar e mar' (trabalho iniciado no 1º ano do curso em co-criação com Magnum Soares). E nos anos seguintes a companhia apoia a produção de duas das minhas peças autorais 'Travessias '2020 e 'VITAL' 2022 também com apoio logístico.

Em 2021, Olga Roriz convidou-me para integrar o grupo recém formado pela companhia com ex-alunos, para a apresentação de repertório da companhia em diferentes formatos. Neste caso uma versão reduzida de "Antes que matem os Elefantes" em espaços de apresentação não convencionais- Festival Todos 2020 Lisboa e Arena em 2021 no Seixal.

Em 2022, fui convidada para lecionar um "Atelier de Criação" com os alunos da FOR.

Este contacto de longo prazo com o contexto da companhia trouxe-me uma bagagem que me contextualizou e preparou para o processo criativo da peça 'A hora em que não sabíamos nada uns dos outros' onde o estágio teve lugar.

Todo este percurso foi um enquadramento completo e muito real, para em 2023 vir a aplicar no meu corpo muitas coisas que fui absorvendo do trabalho coreográfico da Olga Roriz.



Figura 1 e 2 - Ensaios da peça Autópsia - Fotograma do Documentário "Autópsia - Percurso de uma criação" de Henrique Pina

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivos Gerais

- Responder com criatividade, consistência e profundidade à tarefas pedidas;
- Corresponder às necessidades coreográficas e de processuais da peça;
- Canalizar o melhor possível os meus recursos criativos, incluindo domínio das ferramentas de composição coreográfica, para criar material interessante;
- Criar material específico;
- Utilizar a minha bagagem e experiência de improvisação, para criar material interessante;
- Descobrir mais sobre mim e sobre o meu corpo;
- Viver o processo criativo inteira e com disponibilidade total para a criação;
- Aprender ao trabalhar com novas pessoas;
- Abrir novas possibilidades de criação de movimento;
- Adquirir competências novas ao trabalhar com a coreógrafa Olga Roriz como intérprete-criadora no contexto de uma grande criação;
- Identificar os meus automatismos de movimento em resposta a inputs criativos;
- Analisar a diferença da minha percepção de dois processos criativos da mesma coreógrafa, que presenciei desempenhando papéis criativo diferentes: na peça "Autópsia" presenciei o processo criativo desempenhando a função de assistente de ensaio e esta peça "A HORA..." onde presenciei o processo criativo como intérprete-criadora;
- Refletir sobre os métodos criação coreográfica;
- Refletir sobre os métodos de criação coreográfica utilizados por Olga Roriz nesta peça;
- Refletir sobre o papel do intérprete na criação coreográfica contemporânea;
- Refletir sobre o papel do intérprete no trabalho coreográfico de Olga Roriz.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Procurar sempre trazer algum tipo e especificidade nas propostas de novo material coreográfico;
- Corresponder como intérprete-criadora às tarefas criativas relacionadas com a criação de personagens;
- Corresponder como intérprete à interpretação rigorosa de cada material coreográfico;
- Descobrir qual e como trabalhar o registo expressivo para cada personagem;
- Criar uma entidade expressiva para cada personagens para claramente se distinguirem umas das outras;
- Manter a identidade expressiva de cada personagem com rigor (mesmo as que são interpretadas em estrutura improvisada);
- Expressar e manter a identidade expressiva de cada personagem com intensidade e assertividade durante as suas curtas aparições em cena;
- Reinventar-me ao mergulhar na pesquisa das personagens, distanciando-me de mim, para a minha interpretação não parecer só versões de mim.
- Dominar os adereços para saber resolver em espetáculo possíveis problemas;
- Dominar os figurinos para saber resolver em espetáculo possíveis problemas;

1.4 Ficha Artística e Técnica

“A hora em que não sabíamos nada uns dos outros ”

Texto de Peter Handke | Direção de Olga Roriz



SINOPSE

Do dramaturgo austríaco, Peter Handke “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros” (1992), é uma peça originalmente composta por 450 membros do elenco, caminhando numa praça representada como uma cidade.

“O detonador da peça foi uma tarde de vários anos atrás. Tinha passado o dia inteiro numa pequena praça em Muggia, perto de Trieste. Sentei-me no terraço de um café e vi a vida a passar. Entrei num verdadeiro estado de observação, talvez isto tenha sido ajudado um pouco pelo vinho. Cada pequena coisa tornou-se significativa (sem ser simbólica). Os procedimentos mais minúsculos pareciam significativos do mundo.” | Peter Handke

O seu objetivo seria criar um dia na vida de uma praça seguindo um conjunto de direções de palco.

Interessa-nos questionar, trinta e um anos passados da criação desta peça, o que mudou no mundo. Parece-nos que este título nos quer dizer agora muito mais. Que o que sabemos uns dos outros e de nós próprios é um poço cada vez mais escuro e que é urgente abrir canais à transformação, à criação da utopia.

EQUIPA

De Peter Handke

Tradução João Barrento

Direção Olga Roriz

Intérpretes António Bollaño, Dinis Duarte, Gaya de Medeiros, Leonor Alecrim, Marta Jardim, Marta Lobato Faria, Roge Costa, Yonel Serrano e comunidade local

Banda sonora João Rapozo, Olga Roriz

Cenografia e adereços Eric Costa

Figurinos Guarda-roupa Companhia Olga Roriz

Desenho de luz Cristina Piedade

Edição de som João Rapozo

Assistência de direção André de Campos

Assistência de ensaios Victória Bemfica

Assistência de adereços Paula Hespânia

Assistência de figurinos Ricardo Domingos

Assistência de cenografia Pedro Sousa

Assistência de direção de cena Ana P. Silva, Victória Bemfica

Apoio ao guarda-roupa (estágio) David Duarte

Direção técnica e operação de luz João Chicó/Pedro Guimarães

Desenho, montagem e operação de som PontoZurca

Co-produção São Luiz Teatro Municipal, Lisboa; Teatro Nacional S. João, Porto; Município de Loulé e Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão

Companhia Olga Roriz

Direção Olga Roriz

Direção de produção António Quadros Ferro

Gestão Magda Bull

FOR Dance Theatre e Residências Lina Duarte

Produção executiva João Pissarra

Coordenação "Corpoemcadeia" Catarina Câmara

Capítulo II - Enquadramento Teórico

2.1 A Criação Coreográfica Contemporânea

“Dança contemporânea: um corpo-abismo, um indivíduo que não partilha com o outro senão a percepção do seu próprio desprendimento.”

Eugenia Casini-Ropa

Dissecando o termo “Criação Coreográfica Contemporânea”, comecei por me debruçar pelo primeiro “C”, pela palavra “criação” e deparei-me com a seguinte afirmação de Pascal : “A ordem chega para caracterizar a invenção.”.

Esta afirmação levou-me a lembrar uma antiga estória, que ouvi numa aula de história da música, quando frequentava o curso de saxofone no conservatório de música do norte alentejano : numa entrevista perguntaram a Stravinsky: “- Com apenas de 12 notas musicais haveria muito mais a inventar?” e ele respondeu claramente que sim rindo-se, dizendo que 12 notas eram uma infinidade de possibilidades de combinações possíveis.

Vinda até mim por via verbal, e sem verificação de veracidade, esta estória reverbera em mim desde que a ouvi, tendo-me mostrado a ideia de combinação ou ordenação da matéria como ato criador. E sinto que tem servido como inspiração nas minhas pesquisas e práticas artísticas.

Stravinsky teria o ofício de Compositor Musical, assim segundo ele, o seu trabalho seria compor novas combinações de notas musicais, chamadas de novas criações musicais. Para Christian Bourigault “Compor é transformar as tensões em signos” e para Gilles Deleuze e Guattari referindo-se à composição, tomam a arte como agente criador, referem-se à criação artística como composição do Caos “A arte emoldura um fragmento de caos para formar um caos composto que se torna então sensível.”(Giannetti, 2009, p. 221)

Compor será sinónimo de criar? O que é este Caos de onde surge a arte? O Livro dos Símbolos, na página 239, explora o conceito Criação e atribui-lhe o adjetivo “extratemporal”. Para os autores a Criação é “(...) o fim do caos, pela entrada no universo de uma certa forma, duma ordem, duma hierarquia.”, sendo o Caos” (...) uma massa elementar e indiferenciada , que o espírito penetra, dando-lhe forma.”

O espírito, que penetra no Caos, primeiro terá “(...) a percepção de uma ordem nova, de novas relações entre termos diferentes” sendo que a essa percepção se atribui o nome

de Invenção, A Invenção é seguida da sua materialização, a Criação propriamente dita, "(...) a instalação dessa ordem por uma energia".

Ana Hatherly em "A Beleza e o Caos" corrobora esta definição, iniciando o livro com a seguinte decorrência:

Criar é organizar, lutar contra a potência do espírito desordenado. (...) A arte, ao dominar sobre o caos pela criação, prefigura o ritmo do equilíbrio, da beleza, da ordem cósmica desejável. Uma obra de arte é uma realização humana que nos permite assistir a uma vitória do ritmo sobre uma força desenfreada, difícil de captar e de conter(...)."(Hatherly,1960,p.6)

Para além de referir a sua qualidade "força desenfreada", "a potência do espírito desordenado", a autora traz uma possível origem para o CAOS : "Quem sabe se o caos não é se não a memória dos homens, a sua multiplicidade, as diferenças abissais que separam uma alma de outra e todas do conhecimento supremo. Esquecemos? (Hatherly,1960, p.10)

Do Caos, este espaço repleto de interpretações e misticismos, o espírito humano poderá escolher que a materialização dessa nova ordem emerge de muitas formas ou linguagens diferentes, mas para que aconteça essa materialização o corpo terá de estar presente. Para o pai da psicoterapia Friedrich Nietzsche, o corpo é também sábio e vem trazer mais uma direção ao caminho dos pensamentos assim refere em Assim falava Zaratustra: "Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, encontra-se um poderoso mestre, um desconhecido indicador do caminho: o eu. Ele habita o teu corpo, ele é o teu corpo."

Através do corpo-eu que Nietzsche refere, ativamos a invenção e materializamos a criação: manuseamos os dedos para desenhar na areia; ativamos os braços e as mãos para escavamos e esculpimos castelo; ativamos as cordas vocais para cantar ou falar,... E podemos também usar o corpo como instrumento exploratório e expressivo, para transmitir o movimento, como meio de expressão eleito. É isso que Looper refere quando refere que "o movimento é o meio, o corpo é o instrumento". E continua dizendo, que esse "corpo-Eu" de Nietzsche, tornar-se corpo dançante ao tomar o ato de dançar, podendo através da dança aprofundar ainda mais o conhecimento sobre si próprio: "Como se o corpo dançante trabalhasse já o território do sensível, onde a consciência pode pouco a pouco acordar e reconhecer indícios antecipados das suas próprias descobertas." (Louppe, 2012, p.111)

Seguindo os pressupostos anteriores, o "espírito" do "corpo dançante" como "agente criador", inventa uma nova ordem ("Invenção") vinda do Caos e usa a sua energia e o corpo para a materialização do movimento.

Mas será que essa criação que tem o movimento como matéria de criação é sempre dança? O que torna movimento em Dança? O que é a Dança? À procura do conceito "Dança" encontro diretamente a ideia de linguagem na primeira frase referente ao conceito na página 253, Dicionário dos Símbolos, seguida de uma definição rica em imagens e poéticas: "A dança é celebração, a dança é linguagem.(...); linguagem para além da palavra: porque quando as palavras já não são suficientes, surge a dança." Então seguindo as ideias anteriores, através do corpo como ferramenta, e pelo meio do movimento, a dança surge como uma linguagem expressiva possível.

E a definição do livro continua, referindo o seu efeito no indivíduo que dança, numa dimensão ritual e espiritual:

O que será esta febre, capaz de se apoderar de qualquer criatura e agitá-la até ao frenesim, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida, que apenas aspira a rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar de uma só vez a unidade primeira em que corpos e almas, criador e criação, visível a invisível se encontram e se fundem, fora do tempo, num só êxtase? A dança proclama e celebra a identificação com o imperecível. (Chevalier & Gheerbrant, 2018, p.253)

Essa identificação com imperecível vem do instinto do momento, do movimento dançado ser criado através de uma expressão livre e espontânea, resultante de uma especial conexão e escuta do corpo consigo mesmo. Essa conexão pode levar a momentos de extrema importância e significância para o indivíduo que dança, pois quando o movimento jorra do corpo como ato "espontâneo", traz-lhe um conhecimento fundamental de si, diferente de outros tipos de conhecimento. Esta energia muito específica de concentração no estar "presente" no presente e na escuta das vontades e querer do corpo e da alma, é algo único e precioso. É o momento de conexão total com o ato criador e a criação, o fundo primeiro do surgimento da espontaneidade em prol da improvisação.

Este momento de conexão e de veículo expressivo de liberdade de expressão, podendo até alcançar o êxtase- estado alterado de consciência, é de dimensão ritual. A dança tem desde os primórdios da humanidade uma ligação aos rituais de congregação.

Byung-Chul Han no seu livro "O desaparecimento dos rituais", fala sobre a importância da festa para manter o próprio sentido de sociedade:

O trabalho, que pertence à esfera do profano, individualiza e isola as pessoas, ao passo que a festa as congrega e as une.(..) A sociedade não pode reavivar o sentimento que tem de si mesma a não ser congregando-se. (...) Na festa enquanto jogo, a vida representa-se a si própria. A sua particularidade é ter um carácter excessivo. É a expressão duma vida transbordante que não aspira a nenhum

objectivo. Nisso consiste a sua intensidade. É a forma intensiva da vida.” (Han, 2020, p.44)

O autor refere ainda que sem festa a vida perde o equilíbrio natural entre o profano e sacro :“Na festa a vida refere-se a si mesma, em vez de se subordinar a uma finalidade externa (...) sem festa a vida empobrece-se, petrificada numa mera sobrevivência.” (Han, 2020, p.44)

Pela importância no desenvolvimento do indivíduo e do coletivo, durante muitos séculos as festas - momentos de dança e congregação pagãos, foram vistos como demasiado livres e descontrolados, por isso um ameaça para religiosos e regimes ditatoriais que pretendiam controlar o povo.

Em Portugal as tradições de danças pagãs, foram apropriadas ou proibidas pela igreja católica.

Seguiram-se as condenações de toda a comunidade, que insistia em trazer para as cerimônias da igreja e para o interior do templo as danças que não pertenciam à nova liturgia. Numa fase sucessiva, e perante a impossibilidade de fazer as populações renunciarem aos seus costumes ancestrais, assistiu-se à regulamentação desses mesmos festejos por parte da Igreja, de modo a controlar-lhes a periculosidade.

Através da dança, o “corpo coletivo” do povo terá sido mais controlável e manipulável pois o conhecimento que advém desta prática, constroi pelo contrário um corpo observador, crítico, sensível e isso não seria desejável. Ao analisar estes factos relatados por Sasportes, conclui-se que a sociedade foi evoluindo muito moldada por esta limitação castrando esta dimensão de conhecimento pessoal e limitando o tipo de comunicação e seremos hoje descendentes destes corpos abafados.

Um outro exemplo mais recente é a catalogação e apropriação das danças sociais portuguesas durante o regime ditadura Salazarista para propaganda dos seus ideais de género e função social do homem e da mulher, polindo a estrutura formal e assim a relação entre bailarinas e bailarinos.

Ao longo de gerações na Europa o corpo foi sendo afastado da sua expressão livre, ao contrário de outras culturas como por exemplo culturas do continente africano. Ao mesmo tempo, o facto dos opressores reconhecerem a prática da dança como ameaçadora significa que reconhecem o seu impacto e o seu poder transformador.

O momento de criação de movimento dançado pode trabalhar em prol de gerar movimento dançado para um momento performático como peça de arte. Para além do cariz ritual - momento ritual de conexão com o “eu” gerando conhecimento pessoal ou para além da sua dimensão social, sendo meio de interação social.

Fazenda refere-se a estas três dimensões ritual, social e teatral e explica as características que tornam a dança performativa chamando-lhe dança teatral :

A dança teatral tem como propósito a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos de linguagem determinados para ser vista por um grupo de pessoas - os espectadores.” (Fazenda, 2012, p.43)

Refere-se também a diferença para com a dança social na página 49 do mesmo livro:

Uma diferença importante entre a dança teatral e a dança social é que a primeira é por excelência um universo de representações culturais, de representação das experiências e de reflexividade, enquanto a dança social é por excelência o lugar em que as emoções, as identidades, os valores e as ideias sobre as relações entre os géneros se atualizam e o sentido de comunidade e de grupo se experienciam. (Fazenda, 2012, p.43)

Em ambos os propósitos social e teatral (e por vezes também no ritual), existe composição de movimento não só espontâneo mas também pré definido. Logo existe coreografia, e por isso um agente de criação e organização - uma/um coreógrafa(o). Maria José Fazenda ainda no seu livro Dança Teatral refere que “coreografar é (...) o arranjo espacial e temporal do movimento, mas não de qualquer movimento, do movimento da “dança”, precisamente.” Aqui chego ao segundo C dos 3 C’s “Coreográfica”.

“Dir-me-ão: o movimento é o meio, o corpo é o instrumento. Que movimento? Que corpo? Vimos que nem o movimento nem o corpo existem a priori, antes das cinesias que o fundam. O trabalho do coreógrafo é inventar o corpo (ou, no mínimo, eleger nos corpos já trabalhados e conscientes uma corporeidade em ressonância com o seu projeto).” Esta é a definição de coreógrafo que Loupe no seu livro Poética da dança contemporânea.

A dança teatral, contém em si a palavra teatro, e com ele o seu pressuposto de intérpretes-público, “é uma forma de expressão reflexiva(...)para ser vista por um grupo de espectadores” como Fazenda refere na página 24 do seu livro “Dança Teatral”. Tanto a dança teatral como o teatro não existem sem público. Vivem dessa interação de presença no mesmo espaço físico. Não deixando de ser um ritual envolvendo público e intérpretes numa etiqueta específica de comportamentos, “acontece num espaço separado dos outros eventos do mundo” e “e resulta de um ato deliberado, ou seja, voluntário, e não de um ato espontâneo”, termina por dizer a autora. Essa interação deliberada surgirá de alguma forma da necessidade humana deste tipo de interação, pois de tão antigo trará algo de benéfico para as duas partes.

Ana Pais no seu livro "Ritmos Afetivos nas Artes Performativos" que se debruça exatamente sobre a relação intérpretes-público referindo se ao teatro defende que:

Privilegiar os afectos na relação cena-público permite (...) demonstrar que a razão pela qual a presença do espectador é condição necessária prende-se não somente com a natureza social do encontro, gerador de afectos recíprocos, mas também com a performatividade dos afectos, partilhada por actores e público." (Pais, 2018, p. 13)

E traz uma nova tese dizendo que,

A tese que procuro desenvolver é a de que a atmosfera afectiva criada e transmitida pelo público re-afecta a cena na medida em que os afectos são performativos, "fazem coisas" aos corpos em cena. Sendo matéria concreta da relação cena-público, a transmissão dos afectos do público tem consequências a nível da linguagem. Considero, assim, que amplificar e intensificar afectos, colocados em circulação a cada espectáculo, é a função do público. (Pais, 2018, p.13)

O teatro é também uma linguagem expressiva que invoca o corpo como meio para se expressar, mas que inclui a palavra como via de expressão para além da informação emotiva, sensorial e intencional que passa pela linguagem corporal enquanto uma palavra é dita. Esta forma de expressão também foi sendo muito censurada ao longo dos tempo, a par da dança. O nosso exemplo mais próximo é o "lápis azul" da censura salazarista. O dicionário dos símbolos, na definição de Teatro, reconhece o potencial transformador e de contacto com a catarse necessária ao processamento interno das emoções do espectador.

Contrapondo à ideia catártica da citação anterior e adicionando outras perspectivas sobre o que acontece nos corpos de cada lado- palco e plateia, Ana Pais explica a posição de que vários autores sobre o tema, tanto no teatro como na dança:

A kinesis ou movimento de resposta do público à ação dramática consiste num paralelismo empático (idem,151), processo através do qual os padrões e ritmos de tensão encontram eco na resposta imaginativa do público" (ibidem). Beckerman salienta que são as pequenas alterações de tensões e ritmos, entre personagens ou entre espectadores e actores, que o público segue num movimento paralelo empático (idem, 149). Pouco tempo antes, o crítico e teórico de dança John Martin (1965) propunha o termo metakinesis para descrever o processo de experiência empática entre o bailarino e o espectador. Este experiência e empatiza com o movimento físico do bailarino (kinesis) através de um movimento mental

(metakinesis) que liga intenção do bailarino com percepção do espectador (idem, 13).
(Pais, 2027, p.24 e 25)

A última teoria expressa na citação anterior que se refere à universalidade da dança, na minha perspetiva refere-se também a ela ser um canal privilegiado, trazendo possibilidade e capacidade de comunicação entre povos.

Essa experiência traz desenvolvimento pessoal e contribui desde cedo para o desenvolvimento da estrutura de pensamento da sociedade, logo para a sua evolução. Daqui concluo o porquê destes atos de performance que tiveram origem nos primórdios da humanidade, se manterem até aos dias de hoje.

A livre comunicação e o livre trânsito de conhecimento é algo muito valioso que, como o anteriormente referido, levou a dança e o teatro a serem perseguidos pelo seu potencial. Voltando à referência dessa opressão, o filósofo Byung-Chul Han defende que hoje, mesmo fora de regimes opressores, vive-se outro tipo de opressão que faz abafar o nosso sentido de coletivo : “O princípio da educação é aprender a ouvir. (...) o silêncio faz escutar. (...). A pressão atual para comunicar leva a que não possamos fechar os olhos ou a boca. Profana a vida. O repouso e o silêncio não têm lugar na rede digital, (...) a comunicação digital é horizontal. Nada se destaca. Nada se aprofunda.” (Han, 2020, p.42).

Continua esplanando que “Por essa razão, o tempo que, como hoje, está completamente dominado pela coação para produzir é um tempo sem festa. A vida empobrece-se, petrificada numa mera sobrevivência.” (Han, 2020, p.44)

E nesta sequência de pensamento define o que para si é arte, a sua origem, e o seu propósito: “O celebrar da festa suspende o tempo. À festa é inerente algo de imarcescível. O tempo da festa é um tempo sublime. A arte tem também a sua origem na festa.

A dança contemporânea

A dança contemporânea nasceu, tal como o cinema, no fim do século XX. É, à sua semelhança, uma arte nova, ainda que o seu veículo - o corpo humano - seja o suporte mais velho de todos. (Louppe, 2012, p.54)

Han aponta esta castração subliminar atual aos rituais, como uma escravatura indireta, que formata os quotidianos dos povos para o trabalho, em prol de fazer funcionar o sistema capitalista - cultura do consumo. Apesar desta condição, o facto de muitos países do mundo se terem convertido em regimes democráticos, fez com que a liberdade de expressão esteja neles presente. E no caminho da libertação do corpo e da mente, do

questionamento, está presente a necessidade do ritual do espetáculo. A necessidade de vivenciar a presença física de intérpretes que dançam, que tocam música, que representam, etc... que espelham os mundos e fazem conectar o público com o seu mundo interno. É dessa necessidade que surgiu o ritual da dança como espetáculo e é dessa necessidade que nasce a dança contemporânea.

Laurence Louppe refere no seu livro "A poética dança contemporânea":

O êxito dos espectáculos de dança contemporânea prova por si só a intensidade do diálogo entre o corpo do observador e o corpo do bailarino e demonstra que entre os dois flui continuamente um fundo comum de ansiedades e de desejos." (Louppe, 2012, p.21)

A Criação Coreográfica Contemporânea onde se insere a dança contemporânea é fruto da contemporaneidade, é parte dela e a ela reage. Reage aos seus estímulos, às suas carências, aos seus acontecimentos, às correntes de pensamentos, ao povo que a constitui, etc... No mesmo livro Laurence Louppe refere que "(...) além do fato de ser denominada dança, a prática coreográfica contemporânea pertence à arte dos dias de hoje. E, antes de mais, uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento." (Louppe, 2012, p.21)

E discorre:

A dança, sobretudo a dança contemporânea, pode falar à imaginação de cada um sem passar por um discurso explicativo. A percepção de um corpo em movimento desencadeia possibilidades do imaginário, linhas interiores de pensamento próprias de cada um, que seria muito impertinente controlar ou mesmo orientar." (Louppe, 2012, p. 21)

Neste livro a autora aprofunda de forma considerável, a nível teórico e prático a essência e os processos da Criação Coreográfica Contemporânea, assim como os seus elementos e contextos. Não posso deixar de inserir a genial decorrência da autora sobre três grandes aspectos da dança contemporânea, fundamentais para a sua existência:

- a) emergência espontânea da invenção artística;
- b) trabalho da dança para revelar o imaginário do corpo;
- c) um pensamento que não é parasitário de nenhum outro saber-o corpo em movimento, seja ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber. Referindo-se a uma renovação da percepção tanto do intérprete como do espectador, acrescentado uma nova visão ao já referido acima neste texto sobre esta relação.

Constitui, sobretudo, uma nova maneira de sentir e de criar. Ora, essa renovação da percepção diz respeito quer ao espectador da dança contemporânea quer ao

bailarino. Por essa razão, um contacto ocasional com um espectáculo, apesar da vivacidade das percepções que pode suscitar, arrisca-se a deixar o sujeito à margem de grandes riquezas mais dissimuladas. Longe de o sobrecarregar de informações inúteis, este conhecimento pode conduzir a uma melhor identificação das suas próprias reações, a uma compreensão da acuidade de algumas proposições e a um sentimento mais profundo das ressonâncias da experiência estética. (Louppe, 2012, p.37)

Focando o aspecto b) anteriormente referido, a dança contemporânea é a expressão de cada criativo coreógrafo, cada um procura, define, traz o corpo expressivo que deseja expressar. A dança contemporânea é o conjunto de obras de diferentes criadores contemporâneos, que se querem expressar a partir desse corpo “sujeito, objecto e ferramenta do seu próprio saber”, que não tem de corresponder a um estilo, técnica, estética específica, pelo contrário fazer surgir corpos novos é o que a lhe trás um cariz de constante “contemporaneidade”, renovação e inovação. Como refere Louppe ao dizer que:

A dança contemporânea banuiu o espelho do estúdio para evitar trabalhar no velho fundo especular, através do qual o nosso corpo reproduziria ao infinito a aparição fantasiada de si próprio, e também para que o esquema corporal escapasse ao poder mortal e direto dos indicadores escópicos. Ainda que estes tipos de «visão» possam reconstruir e transformar o corpo, devem combinar-se com outros campos sensoriais e desenvolver-se a par deles.(...) (Louppe, 2012,p.37)

Refere também:

Para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatômicas, o que nos conduz, de imediato, mesmo em termos históricos, à ideia essencial de um corpo que não é dado mas descoberto, ou que está ainda por inventar.” (Louppe, 2012, p.72)

Para essa reinvenção dos corpos que Louppe refere anteriormente, ela expressa a necessidade de um “fundo imenso de trabalho” que para além de uma preparação imensa da parte dos intérpretes (a ser desenvolvido no capítulo intérprete), são necessárias ferramentas *de fazer surgir* esse material.

E aqui surge a necessidade de métodos e processos de criação que ajudem na criação desses corpos, desse material coreográfico. Que vai ser trabalhado e organizado no espaço e no tempo posteriormente. E cada criador, para cada criação escolhe os métodos e processos que o fazem chegar mais próximo do seu desejo, objetivo artístico. Há coreógrafos que se fixam no mesmo género de processos para todas as suas criações e outros que vão procurando diversas maneiras de criar ao longo do seu percurso artístico.

2.2 Ferramentas de Composição, Métodos e Processos de Criação Coreográfica Contemporânea

No livro "The Intimate Act of Choreography", Lynne Anne Blom e L.Tarin Chaplin falam do processo interior de coreografar em dança contemporânea e certos recursos utilizados:

O ato íntimo da coreografia é um processo interno, iniciado num encontro criativo com o movimento e perseguido e refinado com sensibilidade estética. O espírito coreográfico vê as imagens fugazes, os movimentos quase imperceptíveis, imprimindo-os internamente enquanto prossegue. Improvisar e coreografar tornam-se um só à medida que os processos (criar movimento e moldá-lo criticamente e dar-lhe forma) trabalham em conjunto. À medida que o movimento flui, é moldado e desenvolvido pela intuição entrelaçada com a técnica, num todo orgânico e estético cada vez mais fino. A tudo isto, o coreógrafo traz uma atitude interior, um compromisso para criar, moldar e dar forma."(Blom & Chaplin, 1982, 7)

Esse "commitment to create, mold, and give form" trás a disposição certa ao coreógrafo para a escolha dos processos e metodologias para a sua criação coreográfica. Sendo que as metodologias são compostas por ferramentas de composição. A sua escolha, a escolha da ordem e a combinação dessas ferramentas são o que constitui uma metodologia que aplicada na prática resulta num processo criativo.

É possível aplicar várias vezes a mesma metodologia de criação em várias vezes, mas vai gerar um processo específico em cada vez que é aplicada. Não é possível replicar um processo, um processo criativo é único, resulta da aplicação dessa metodologia num momento específico, com uma equipa específica, num espaço específico, e todas as condicionantes desse momento trazem respostas criativas específicas a cada momento.

Segundo o esquema é entre o consciente + inconsciente e a vontade de fazer surgir material, que surge como vários recursos possíveis a necessidade de interação com o espaço, o tempo, os performers e o público . Olga Roriz fala sobre esse lugar de procura:

Tudo começa pela sedução e compreensão do enunciado, da ideia, da causa de tanto esforço ser meritório. É difícil encontrar esse lugar, corre-se uma vida até eu conseguir, mas é exatamente essa busca que nos estimula e que nos faz mover. Corpo e mente num só numa procura incessante do lugar Maior. (Galhós, 2019,74-75)

Fazer surgir implica para a autora: o inesperado; observar; escutar, treino; processos automáticos; improvisação; tarefas; exploração de questões fundamentais existência, exploração de fontes : banco de imagens, de sons, ações, movimentos, de textos e estruturas (com origem. sonhos, memórias, media, a rua, arte, história, etc...).

Os recursos do Performers: gestos; movimentos , dança; mímica ; uso da cara; tarefas ; acções, comportamentos; atitudes; estados ; poses ; deslocação; imobilidade; entrar ;sair; voz(ruídos/sons) ; cantar; falar (decor,de improviso, lendo, ouvindo); voz acústica; voz amplificada, silêncio; tocar instrumentos , situações, adereço, nudez, máscara,entre outros. Mexendo no conceito Tempo : absurdo/real; velocidade;cadência; cíclico; duração ; dilatado; contínuo; arritmico, pulsação; suspensão; sincopado, etc...

Um exemplo de tarefa para fazer surgir material coreográfico utilizado por Roriz no processo criativo "A Hora" para criação da cena 1: improvisação (ação para fazer surgir), sobre entradas e saídas de cena em deslocação (espaço), usando acções e movimento (performers), trabalhando a polirritmia(tempo).

Depois desse do material surgir, segue-se a fase de o trabalhar com várias ferramentas como: excluir, subtrair, desviar, multiplicar, aleatório, misturar,etc...

Segue-se a organização do material já trabalhado no espaço e no tempo - criar um guião, uma estrutura, uma partitura, uma lógica, entre outros . E para isso existem princípios organizadores :a série, a acumulação , oposição, repetição, simultaneidade, a sobreposição, a colagem, etc... E ferramentas a que se pode recorrer para organizar: articular, combinar, densificar, dispersar, entre outras.

A improvisação é utilizada pelos coreógrafos tanto nos próprios corpos, como aplicada em tarefas de improvisação aos intérpretes que criam consigo as peças.

E é muito usada por coreógrafos contemporâneos para mais aspectos ao longo do processo para além da referida por Vera Mantero - forma de fazer surgir material, como referido por Louppe no excerto seguinte:

Compreendemos então que, à semelhança da composição, a improvisação é um elemento indispensável na dança contemporânea. E, tal como a composição, é simultaneamente uma matriz da obra, uma técnica de formação e também um meio de investigação da matéria e do próprio bailarino, do potencial produtivo de cada um. (Louppe,2012,p.234)

Sobre a importância da improvisação Blom e Chaplin referem ainda no capítulo Using Improvisation, "The Intimate Act of Choreography" do livro que:

A improvisação em dança funde criação com execução. O dançarino simultaneamente origina e executa o movimento sem pré-planeamento. É, portanto, o movimento criativo do momento. A improvisação é uma forma de explorar o fluxo do subconsciente sem censura intelectual, permitindo a exploração, criação e execução espontâneas e simultâneas. A improvisação surge como uma resposta de movimento interno a uma imagem, uma ideia ou um estímulo sensorial. Não dizendo forçosamente que se tem de improvisar para coreografar. (Blom & Chaplin, 1982, 37)

A improvisação dá uma orientação particular à peça quando assenta na matéria do «eu» de cada bailarino e do grupo. Pode produzir obras com forte conotação emocional ou autobiográfica, tais como as de Bernardo Monte e de Christian Bourigault, nas quais os bailarinos, apesar de alheios ao processo narrativo, funcionam num modo de confiança, quer em nome do coreógrafo, quer do grupo. Em contrapartida, a improvisação, a principal ferramenta criativa de Pina Bausch, utiliza o material, geralmente biográfico, oferecido pelos bailarinos ao longo das viagens pelas suas memórias. Contudo, este material é despersonalizado e realizado em benefício da peça, e transfigurado numa imagem com alcance humano universal. Torna-se uma metáfora marcada pela estranheza e pelo mistério intrínsecos às experiências singulares, ainda que essa singularidade tenha em consideração a banalidade (para não mencionar os detritos de sentido) da vida quotidiana. O desenvolvimento da peça pode ir a contracorrente de toda a estrutura narrativa preestabelecida, mas pode também revelar, como em Nelken, «o sonho modesto e desconhecido que os bailarinos de Wuppertal levam muitíssimo a sério»²³. (Louppe,2012,p.236)

2.3 O intérprete de dança contemporânea

Descubro mais tarde que as duas coisas são verdade e não se excluem uma à outra: o coreógrafo faz a dança e o bailarino faz a dança. Os coreógrafos - como eu, e estou a falar de mim - encenam e compõem o todo. Claro que moldo o que estou a fazer, componho, digo “quero assim” ou “não quero assim”, “quero que estejas mais para a direita”..., mas ao mesmo tempo, bailarino deve ter a própria dança,(...) (Galhós,2019, p.24-25)

Para existir uma coreógrafa é necessário existir um corpo dançante, que pode ser o seu próprio ou corpos escolhidos para desempenharem a função de bailarino- intérprete.

Fazenda em Dança Teatral ao descrever dança teatral (característica da dança contemporânea), refere ainda cinco aspectos cumulativos que a tornam dança teatral, e um deles é precisamente a seleção dos ‘corpos dançantes’. Escreve que são os objetivos artísticos e convenções de linguagem e estilísticas de cada coreógrafo que levam à sua escolha. Eu acrescento dizendo que são também as ferramentas que tem.

E que ferramentas são essas que levam a um indivíduo ser um bailarino-intérprete na criação contemporânea ?

Para mim o fundo do trabalho do bailarino-intérprete é tornar-se exímio nas distinções precisas das intenções, ações e qualidades de movimento no seu corpo. Yvonne Rainer identifica essa base de mestria refere que o que diferencia um movimento de outro “não é tanto a articulação das várias partes do corpo envolvidas, mas a diferença de intensidade de energia.”(Louppe,2012,p.167). O jogo com essa intensidade de energia, liga com outro aspeto base do trabalho do bailarino-intérprete, a presença e trabalho de foco, o saber estar em primeiro plano, ou em segundo. Estar presente dando o foco ao outro.

Louppe refere que “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão.” refere louppe na sua poético,e continua dizendo que,

A dança é uma arte que se exerce a partir de tão pouco: a matéria do ser, a organização de uma certa relação com o mundo. Esta é a trama ténue de que o bailarino dispõe para construir um universo, um imaginário, um pensamento, uma demiurgia(...).Refere-se à criação do movimento como emergência poética salientando o trabalho prévio de preparação do corpo que o bailarino-intérprete necessita ter para que essa emergência poética possa surgir. E refere que trabalhar “as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada esta opção

fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimento e de sensações” (Loupe, 2012, p.72)

Olga Roriz continua esta ideia e acrescenta que o “grande trabalho do bailarino é o de conseguir descodificar a sua pesquisa, transportar o pensamento para um sentir corpóreo, transformar os dados exteriores em estímulos sensoriais e abrir as portas do seu ser de par em par.” (Roriz,2019,p.87)

Por isso ser bailarino-intérprete na criação coreográfica contemporânea implica uma grande preparação para corresponder não só fisicamente aos estímulos mas também intelectualmente. E também é pedido muito conteúdo e material que vem da tua pesquisa pessoal Olga Roriz corrobora que o intérprete tem de estar sempre à procura “ do mesmo modo que o ator tem que estar sempre a ler o bailarino tem que estar sempre a ler também” (Roriz,2019,p.29) e refere que o desenvolvimento da mente é realmente essencial para estimular a criatividade.

Ser bailarino contemporâneo implica flexibilidade mental, capacidade de adaptação, capacidade de escuta do outro. É como um jogo em que as regras maiores são criadas à priori mas quase todas as outras regras vão sendo criadas ao longo do percurso. O intérprete ajuda o criador a encontrar as balizas do seu trabalho ao estar presente como agente do seu imaginário. Tem tudo que ver com partilha, feedback, resposta ao feedback, é um organismo vivo a respirar. Tem de haver sempre movimento de reciprocidade pois se o diálogo e a escuta param de um dos lados, o entendimento fica comprometido e consequentemente o resultado artístico.

E dentro dessa relação é dado ao criador a liberdade de definir mais ou menos as regras que quer atribuir ao trabalho, dando mais ou menos liberdade de linguagem de movimento ou metodologia aos intérpretes.

Neste sentido de reciprocidade criativa, e sendo o bailarino chamado a responder a tantas e variadas propostas criativas surge a questão da autoria, será o bailarino contemporâneo também co-criador da peça? Tiago Rodrigues em “colher para semear” fala sobre isso mesmo, a autoria inerente do intérprete. A criação pressupõe uma materialização e para isso precisamos de um corpo físico “a coisa presente” o intérprete segundo ele, que vem traduzir algo prévio. Mas diz que não se fica por aí, a sua função é também ser um “inventor de sentidos”(Galhós,2020,p.43). Reflete que um texto traduzido por dois tradutores diferentes, são mundos diferentes e aplicando-se ao ‘intérpretes do corpo’. Eu reflito que aplicando este pensamento ao corpo a mesmíssima coreografia tem sempre uma diferença. Aí está a riqueza da função autoral de cada indivíduo, utilizando o corpo que tem e as formas diferentes que recorre para executar a mesma coisa. Mas o intérprete contemporâneo trabalha numa grande janela de tarefas diferentes, onde pode ir do “inventor

de sentidos” na reprodução de um movimento de alguém e aí manifestar a sua autoria inerente, a efetivamente lhe ser pedido a criação de material coreográfico. Aí a questão da autoria ainda é mais preponderante e há coreógrafos que inclusive, adotam a palavra co-criador nos créditos dos intérpretes, ou escrevem ‘com colaboração de ...’.

A coreografia vem depois através das metodologias de composição coreográfica (eleitas pelo próprio agente de coreografia -o coreógrafo): organizar no tempo e no espaço essas pequenas criações de movimentos; e adaptar - limando-as como limpar um diamante em bruto para o propósito da peça - dentro do pensamento/emoções que quer passar ou imagens / memórias que quer evocar.

Portanto, a pessoa que cria o movimento pode ser o próprio coreógrafo - que também é intérprete e explora o seu próprio corpo; ou um bailarino que é contratado pelo coreógrafo para através da sua criatividade corporal ter esses impulsos espontâneos de criatividade corporal de onde resulta a descoberta de novos corpos, novos movimentos. A esses intérpretes vou chamar-lhes intérpretes-criadores. Muitas vezes essas alterações sucessivas nos movimentos pensadas pelo coreógrafo, são aplicadas no próprio corpo do bailarino-criador, nunca havendo um processo de incorporação do movimento por parte dos coreógrafos. Aí o grande saber está em guiar os intérpretes no sentido pretendido, levá-los a descobrir no sentido estético desejado.

Mas há também a visão de que dentro do conceito de bailarino contemporâneo já inclui esse lado criador e Laurence trás o conceito de *corpo produtor* referindo-se à produção de movimento:

(...) porque todo o bailarino contemporâneo é antes mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro. Sem essa aprendizagem de um «corpo produtor», a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior da sua poética. (...) Um bailarino produtor é ainda aquele que pode proporcionar verdadeiramente ao seu público percepções trabalhadas e raras, conduzindo-o a esse ponto recuado no qual, com frequência, melhor se descobre a si próprio.” (Louppe, 2012, p.227)

2.3.1 O papel multifacetado do intérprete no trabalho coreográfico de Olga Roriz

Os intérpretes são a minha esperança e a minha redenção. Neles sou obrigada a depositar todo o meu crédito e desejo que entendam e sintam o que propus, melhor e mais longe que eu própria. Caso contrário não valia a pena. Trabalhar com intérpretes que sabem o mesmo que eu não é de todo interessante. Preciso que eles me compreendam mas também que me questionem e ponham em causa os meus motivos e objetivos. Que me despertem para caminhos, quiçá contrários aos meus, que os seus mundos invadam os meus. (...) (Galhós, 2019, p.74-75)

As metodologias de criação da coreógrafa estão intimamente ligadas com a maneira como vê o papel do intérprete na criação coreográfica contemporânea e na sua prática criativa. Define esse papel como "Bailarino-intérprete-ator-criador"(Roriz,2019,p.26) em "Olga Roriz - Narrativas do Corpo". Livro resultado da conferência transcrita dada por Olga no contexto do programa "O Sentido dos Mestres" do 35º Festival de Almada, escreve um pequeno manifesto sobre o papel do intérprete vs métodos de criação:

O Bailarino do Século XIX

O bailarino não é apenas um corpo com uma técnica específica.

A técnica não serve para nada sem um ser, um estar, um pensava, sem um ser emocional, cultural, político.

O bailarino máquina é o bailarino que a dança não quer.

Tem de se incutir no aluno o prazer em fazer-se distinto, não melhor nem pior, mas diferente, especial, único.

Fazer despoletar no aluno o prazer, o desejo, sem diferenciar o trabalho da diversão.

A importância de estimular a criatividade à procura de corpos únicos.

No processo de composição coreográfica está sempre inerente a pesquisa, exploração e a procura.

Há muito que, no campo da criação, se estabeleceu a concepção de um bailarino que cria, que apresenta as suas próprias ideias conceptuais da peça, assim como de movimento.

Como eu, quase todos os coreógrafos procuram intérpretes completos, criativos, com uma linguagem própria que possa ser partilhada, desenvolvida, adequada a sua forma de pensar e sentir muito particular.

Captar o mundo exterior para enriquecer o mundo interior.

Bailarino -intérprete- ator- criador

Bailarino tem de estar à altura da evolução dos métodos de criação.

(Roriz,2019,p.26)

Neste manifesto fica claro que Roriz na sua consideração o bailarino tem outras funções do que a simples exímia execução ou cópia. Fica também claro que atribui uma importância extrema à procura da especificidade de movimento e interpretação de cada um. Para isso é de extrema importância o trabalho prévio de autoconhecimento de cada intérprete. No mesmo livro refere que: "Não podemos ir só pelo sentimento na dança. (...) tem de haver um conhecimento muito mais sólido. A pessoa também tem de se conhecer muito bem. Tem de saber que a todo tempo se tem que renovar. Isso é algo muito complexo."(Galhós,2019,p.27-28). Essa necessidade de renovação que proporciona, descobrir-se entrando em novos lugares de entendimento de si próprio, para criar - através do meio do corpo - o único e o intransmissível. No lugar desta procura, há espaço para uma profunda verdade.

Eu corroboro esta forma de ver, considero que o objetivo é transmitir o que se quer transmitir de forma verdadeira e particular e é nessas particularidades que a grandes riquezas dos espetáculos reside. É nessa verdade/particularidade exposta em palco, em conjunto com a particularidade dos outros que se cria uma multiplicidade que capta o espectador.

A improvisação é uma forma que a coreógrafa utiliza para ter acesso à profundidade de cada um, usando a improvisação como base recorrente de trabalho. Aspecto já referido no capítulo anterior, é um dos métodos onde suporta a sua prática exatamente por este motivo. Com **Bailarinos-intérpretes- atores- criadores** sente-se na liberdade de mergulhar num processo criativo adequado à peça que está a descobrir, que vive deste balanço entre coreógrafo e bailarino. A coreógrafa expressa na sua palestra que o bailarino ao improvisar tem de relacionar automaticamente a mente e o corpo com os objetivos, 'aguçando' a atenção abrindo o caminho aos estímulos que se vão disseminando dentro de cada um.

Considero que para chegar à preparação que Roriz necessita dos seus intérpretes, este têm de ter uma preparação que vá nesse sentido e que trabalhe desde cedo essa escuta. Isso passa por trabalhar a criação de material coreográfico baseado nos universos interiores, com tanta importância como as técnicas que preparam outras valências muito

importantes. Aprender desde cedo ferramentas de exploração do próprio corpo com a improvisação e de composição para ganhar autonomia na exploração de possibilidades.

O trabalho de reflexão é também essencial para a coreógrafa, ela que precisa que os bailarinos-intérpretes sejam capazes de articular discurso sabendo por exemplo discutir a improvisação que fizeram.

Para além desta capacidade de constante reflexão que ajuda a um profundamente do autoconhecimento Olga Roriz pede ainda versatilidade dentro de várias áreas expressivas, que trazem ferramentas e assim exige aos intérpretes "que consigam dizer um texto, escrever, cantar bem, interpretar para além de improvisar". Assim necessita de Bailarinos -intérpretes- atores- criadores pessoas preparadas com todas estas valências.

O referido denuncia um papel criativo forte do intérprete no trabalho desta coreógrafa. Quanto mais ferramentas os intérpretes acumulam em si, mais contribuirão para uma ligação artística forte na relação coreógrafa-criadora e intérprete-criador. Quanto mais versátil um intérprete é, mais respostas criativas poderá dar, mais jogo criativo poderá criar no processo criativo com o coreógrafo.

Indo de encontro a esta necessidade, Roriz defende o facto de, para o trabalho de intérprete contemporâneo, não ser muito produtivo promover barreiras de categorias expressivas. Robert Foreman defende esse aspecto no seu livro "Embracing Acts Foundations For a Theatre":

Tenho um sonho de que um dia um ator possa ser chamado para dançar e não ache nada de extraordinário nisso. Tal como um bailarino será chamado para desempenhar um papel falado e não terá medo de usar a sua voz. Ambos devem ser capazes de fazer as duas coisas bem; afinal, o denominador comum é o movimento".
(Foreman, 1993, p.155)

A quebra de barreiras total entre um bailarino e um ator. Nas suas visão ambos são intérpretes, ambos são criadores e juntando as suas valências corporais e expressivas incluindo a voz. Todos trabalham os mesmo aspecto porque todos têm um corpo expressivo. Quanto melhor o bailarino se dedicar ao seu trabalho interpretativo e emocional e o ator trabalhar as qualidades e dinâmicas do seu corpo, aproximar-se-ão quebrando as barreiras vincadas entre eles. Depois, com o seu corpo e mente trabalhadas poderão estar disponíveis para encaixar dentro da proposta estilística desejada.

A necessidade deste tipo de intérpretes está intimamente ligada ao carácter das suas peças. Mais uma vez em "Narrativas do corpo", Roriz refere a sua conexão com as narrativas teatrais, e a sua maneira de ver a linguagem da dança e do teatro. Refere que lhe

atrai a dança porque tem a qualidade natural de poder ser ambígua; e que o teatro não é abstrato, sendo que este procura sê-lo indo beber da dança- referindo-se à tendência de pôr e tirar texto do teatro pós-dramático. Mas refere que se encontra com a dança na situação da relação com o concreto da ópera ou do teatro. "(...)O teatro, mesmo sem texto e/ou com o texto fragmentado, está profundamente enraizado numa ideia de contar histórias. A dança está mais próxima de um estado de alma." (Galhós, 2019,p.30)

Refere também que a sua opção de linguagem a se tornou mais dança-teatro pela sua constante necessidade de proximidade de uma ideia de história, necessitando de elementos próximos dela ligados aos conflitos do quotidiano. Refere que a ideia de conflito ligado às histórias é fulcral para a sua prática.

Capítulo III - Análise geral - Materialização da proposta criativa

3.1 Texto original de Peter Handke

“O Peter Handke fala sobretudo do interior humano, daquilo que se vê quando se está a olhar uma praça.”

Olga Roriz

(O.Roriz, comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023)

A criação de 2023 de Olga Roriz tem o mesmo título da obra dramaturgica que tem como ponto de partida ‘A Hora em que não sabíamos nada uns dos outros’ do escritor e dramaturgo austríaco Peter Handke. Por ser esta uma peça baseada num texto não posso deixar de analisar as características do mesmo que serviram de base para a criação performativa. Assim começo por referir os aspetos relevantes gerais do texto assim como foi o primeiro trabalho em equipe, ler o texto em conjunto e analisá-lo estruturalmente e a nível estilístico.

Em 1992, Handke escreveu esta peça de teatro num registo descritivo, numa quase constante didascália e sem discurso direto. A sua intenção passou por descrever ações que se desencadeariam sem palavra dita e que marcariam o ritmo dos acontecimentos de uma praça pública ficcional. Esta serviria de metáfora para a essência da sociedade contemporânea ocidental mas que ao mesmo tempo daria importância aos detalhes e sutilezas da vida quotidiana. Sobre o impulso para escrever esta peça escreveu que se teria sentado numa esplanada de um café e viu a vida a passar, e que objetivando, cada coisa tornou-se significativa.

Este estado de observação e interesse pelos detalhes conduziu o escritor a escrever em 45 páginas, a passagem de cerca de 450 personagens, descrevendo os acontecimentos de uma praça imaginada entre a madrugada e o anoitecer. Martins em analisando a sua qualidade escrita refere que um princípio ativador de realidades, mais do que uma linguagem mimética que representa um arco narrativo. Sobre uma versão da peça de Handke por James Macdonald, Michael Billington escreveu no *The Guardian*: "Toda a vida humana está aqui; e, dentro do fluxo impetuoso, existem inúmeros mini-dramas." Martins na sua tese “Olhar entre semibreves” sobre a peça diz que Handke utilizou um princípio

ativador de realidades, fugindo do que uma linguagem mimética que representa um drama numa moldura, num enredo, num arco narrativo.

Por vezes a sua 'pintura', como lhe chama Pablo Martins na citação anterior, entra em mais detalhes, outras deixa 'pinceladas' do acontecimento ou do personagem que surge. Há uma enorme recorrência à adjetivação e à descrição de situações, muitas vezes incluindo as ações de certas personagens e as reações de outras a essa ação. Dá continuamente indicações espaciais : por onde entram, por onde saem, onde se cruzam; descreve com mais ou menos adjetivos quem são. Mas personagens tomam o nome dos adjetivos ou das ações que as caracterizam.

O autor joga com a liberdade criativa do leitor e do criativo que pega na peça para encenar. "Um patinador passa meteoricamente pelo palco, já desapareceu." (Handke, 2001, p.20). Neste exemplo o autor descreve quem é :uma personagem do gênero masculino, a ação: patinar, a sua trajetória: passa pelo palco, já desapareceu e a qualidade com que passa: meteoricamente. Mas noutros exemplos como este "Passa um homem de braços nus, cheio de relógios até cima dos cotovelos" (Handke, 2001,p 31) define só o gênero do personagem e dá relevo aos adereços que trás, fica à consideração do encenador a sua trajetória, a qualidade da passagem,entre outros aspetos.

É uma encenação transcrita para o papel, que descreve os detalhes que lhe interessa manter e o resto fica em aberto para o encenador e coreógrafo que pegar na peça decidir. Uma partitura cheia de momentos precisos e espaços para a originalidade.

As personagens têm aparições muito rápidas, trazendo um lado enigmático e fomentando a curiosidade do público em saber de onde vêm e para onde vão ,são *short-cuts*. Martins acrescenta que há um lado *voyerista* onde o espectador é colocado por Handke, e para mim esta é a grande característica e dinâmica de jogo de curiosidade para com público. O espectador é confrontado com um 'segredo' encerrado em cada personagem. Observa-a despojadamente mas nunca chegando a saber mais sobre ela suscita uma curiosidade enorme e permanente.

Na impossibilidade de descrição absoluta escreve o que quer que se faça notar. Apesar de saber e escrever muitas coisas a acontecer ao mesmo tempo nesta praça, este é também ele próprio o seu percurso de olhar *voyeurista*, o percurso do seu foco ao longo de toda a peça. Esta sua descrição textual é a partitura para o encenador, que virá preencher todos os aspetos não descritos e o público ainda por cima da encenação, fará o seu percurso de interesse ao escolher constantemente onde foca o seu olhar, de entre tantos estímulos simultâneos.

E através da forma como construí o texto, metendo a peça numa moldura, o autor coloca-se num ponto de vista distante do observador, coloca-se ao lado do público na plateia. É assumido este 'narrador' que descreve o que vê ou o que imagina ver, e que não é visto.

Existe no texto um único momento em que refere que uma das personagens o olha e com esta mudança de perspectiva repentina por esse instante propõe a quebra da quarta parede. Esta personagem que o olha, que olha para o escritor rebenta a bolha da sua abstração dentro do universo criativo gerado por todos os personagens que nunca denunciam a presença de público. Como proposta de encenação, com este momento o autor propõe o olhar direto do ator ao público como contraste para todo o resto da peça.

Peter descreve outros aspectos no texto para além das personagens, os seus adereços a sua ações e a forma de que se ocupa a sua passagem, descreve também aspectos ligados a sons exteriores que irrompem a praça, sons humanos, maquinais, animais que irrompem pela praça sem se afigurar em presença material a sua origem. Por vezes chega a detalhar de onde vêm. Mais uma vez para nos dar a ideia de que só conseguimos ver parte da realidade e que acontece mais para além do que temos acesso enquanto espectador. Estes são quatro exemplos: "Volta a ouvir-se o restolhar outona." (Handke, 2001, p.10), "Um tiro e os seus ecos, repetidas vezes." (Handke, 2001, p.28), "Durante todo este vai e vem, mas agora em pezinhos de lã, ouve-se de novo a toda a volta da praça o tropel de crianças em corridas com os respectivos gritos e exclamações." (Handke, 2001, p.31) "Ouviu-se um trovão, e agora ouve-se de novo trovejar." (Handke, 2001, p.25).

Sobre essa relação com o fora de cena e dentro de cena, Martins traz os termos de *Off-screen* do cinema mantendo o paralelismo deste público de teatro com um público que vê uma obra cinematográfica num ecrã e refere que "O silêncio verbal, cria fendas para um som que costura e induz a construção intuitiva de espaços narrativos." (Martins, 2012, p.12) relembrando e exemplificando com a ocasião em que o autor sugere um avião a passar na praça com luz e som.

Para além dos aspectos sonoros, descreve também aspectos ligados a aspectos cenográficos como acontecimentos relacionados com adereços como nos exemplos seguintes: "Uma única folha cai lá do alto, como folha de árvore no verão." (Handke, 2001, p.28) e "Uma folha de jornal desliza pela praça, e depois mais um." (Handke, 2001, p.23).

Escreve também aspetos relacionados com a luz para chegar mais perto das ambiências que pautam os momentos. Os estes excertos são exemplo "A praça, sem mais, na sua luz clara." (Handke, 2001, p.30) ; "A praça brilha de vazia" (Handke, 2001, p.34); "A praça, a luz, os contornos." (Handke, 2001, p.39).

A nível estrutural usa uma divisão original que divide o texto em várias cenas, 16 no total, com um parágrafo maior seguido da palavra 'Pausa' escrita com maiuscula. Esta 'Pausa' é entendida como um momento de 'praça vazia', onde por um momento não há presença humana no espaço. Logo de seguida vem outra vez agitação. Sublinha esse aspecto começando sempre o próximo parágrafo com variações da mesma frase começando por "A praça clara e vazia ...". Estes momentos de calma são os momentos de respiração dando arcabouço para toda uma peça cheia de momentos de grande dinamismo.

E ainda sobre estas personagens que povoam a praça, o autor faz um jogo estético onde mistura personagens representantes do quotidiano terreno, e com as quais nos poderíamos cruzar facilmente na praça da nossa cidade, com personagens do universo da fantasia, das lendas, dos mitos, das mitologias e das histórias das religiões. Na fase final da peça há uma prevalência de um estado onírico e Handke chega a descrever que as personagens começam a transformar-se umas nas outras "E também pode acontecer que todos eles fiquem simplesmente ali, uns olhando-se, outros escutando-se, e transformando-se no outro ao se olharem assim, e isto por toda a praça." (Handke, 2001,p.38)

3.2 Versão da coreógrafa Olga Roriz - materialização do objeto artístico

Interessa-nos questionar, trinta e um anos passados da criação desta peça, o que mudou no mundo. Parece-nos que este título nos quer dizer agora muito mais. Que o que sabemos uns dos outros e de nós próprios é um poço cada vez mais escuro e que é urgente abrir canais à transformação, à criação da utopia.

Olga Roriz (Companhia Olga Roriz,2022)

3.2.1 Bases dramatúrgicas

A coreógrafa Olga Roriz viu na peça de Handke uma via de, ao criar a sua 'utopia', refletir e fazer refletir sobre o estado da humanidade, refletir o que mudou em 31 anos desde o momento da escrita, o que mudou nas relações , na relação do espaço público, o que é uma praça do agora e qual é a relação da humanidade com a sua grande praça - o planeta.

Ainda sabemos menos uns dos outros, apesar de podermos estar muito mais perto uns dos outros. Não precisamos sequer de viajar. (...) As prepotências e os perigos são imensos e daí o contraste que trouxe para esta peça porque parece que tudo está mais ou menos bem, mas com aquele cenário não vai estar. Esse contraste é uma espécie de aviso, vai pôr-nos a pensar. (O.Roriz, comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023)

Olga Roriz e Eric Costa, o cenógrafo da peça, optaram em conjunto por construir uma gruta negra em completa inversão à imagem mais evidente da praça. Procuraram o não lugar este de grandes dimensões, a praça cega, negra, a gruta, a não-praça e através dele fazer este aviso que *Olga Roriz* refere na entrevista: "O aspeto será muito perto de um fim do mundo - no sentido em que o cenário é muito pesado. É uma gruta vulcânica, quase. É quase a não existência de prédios e a não existência humana."

Ainda sobre a sua visão em relação às relações humanas que quis ver refletida nesta sua utopia, Olga Roriz refere o quanto o aumento da velocidade de chegada de informação sobre o outro nos afeta enquanto sociedade e por outro lado o perigo que esse acesso leve, cada vez mais, ao isolamento e à ausência do contacto real com o outro. Assim afirma que

Hoje sinto tudo muito dorido também. Parece que não há praça sem conflito neste momento - mesmo que ali pareça que há paz, tranquilidade, sol e quentinho.(...) Temos de conseguir comunicar, não podemos deixar de comunicar. Essa reflexão

de não perder a vivacidade – viva -cidade, ao vivo - de não perder o "bom dia" ao vizinho, de não nos perdermos só nas nossas coisas porque temos todo o mundo em nossa casa. (O.Roriz, comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023)

3.2.2 Diretrizes contratuais relativos a direitos de autor

Propondo-se a criar a sua versão performativa da obra dramaturgica e para ter autorização autoral para o fazer, foi necessário que a companhia firmasse um contrato de direitos de autor sobre a obra com os representantes do escritor. No documento ficaria registado que à coreógrafa lhe eram cedidos os direitos da obra com a ressalva de não poder fazer mudanças de fundo na sequência da peça, mas que poderia atualizar as personagens dentro da sua liberdade artística.

Assim a partitura manteve-se sempre como base inclusivamente a nível cronológico, sendo que a coreógrafa se sentiu livre para abordar questões chave da evolução destes anos como o aparecimento das tecnologias no espaço público. “Em vez de copiar ações diretamente do guião e transpor para palco a realidade, quer-se desenvolver outro tipo de reflexão e construção.” (sinopse). Este foi, de certo modo, o grande desafio da coreógrafa, querer pegar nas descrições das personagens de Peter Handke e fazer do texto uma peça na sua linguagem de ‘dança teatro’. Pegou nas personagens, atualizando algumas, e construiu-as na base do movimento expressivo em conjunto com os bailarinos-intérpretes-atores-criadores (BIAC), e criou um híbrido onde a dança e as narrativas teatrais se tocam como é característica da sua linguagem como criadora.

Olga Roriz optou, seguindo o princípio da peça, por não colocar em cena qualquer palavra reconhecível com significado tanto dita como escrita, sendo as mensagens todas ditas pelas ações. Exemplos disso são a cena da manifestação onde o cântico de luta é entoado numa língua inventada e os intérpretes manifestam-se como ‘sons de ordem’ em vez de “palavras de ordem”, porque não significam nada em concreto mas sim a intenção de manifestação; E a personagem que vem à frente tentar falar, articula a boca sem ser perceptível o que diz; ou mesmo personagens que aparecem em pequenos grupos e que estão claramente a conversar, mas não são audíveis ou reconhecíveis as suas conversas. A intenção não é de retirar a palavra às personagens da praça mas por um lado dar o efeito da distância do observador da praça trazendo o seu entendimento através da linguagem corporal e das suas ações, e dentro dessa expressão corporal já cheia de informação, abstratizar os seus conteúdos torná-los quase universais, entendíveis por qualquer pessoa.

3.2.3 Escolha dos Intérpretes

A peça é constituída por uma equipe de intérpretes fixa de sete bailarinos-intérpretes-atores-criadores: António Bollaño, Dinis Duarte, Gaya de Medeiros, Marta Jardim, Marta Lobato Faria, Roge Costa, Yonel Serrano; e integra 23 pessoas (dos 18 aos 80 anos) da comunidade local da cidade por onde o espetáculo passa, totalizando 30 intérpretes em cena.

É a primeira vez que a coreógrafa Olga Roriz se propõe a criar um projeto desta envergadura, sua criação de raiz, com a integração de intérpretes não profissionais. Mas foi precisamente a vontade de trabalhar com pessoas não profissionais que a fez procurar esta peça. O facto da praça de Handke ter tantas personagens em aparições rápidas possibilitou-lhe imaginar um espaço fértil para integrar pessoas diferentes, corpos sem preparação de dança, fisionomias e maneiras de estar distintas.

Foi a experiência recente dos primeiros anos do projeto “corpoemcadeia” - trabalho da COR na prisão do Linhó, com os reclusos, que essa vontade cresceu.

Olga Roriz relata que foi muito interessante para ela trabalhar a criatividade de corpos não trabalhados para a dança e neles descobrir um potencial imenso de expressividade e muita especificidade corporal.

Nas audições que a coreógrafa fez para escolher, a comunidade de Lisboa procurou dentro dos 23 elementos uma variedade considerável de características físicas e idades, em corpo com potencial criativo. Essa primeira comunidade teve um papel muito criativo, foi com ela que foi criada a peça, assim a esta comunidade teve um papel colaborativo na criação. Estas pessoas foram também intérpretes-criadores. Ao passo que as outras comunidades seguintes, incluindo a da estreia em Loulé, tem um envolvimento de participação, porque vem fazer um novo *cast* de personagens já existentes. Nas audições para estas próximas comunidades, Roriz procura sempre preencher (com bastante flexibilidade), os perfis aproximados das pessoas originais. Ainda assim, estas comunidades têm também um papel criativo devido ao caráter de personagens que é pedido à comunidade nesta peça. Dentro das ações, características e objetivos da personagens há espaço para responderem com a sua individualidade.

Em relação à escolha dos intérpretes fixos, a coreógrafa procurou também um grupo heterogéneo. As idades dos intérpretes do elenco fixo são entre 24 e 55 anos e as suas características físicas são bastantes distintas. E procurou que os intérpretes correspondessem de certa forma ao perfil de “bailarino do séc.XXI”, que citei anteriormente, com valências de improvisação e de criação de movimento.

Várias destes elementos já trabalham há várias criações com a coreógrafa: Marta Lobato Faria e Yonel Serrano. O António Bollaño e eu já tínhamos trabalhado em criações mais pequenas (como referido na contextualização). E os restantes foi a primeira vez que trabalharam com a coreógrafa Dinis Duarte, Gaya de Medeiros e Roge Costa.

Nos encontros com a comunidade foram se fundindo as cenas específicas desse grupo com as específicas dos BIAC. Há bastantes cenas que são mistas onde participam os dois grupos e essas foram parcialmente criadas à parte e depois encaixadas as peças e também houve a situação de criação com todos.

3.3 Personagens - o ponto fulcral da peça

O conhecimento do corpo é um solo excelente, fértil. Tudo o que cai nesse solo encontra uma justificação palpável no mundo da nossa matéria. O corpo e, sobretudo, as suas ações justificadas são os melhores elementos de fixação do papel porque, nesta área, é mais fácil do que em outra qualquer encontrar uma verdade pequena ou grande que provoque a fé no que fazemos em palco. É escusado repetir as palavras sobre a importância da verdade da fé no processo criador. Já sabem que são um forte chamariz para o sentimento. (Stanislávski, 2020, p.219)

Olga Roriz refere a sua proximidade com a história e o conflito como elementos constantes nas suas criações. Vejo a escolha desta peça de Handke como uma vontade de trabalhar através do texto teatral o ponto de partida de uma reflexão dentro da linguagem "ambigua" da dança. E essa reflexão é feita a partir do que constitui a peça - personagens. Na citação de abertura deste capítulo Stanislávski dentro da sua tese da relação do ator com a personagem, no livro "Preparação do papel pelo ator", refere o corpo como elemento fulcral para a 'fixação do papel' logo para o estabelecimento e criação de uma personagem.

A materialização da peça de Roriz resultou na exploração expressiva das personagens da peça escrita, segundo as suas descrições em didascália, dentro da sua linguagem própria que se enquadra na dança-teatro. E dentro da dança-teatro de Olga Roriz o que lhe interessou explorar foram registos de interpretação ou registos estilísticos de interpretação diferentes. Como "Handke escreve como se pintasse" (Martins, 2012,11/12) descrevendo , minuciosamente, os movimentos, os gestos, o ritmo do andar, esses movimentos ganham um primeiro plano tomo-os para criar personagem com registos muito diferentes.

A praça de Roriz caracteriza-se por isso, por ser uma grandiosa mistura de muitas abordagens interpretativas diferentes incluindo personagens que são abordas de uma forma quase integralmente abstrata contrastando com personagens hiper realistas.

Analiso que esta terá sido a opção de fundo, que distancia muito esta versão de Roriz, de muitas outras que terão feito todas as personagens no mesmo registo de interpretação.

Clarificando o que entendo por registos de interpretação, são formas estilísticas de abordar uma personagem, que vem de correntes de encenação e escolas de interpretação, que foram pautando a história do teatro ao longo de gerações. Alguns exemplos dessas escolas e registos são realismo, o hiper-realismo, expressionismo, entre outras. Estes estilos

surtem quando há uma consistência na recorrência combinada da utilização de certas características constituintes das personagens. Ou quando há recorrência de ferramentas de construção de personagem. Tomando o expressionismo como exemplo este usa constantemente a ênfase, o exagero.

Dentro da peça existem personagens destes registos referidos, de outros e muitas outras que não são catalogáveis enquanto estilo. Mas sendo analisadas as suas características, e se se repetissem em várias personagens diferentes podia-se criar vários estilos novos desta peça.

Quando falo em personagem assumo que é uma entidade ficcional, que existe apenas no espaço literário e que tem a sua manifestação física em cena, no espaço ficcional das artes performativas. Essas entidades podem ser mais complexas ou mais simples e podem ser dinâmicas ou estáticas, mudando ou não de características ao longo da peça. Aqui trabalha-se sempre com personagens estáticas porque se trata sempre de aparições rápidas. Este facto acarreta um desafio muito grande para a sua construção pois a sua definição tem de ser muito clara e a sua performance extremamente assertiva.

A dança-teatro enquanto linguagem 'vive de englobar em si várias linguagens'.

Roriz joga ao longo de toda a peça, com estes registos estilísticos/linguagens de movimento, para criar contrastes que tragam dinâmicas expressivas. Por exemplo, há momentos em que há muitas personagens num registo estilístico, e aparece uma ou duas personagens que contrasta a esse nível, e é isso que faz a dinâmica da cena. Um exemplo do referido é uma parte da cena 12, em que a comunidade está quase toda em cena, e a Marta Lobato entra com uma linguagem *cartoonesca*, e o António Bollaño entra com uma personagem muito onírica. Em contraponto há momentos onde há muitas personagens e todos estão em registos ligeiramente diferentes.

Há frequentemente recurso a personagens humorísticas que contrastam com personagens muito naturalistas e sérias. Essa também é uma característica da peça. Um exemplo é na cena 5 quando entro com a engenheira que é uma personagem (com recurso ao humor) entra uma dupla de personagens com uma abordagem muito abstrata, remetendo para um dueto abstrato de dança contacto.

Este foi o jogo da coreógrafa, a peça vive de cada detalhe dentro desse jogo. E vive também do detalhe de cada personagem. Falarei, no tópico Criação de personagens, sobre o tipo de características constituintes das personagens que eu interpreto e do trabalho do detalhe.

“Os procedimentos mais minúsculos pareciam significativos do mundo.”

Peter Handke

Capítulo IV - Métodos e Processos de Criação e Interpretação

Todas as produções artísticas da companhia são o resultado de um intenso processo criativo, de pesquisa, partilha e reflexão. A inspiração e recorrência a instrumentos do universo teatral, literário, cinematográfico e a todo o imaginário criativo dos seus intérpretes, conferem a identidade da COR, consolidando a riqueza da sua linguagem, fortemente teatral e de apurado sentido dramático, estético e social. (Companhia Olga Roriz, 2019)

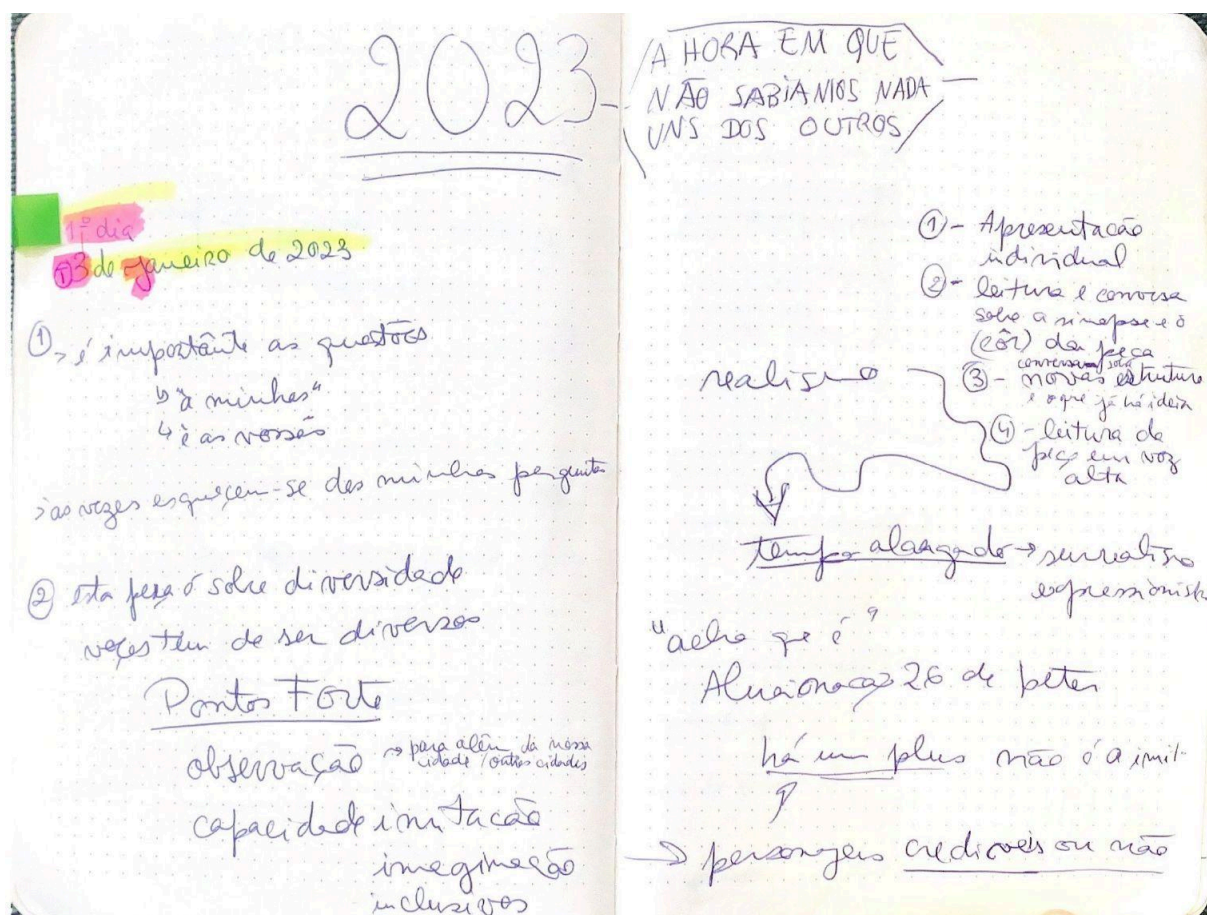


Figura 4 - Primeira página do caderno diário gráfico de Marta Jardim referente ao período de criação da peça

4.1 Processo de trabalho - Métodos e processos

O período de criação da peça realizou-se entre 1 de Janeiro a 28 de Abril de 2023 (data de estreia em Loulé), com ensaios nos estúdios da sede da Companhia Olga Roriz, Palácio Pancas-Palha, Lisboa. Os ensaios começavam às 10h, sendo a primeira hora do dia para aquecimento individual e havia pausa para almoço por volta das 13h.

Os ensaios com a comunidade de Lisboa foram distribuídos ao longo do tempo, sendo parte do trabalho em conjunto com os bailarinos-intérpretes-atores-criadores, parte só a comunidade com a coreógrafa. Nas últimas semanas foram frequentes os ensaios com todos, para passagens da peça.

O processo de trabalho desta criação passou pelas seguintes etapas:

- 1ª etapa- 1ª semana de Janeiro de 2023 -1ª fase - primeiros dias de ensaios - trabalho de mesa, trabalho de campo e improvisações de grupo (só elenco fixo)
- 2ª etapa- 2ª semana de janeiro até fim Março de 2023 (aproximadamente) - criação de material e experiências diversas para apurar uma possível estruturação das cenas
- 3ª etapa- 3ª semana de janeiro até fim Março de 2023 - experiências para encaixe das cenas em sequência (esta fase foi se intercalando com a 2ª fase à medida que se iam fechando provisoriamente as cenas)
- 4ª etapa - última semana de março até 3º de Abril de 2023 - Passagens integrais do espetáculo em estúdio- ajustes, alterações, melhoramentos de cena, trabalho das transições.
- 5ª etapa - Residência em Loulé - 18 a 22 de Abril de 2023 - Ensinar a comunidade de Loulé, ensaios de cenas com comunidade, passagens integrais do espetáculo em estúdio.
- 6ª etapa - Residência Cine-teatro Louletano - 23 a 28 Abril de 2023 - ensaios no palco - adaptação ao cenário, às dimensões do palco e às entradas e saídas de cena; definição do espaço de *backstage* para organizar de forma sistemática os adereços e figurinos
- Estreia - 29 de Abril de 2023

Estas etapa de trabalho podem ser distribuídas por duas grandes tarefas:

a) **criação** de material coreográfico - as personagens baseadas no que está descrito na peça de Handke e com adequações concretizadas por Roriz;

b) **composição** do material coreográfico - composição no espaço e no tempo das personagens e adaptação das suas especificidades em função da dinâmica pretendida pela coreógrafa no intuito da construção de cada cena da peça.

A 1ª etapa serviu de fase de preparação para todo o processo de trabalho. A tarefa b) pressupõe a tarefa a)- só se pode começar a compor material se ele já existir. A opção da coreógrafa foi ir criando por ordem as cenas do texto dramático. No início de cada cena voltávamos a a).

Dentro da tarefa b) encaixam: parte da etapa 2 - composição de cada cena; a etapa 3 - encaixe das cenas umas nas outras; 4, 5 e 6, adaptações várias ao material já com noção geral.

> 1ª etapa- primeiros dias de ensaios

Aqui, começámos do início da peça e isso fez com que, ao contrário das outras criações, soubesse desde o princípio o que ia fazer. Não houve o material que costuma começar por ser vago, fruto de ideias e de improvisações e que depois dá origem à invenção de uma peça. Não aconteceu isso desta vez. Olga Roriz (O.Roriz, comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023)

A peça dramática que serviu de base para a peça de Roriz é uma descrição constante do que está a acontecer no espaço. É uma descrição em didascálias, ao longo de um dia numa praça. Descrevem-se pessoas diferentes com ações diferentes. Por isso, a criação de material coreográfico desta peça está intimamente ligada com o conceito de personagem proveniente da área artística do teatro. Cada vez e sempre que um intérprete entra em palco, está a interpretar uma personagem. Não há qualquer presença em cena que não seja considerada um personagem, logo vou utilizar, no resto do relatório, a palavra 'personagem' para me referir a cada intervenção de intérprete na peça.

O trabalho do bailarino-intérprete-ator-criador (BIAC) neste processo coreográfico foi a criação de personagens numa abordagem muito física. A linguagem da coreógrafa aproxima-se da dança-teatro onde se misturam elementos teatrais, aos elementos abstratos da dança, como anteriormente referido na contextualização teórica. Aqui essa linguagem vem encaixar numa peça que só por si já consiste em indicações teatrais. A opção estilística

da coreógrafa passa por construir as personagens com a mistura de características de duas áreas diversas. Analisando e dissecando aponto a presença de dois grupos de características trabalhadas : (1) físicas - qualidades, ritmos e dinâmicas corporais - aspectos mais ligados ao trabalho da dança contemporânea; (2) de interpretação: intenções, objetivos de personagem que levam a ações, características psicológicas - aspectos mais trabalhados na área do teatro. Para melhor entendimento vou dar um exemplo concreto das características que constituem uma minha personagem da peça a 'mulher desvairada': (1) imagem física da sensação de desconjuntar o corpo em movimento fluido, abrir muito a boca em expressão de pânico (inspiração o quadro o grito de Munch) ; (2) intenção - assombro , objetivo - fuga logo procurar a saída leva à ação - correr e observar.

O processo de criação de material coreográfico começou por um trabalho introdutório que serviu para a equipa criativa se sincronizar com universo da peça, antes de começar a criar o material coreográfico - as personagens. Foi através de três propostas diferentes: ler em conjunto e conversar, observar e improvisar em grupo. Estas propostas já são reveladoras em si, da forma como a coreógrafa opta por trabalhar com os intérpretes-criadores, procurando trazê-los para dentro do seu processo criativo, criando um espaço de pesquisa comum, onde cada um vai contribuir com as suas especificidades para a peça.

Logo nas primeiras sessões, em ensaios de mesa, a coreógrafa partilhou connosco as suas pesquisas (referências de imagens, músicas, objetos,...), ideias de como abordar o texto, ideias sobre os processos de criação de material, entre outros aspetos. Foi muito importante conectar logo, dessa forma, com o seu universo criativo, que nos trouxe uma base comum de pensamento e expectativa. E nesse sentido, apesar de todos já termos lido a peça previamente, o facto de fazermos leituras em conjunto, onde íamos parando para discutir ideias e sensações, foi nos colocando num lugar comum de partida para a prática, onde cada um já começou a partilhar a sua maneira de sentir a peça.

Nesta conversa, para além de ficarmos a par de como a coreógrafa pretendia colocar em prática a peça, também partilhou connosco como queria abordar o nosso trabalho de interpretação: foco na criação de personagens que implicaria uma rica exploração de registos expressivos diversos. Na *Figura 5*, encontro um apontamento do primeiro dia que diz: " Ir contrastando entre banal e abstrato. Gesto banal pode ser forte/ ver de ponto de vista da alucinação do autor."

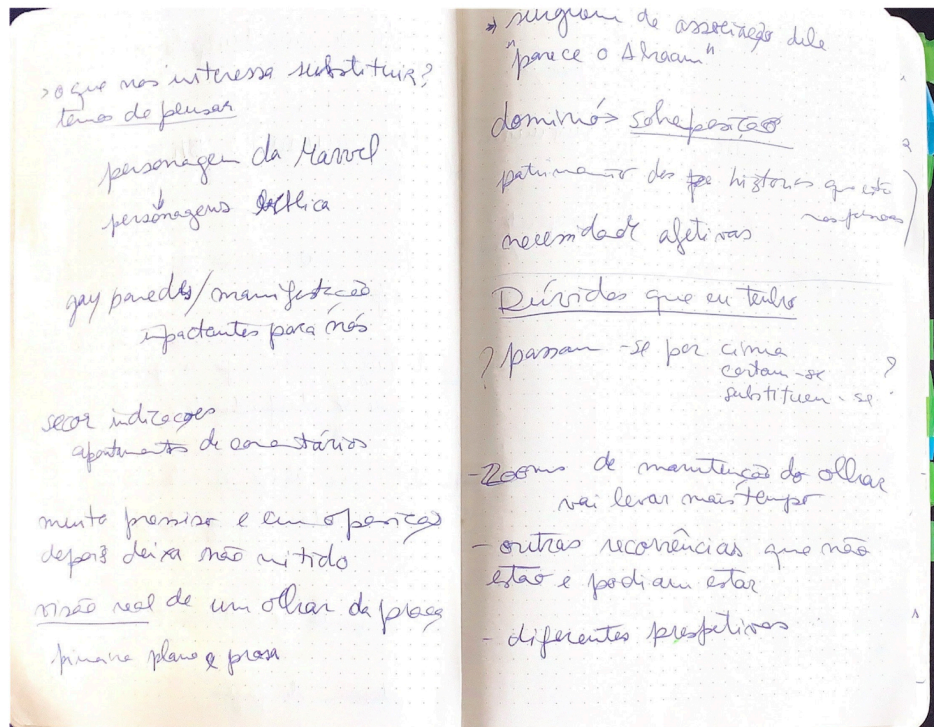
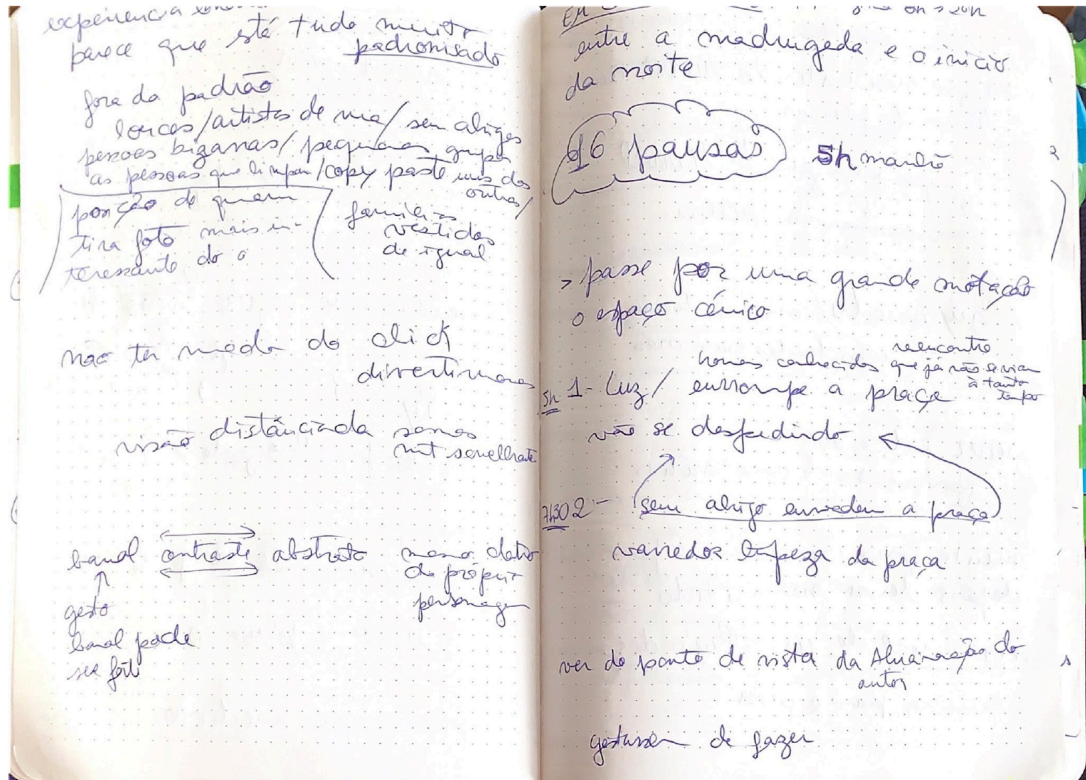


Figura 5 e 6- excerto de apontamentos do primeiro dia de ensaios - caderno diário gráfico de Marta Jardim referente ao período de criação da peça

No primeiro dia tivemos noção que o grande trabalho seria reinventar-nos expressivamente para que, as muitas personagens que iríamos criar e interpretar, fossem distintas expressivamente. A coreógrafa contaria conosco para criarmos em conjunto com ela, personagem a personagem. Foi muito importante termos essa clarividência desde do início do processo para começarmos a focar a nossa intenção de trabalho como intérpretes-criadores nesse sentido.

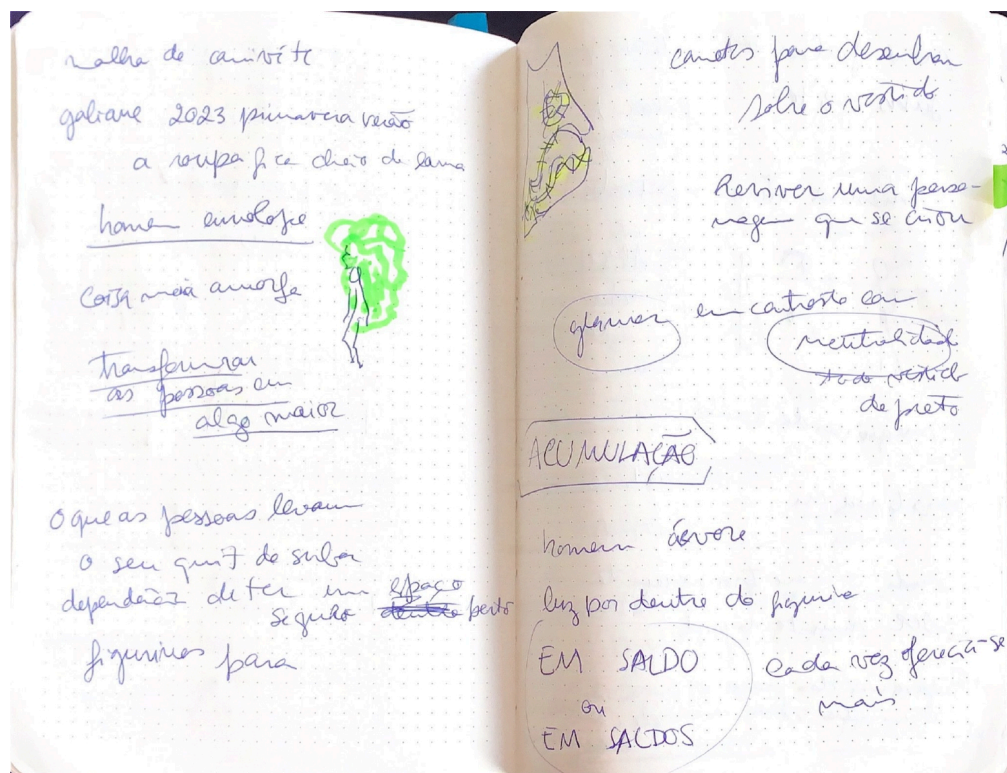
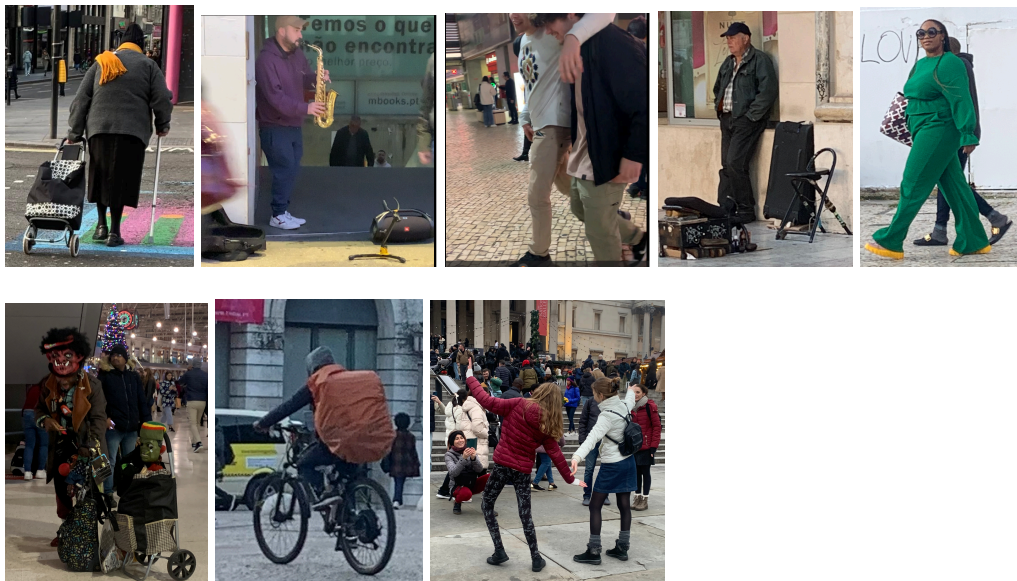


Figura 7 - ideias dos primeiros dias- caderno diário gráfico de Marta Jardim referente ao período de criação da peça

Os dias de observação das praças e tertúlias de partilha e pensamentos, trouxeram referências reais e vividas do que íamos trabalhar. A observação solitária, possibilitou nos refletir sobre o tipo de ocupação dos diferentes espaços, sobre como eram as pessoas que as ocupavam, quais eram as dinâmicas entre as pessoas, quais eram os objetos mais utilizados, as dinâmicas de grupo, o comportamento das pessoas sozinhas, as que ficavam o que faziam, as que passam e como passavam, etc..

Escrever sobre tudo isto, ajudou à reflexão individual e à inspiração para o que se seguia a criação de personagem na praça fictícia. Registrar com algumas fotos e vídeos, ajudou-nos a ter material para partilhar com o grupo, e a ter pormenores como gestos e ações que serviram de ponto de partida mais à frente.

As Figuras 8,9,10,11,12,13,14,15 são algumas das imagens que partilhámos uns com os outros da nossa observação e apontamentos meus a descrever o que via.



Figuras 8,9,10,11,12,13,14,15- fotografias tiradas pelo elenco, nas ruas de Lisboa no início de Janeiro de 2023, integrado no processo de pesquisa da peça

De seguida, já com a bagagem dos dias de observação, pesquisa e discussão, a coreógrafa optou por nos propor várias sessões de improvisação em grupo. Desta forma, o grupo de BIAC (que nunca tinha trabalhado todo junto) teve os primeiros contactos de trabalho físico em conjunto. Nestas improvisações, a coreógrafa atribuiu-nos tarefas individuais e secretas. Tínhamos de as executar dentro do estúdio, que estava repleto de objetos e figurinos, num tempo definido por ela. As tarefas também incluíam a interação com os outros, utilizando tudo o que havia no estúdio. Também fizemos uma improvisação de grupo que ampliou a nossa capacidade de observação dos nossos colegas. Consistia no seguinte: era nos atribuídos o nome de outro colega e tínhamos de nos comportar, mover, dançar como ele; passado um tempo, trocava o nome que nos era atribuído.

Este início de processo criativo serviu também para a coreógrafa nos começar a conhecer na prática, observar as nossas respostas criativas aos seus estímulos.

veja 2 indiana a falar para a
frente 1 usa a mão direita para as
expressões
repe os do lado ~~fora~~ a andar ^{com}
interessou me nas das indiana
posen a a pente
o aperto de
mão e
tr. depois
carr de mão dada para

- a parte da praça que está ao
sol
o cão | os cães | o tambor | as telas dos cães
o grupo de excursão - visitas frequentes
de vez em vez de chapéu
os cães não se tocam em lado ^{altura}

Figuras 16 e 17 -apontamentos nas praças- caderno diário gráfico de Marta Jardim referente ao período de criação da peça

4.1.1 Processo geral de criação de personagens

> 2ª etapa- criação de material

Roriz filmou todas as improvisações da fase anterior e anotou o que lhe chamou à atenção. Pediu a cada um de nós para pegarmos em aspectos muito concretos para criarmos personagens a partir deles. Ora, a prática de improvisação da primeira fase - 'quebra gelo' -, serviu já de primeiro material em bruto para o início de criação de personagens. Esta dinâmica de criação acontecia da seguinte forma: (1) tínhamos tempo para trabalhar para trabalhar sobre a primeira premissa, (2) quando estávamos prontos, vínhamos apresentar-lhe a proposta; (3) de seguida a coreógrafa ou ficava a trabalhar com o intérprete a apurar a personagem, ou dava novas indicações ao BIAC e este voltava a trabalhar sozinho. O facto do nosso trabalho individual ter grande independência trouxe-nos liberdade de escolha. Cada um era livre de optar pela forma de 'fazer surgir material coreográfico' - de usar os métodos de criação de personagem que sentisse mais indicados para cada personagem em específico. Esta prática era baseada numa grande autonomia do BIAC e aberta à sua liberdade criativa - mais à frente vou referir-me às minhas práticas individuais de criação de matéria coreográfica/personagens - e à minha dinâmica de criação com a coreógrafa, num tópico exclusivamente dedicado a esse tema.

Casal siamês (cena 11) é uma personagem da peça, criada com esta metodologia, que serve de exemplo. É interpretada por mim e pelo Dinis Duarte, está no campo das personagens míticas e o primeiro impulso criativo veio de um dueto espontâneo que criámos numa sessão de improvisação. Posteriormente, Roriz mostrou-nos o vídeo, explicou-nos que gostava daquele tipo de relação e pediu para que a explorássemos, no sentido de criarmos uma personagem mítica. Com base na apresentação da nossa primeira proposta, a coreógrafa pediu para utilizarmos saias brancas e estarmos os dois de tronco nú. Ao trabalhar com ela neste sistema de 'proposta-ajuste' ou 'ação-reação', fomos adicionando esta e outra intenção e qualidade de movimento. Adicionámos também, a certa altura, os objetos - muletas - e chegámos à versão atual, que figura num único corpo com dois troncos e duas cabeças que atravessa o palco a observar misteriosamente o público.

Este método de criação alicerça-se num forte sistema de *feedback* entre os intérpretes-criadores e a coreógrafa e numa escuta atenta de ambas as partes. Isso permite que os intérpretes-criadores tenham espaço para criar e fazer ajustes, dentro da visão desejada pela coreógrafa, e que esta possa ser assertiva na abordagem aos ajustes que procura que eles realizem. Para isso, é necessário que tenha um trabalho de observação

apurado, que lhe permita comunicar ao intérprete-criador, de forma clara, o que quer que seja alterado.

Esta metodologia de composição do material coreográfico em conjunto com os intérpretes-criadores foi uma constante na abordagem da coreógrafa.

Este recurso que a coreógrafa utilizou, aproveitando as improvisações iniciais para encaixar a pesquisa de personagens, ocorreu esporadicamente ao longo do processo.

Sistematicamente o que acontecia no início da criação das personagens, para cada cena era a distribuição das personagens pelos intérpretes-criadores. Partíamos da leitura conjunta e distribuimos as personagens, variando a metodologia de seleção entre a coreógrafa atribuir-nos as personagens ou deixá-las à nossa escolha. Esse pequeno detalhe, a título pessoal, fazia com que eu partisse para a criação da personagem com sentimentos muito diferentes, moldando o início do processo criativo. Um tipo de entusiasmo nascia quando escolhia a personagem que queria desenvolver, de alguma forma ela chamava a minha atenção e me entusiasmava-me a perspetiva de criar algo a partir daquele enunciado. Desta forma, a coreógrafa deixava liberdade total e queria ser surpreendida com propostas. Outro tipo de início ocorria quando a coreógrafa me atribuía uma personagem, já com algo específico em mente, que partilhava, e era a partir daí que começava a minha imaginação. Havia ainda situações em que me era atribuída uma personagem que eu não tinha escolhido, mas que me calhava à sorte devido à necessidade de distribuir as personagens por todos. Muitas vezes, o género não era condicionante, e podíamos escolher a personagem pela ação que realizava, em vez de o fazermos com base no género com o qual nos identificávamos.

Refliro que, naquele primeiro impacto com a personagem, se gerava em mim uma grande afinidade, quase de apadrinhamento, que trazia consigo responsabilidade e entusiasmo. Em geral, depois da atribuição das personagens, era pedido que voltássemos em breve com uma proposta de movimentos ou ações, já vestidos com uma proposta de figurinos e adereços. Eram os intérpretes-criadores que iam propondo e 'negociando' com a coreógrafa os figurinos.

Durante todo o processo de criação das personagens, a sala de figurinos e a sala de adereços da companhia, que detém todo o espólio das outras peças, foram espaços essenciais. Quem conhece o repertório da companhia pode reconhecer, ao longo da peça, figurinos e adereços, que aqui ganharam outra vida. Inclusive, a coreógrafa trouxe esses elementos para criar mais camadas expressivas: a título de exemplo, a minha personagem da 'rapariga de *phones*' tem exatamente o mesmo figurino de uma personagem da Autópsia, interpretada pela Catarina Câmara - trata-se, de forma direta, de uma aparição, o universo de uma peça a entrar noutra.

A coreógrafa podia também sugerir-nos as personagens com uma ideia de um figurino específico, como é exemplo a minha personagem das 'chaves': usa um vestido, muito característico que é quase um adereço, pois está coberto de chaves. O meu trabalho consistiu em criar a partir desse pressuposto; adicionei um chapéu preto tão grande que tapa toda a cabeça e criei uma forma de andar agachada, gesticulando, fazendo lembrar uma bruxa anã.

Reflito agora, com distância do processo, que este passo era muito importante pela liberdade de processo criativo individual que nos dava. A partir da diretriz inicial, que podia ser tão simples como "passa uma mulher com chaves na mão", podíamos partir para essa descoberta da forma que quiséssemos, inclusive começar pelo figurino e só depois ir para o corpo. E assim, os figurinos eram completamente integrados com as personagens. Era um momento de voltar à nossa criança interior, à brincadeira com as roupas do baú, e brincar. Foram sempre momentos interessantes, acompanhando também o processo dos nossos colegas que estavam a passar por esta experiência simultaneamente.

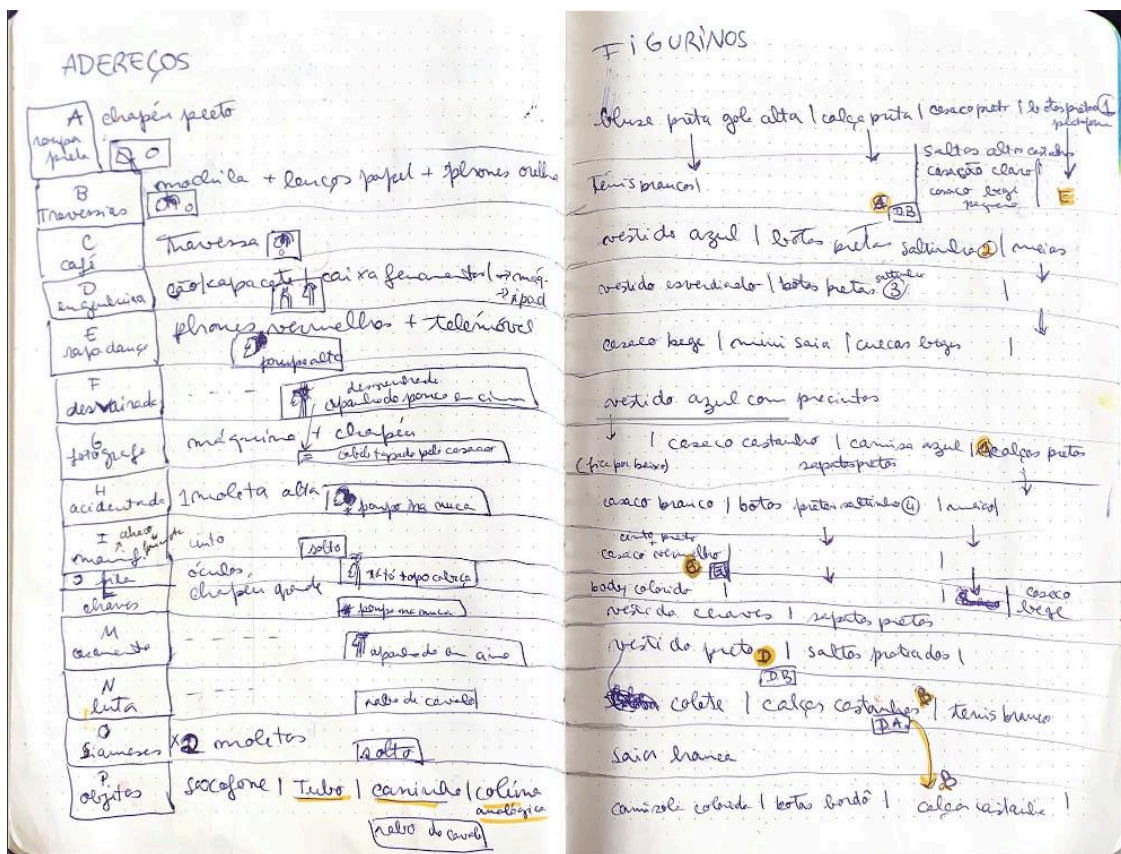


Figura 18 -apontamentos de adereços por personagem e mudanças de penteados - caderno diário gráfico de Marta Jardim referente ao período de criação da peça

Quando uma dessas novas personagens partia da relação com um objeto, deixava de ser apenas uma experimentação e começava a ser trabalhada para integrar a peça. O aderecista Eric Costa e a Paula Hespanha eram fundamentais nesse processo. A Paula estava muitas vezes nos ensaios e aplicava as alterações que nós necessitávamos para que a personagem funcionasse com os adereços existentes, até que surgisse a versão definitiva.

Assim os adereços e os figurinos tornaram-se algo de extrema importância na peça, implicando, para nós, um grande desafio a nível de organização. Passámos a ter a continuidade da complexidade e da precisão da peça no backstage. Os corredores e os dois estúdios com entradas diretas para o estúdio foram utilizados como entradas de cena e espaço de backstage, permitindo-nos colocar os adereços e figurinos.

Quando começámos os ensaios, já estava definido que o cenário teria várias entradas laterais de ambos os lados, para podermos concretizar a ilusão de saídas e entradas em cena, e haveria espaço circundante ao cenário, lateral e atrás, onde iríamos circular para nos vestir para a próxima personagem e mudarmos de entrada. Foi um desafio grande conseguirmos simular essas entradas e tempos de troca, dadas as limitações de espaço do estúdio.

Esta característica da peça fez com que tivesse de ser sempre considerado o tempo de vestir e despir.

Sabíamos que a premissa geral era que as personagens não se podiam instalar em cena, salvo raras exceções. Elas passavam, não ficavam. Em cada cena, há um ritmo de passagem específico. Por exemplo, na cena 1 as personagens das travessias passam em escassos segundos; por contraste na cena 2, a minha personagem que está a servir às mesas, circula pelo espaço durante cerca de 2 minutos; e, na cena 4, a minha personagem-engenheira já passa mais de 4 minutos e liga com a cena dos andares, tendo uma longa aparição.

A característica de “constante passagem” trouxe-nos, um grande desafio: como definir a especificidade de uma personagem numa só passagem durante curtos ou mesmo curtíssimos instantes. Tivemos de clarificar as características das personagens e executá-las nesses instantes para se distinguirem das outras. Roriz, em entrevista para o Teatro São Luiz, refere precisamente isso: “Fomos, ao longo da peça, com improvisações obviamente, mas seguindo o que está escrito. E são cenas muito curtas, não há tempo de desenvolver personagens, eles entram em cena no seu topo e saem logo depois.” (O.Roriz, comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023)

4.1.2 Metodologias de Composição - Construção das cenas - Microestrutura

> 2ª etapa- experiências diversas para apurar uma possível estruturação das cenas

Depois das personagens de uma cena já estarem esboçadas, a Olga Roriz começava a pô-las por ordem de entrada, a experimentar se resultavam juntas, a nível de registo expressivo e de *timing* (defino o que é registo expressivo no capítulo Personagens - o ponto fulcral da peça). Tentava seguir a ordem do aparecimento da personagem no texto e, se não conseguisse, começava a fazer ajustes ou seja a trocar a ordem, a acumular umas em cima das outras ou até a retirá-las.

Para fechar as cenas íamos fazendo passagens com várias possibilidades de encadeamento do material já criado e fazia-se a montagem dos tempos encaixando a duração de uma personagem com a outra, criando deixas para início e fim. Criámos *puzzles* complexos que tinham de ir sendo depurados. Dependiam de um grande esforço de concentração para resultar sem enganos, porque as indicações estavam em constante mudança .

O aspecto anteriormente referido, o facto da própria dinâmica se tornar a “passagem”, constitui um desafio para a composição da peça. Porque pode nela encerrar uma rotina, o que foi constantemente trabalhado para não acontecer. Estas diretrizes de tempo de passagem tornaram-se um jogo de composição. E trouxe outro desafio a nível de composição da peça, designadamente: não tornar essa característica um padrão regular. Por muito diferentes que sejam os ritmos de passagem das personagens, houve a necessidade de manter sempre a surpresa, o novo. A coreógrafa trabalhou conosco a exploração de diferentes possibilidades, e apurámos em conjunto variações que surpreendem em pequenas mudanças.

O desafio que Olga Roriz se propôs foi de analisar e interpretar o que acontecia textualmente em cada cena da peça de Handke e perceber o que nela era característico. Para a partir daí, seguindo ao máximo as personagens lá presentes, criar diferentes formas de guiar a pesquisa dos intérpretes-criadores no sentido de nos levar a criar material dentro das qualidades que tinha determinado para aquela cena em específico. A partir daí o nosso desafio enquanto intérpretes foi responder às propostas com o máximo de especificidade e originalidade possível.

Nas primeiras abordagens às cenas, a coreógrafa falava no tipo de dinâmica que via para a cena, com base na dinâmica que interpretava da narrativa escrita. Para nos possibilitar ter uma visão geral da essência dinâmica da cena, era feita uma leitura em conjunto. A nível dramaturgico a peça percorre um dia numa praça. A progressão das horas do dia em relação à progressão das cenas já estava definida pela coreógrafa desde o início do processo. Partimos para a cena com essa informação como base que já nos 'pintava' os ambientes e os tipos de ocupação da praça onde teríamos de nos focar para criar essas personagens. Iamos "afinando" e percebendo o que ia resultar no sentido de contribuírem para a energia geral. Por exemplo, tenho nas minhas anotações que a coreógrafa nos deu que diz "não há decadência - tempo rápido". Refere-se à criação da última parte da Cena 1, designadamente a primeira improvisação que fizemos para nos sintonizarmos com o que é a azáfama da manhã na praça por volta das 8 horas.

E essa dinâmica para além de se sustentar na energia de cada personagem foi essencialmente resultado da acumulação de todas elas. Considero, por isso, que a acumulação, enquanto ferramenta de composição do material coreográfico é tida como dinamizadora principal do ritmo das cenas nesta peça. A acumulação de material coreográfico, aqui será de personagens.

Uma praça pode estar cheia ou vazia, pode encher de repente ou ir ficando vazia lentamente. Estas dinâmicas resultam em momentos de muita agitação, ou em momentos de calma. Penso que esse foi o grande recurso que a coreógrafa utilizou na composição da peça. Para mim é esse o jogo principal da peça escrita e continua a sê-lo na versão coreográfica. Jogar com o preenchimento do espaço tanto na forma e no ritmo da acumulação das personagens em cena, como o tipo de personagens que existem- personagens coletivas- grandes grupos, pequenos grupos, individuais, duetos, trios. Por exemplo, o facto de muitas personagens individuais entrarem em cena ao mesmo tempo, é muito diferente de entrar uma personagem coletiva (grupo grande). Na primeira versão há uma dispersão de foco, o objetivo das personagens individuais sendo sempre diferentes, criam uma acumulação de pequenas narrativas entrelaçadas e simultâneas. No caso das coletivas, o objetivo é o mesmo para todos os elementos e isso a nível de leitura é muito diferente. E a existência de várias narrativas ao mesmo tempo, é um jogo com o foco do espectador. É o espectador que nesses momentos decide para onde olhar, qual o seu próprio percurso na peça. É muito interessante pensar que em peças com esta característica, cada um vê uma peça diferente. E essa é uma opção dramaturgica que já vem de Handke e que Roriz seguiu.

Mas mesmo dentro de cenas como muitas personagens, a construção não é deixada ao aleatório, muitas vezes há momentos em que a coreógrafa acha necessário para

controlar subtilmente o foco do público. Para além de manipular os recursos externos (como a luz, a música ou sons, fumo, entre outros), a coreógrafa fez um trabalho minucioso, com os intérpretes, de composição utilizando diferentes recursos. No trabalho de criação de personagem foram utilizados vários recursos como: o contrabalanço estilístico entre personagens; intensidades de presença; criação de planos - mais atrás ou mais à frente de cena; descoordenação das ações das personagens.

Muitas personagens foram criadas independentes umas das outras e depois no trabalho de composição foram ajustados detalhes de encaixe e de relação com outras personagens, neste sentido dou um exemplo da cena 9: o carteiro deixa cair a carta mesmo antes da entrada do polícia, para que o polícia olhe para ela e a ir apanhar. Na construção da personagem, o intérprete criou esta ação da carta e depois no trabalho de composição de cena foi colocada nesta sequência para criar relação. Para que este pormenor seja visível trabalha-se os *timings* e a presença dos outros personagens que também estão em cena no sentido de criarem condições para direcionar o foco não para eles mas para a queda da carta. Existindo outras personagens em cena, nenhuma outra faz ao mesmo tempo uma ação impactante como esta, para não tirar protagonismo à carta.

Este exemplo faz-me refletir sobre a importância que foi dada aos pormenores nesta peça. Cada pormenor é essencial se falha algo onde está o foco não acontece, o efeito pretendido. Este aspeto requeriu uma exigência enorme aos intérpretes durante a criação e ainda hoje durante os espetáculos. Há muitos objetos e muitas ações em cadeia que influenciam o personagem que entra a seguir na praça é preciso o maior rigor para não prejudicar. Um exemplo para concretizar esta ideia é na cena 1: uma personagem que interpretei, assoa-se a dois papeis e deita-os para o chão, de seguida vem uma personagem que os apanha um a um com nojo. Se eu não deito os dois papeis, a próxima personagem fica sem jogo, sem aquele "objetivo" para cumprir.

Deste intrincado é feita a peça e daí um dos fatores de grande exigência de interpretação.

4.1.3 Fases de Composição da Macroestrutura

> 3ª etapa - Experiências para encaixe das cenas em sequência

Esta fase foi sendo intercalada com a 2ª fase à medida que se iam fechando, provisoriamente, as cenas. Por exemplo, no momento em que as cenas 1 e 2 ficaram bastante alinhavadas, a coreógrafa quis logo testá-las em sequência, e, a partir daí, fazer algumas alterações de conteúdo coreográfico.

As cenas eram criadas com essa necessidade presente. O trabalho de transição era exigente, sabíamos que ia depender de mudanças de luz que não era possível reproduzir no estúdio, ou de faixas de música que ainda estavam a ser construídas. A assistência de ensaio fazia muitas vezes de técnico de som para as cenas ganharem um aspecto mais próximo do final e servirem o propósito do ensaio - concluir, ao máximo, o trabalho de composição.

Foi sendo criada, por cada um de nós, uma ordem de arrumação de figurinos e adereços que dependia da localização da entrada da nossa próxima personagem. Fomos reservando espaço para elas ao longo dos vários espaços no falso backstage, possibilitando as mudanças de personagens. Assim, fomos criando individualmente uma partitura complexa de trocas no backstage, que executávamos no tempo que estamos fora de cena. Todos esses tempos e localizações foram sendo testados, e houve personagens, ordem de personagens e zonas de entrada de personagens que foram alteradas por impossibilidades de troca. Criámos cada uma coreografia muitíssimo precisa, que acontecia no *backstage*.

Segundo Olga Roriz (comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023),

Eles dizem que nunca tiveram um espetáculo tão cansativo como este. Porque saem e não respiram, não há um alívio e é preciso muita atenção aos tempos, aos personagens, ao que têm de vestir e despir. E depois têm de entrar no palco outra vez já cheios de energia. Não deve ser fácil, não, coitados... Metade do trabalho que fazem neste espetáculo é invisível, fica nos bastidores. Ainda pensei poder subir o cenário, no final, para o público perceber o que está por detrás daquilo, a confusão de roupas e adereços, mas seria muito complexo.

Percebeu-se rapidamente que poder jogar com as alternâncias cenas de comunidade vs cenas do elenco fixo, seria uma boa estratégia para resolver os tempos de mudanças de figurinos. Já se tinha definido desde o início que haveria cenas mistas, cenas só de do elenco fixo e cenas só de comunidade. Só assim seria possível haver ensaios só

com o elenco fixo e só com comunidade, o que era necessário para tornar possível a logística de digressão sempre com comunidades novas.

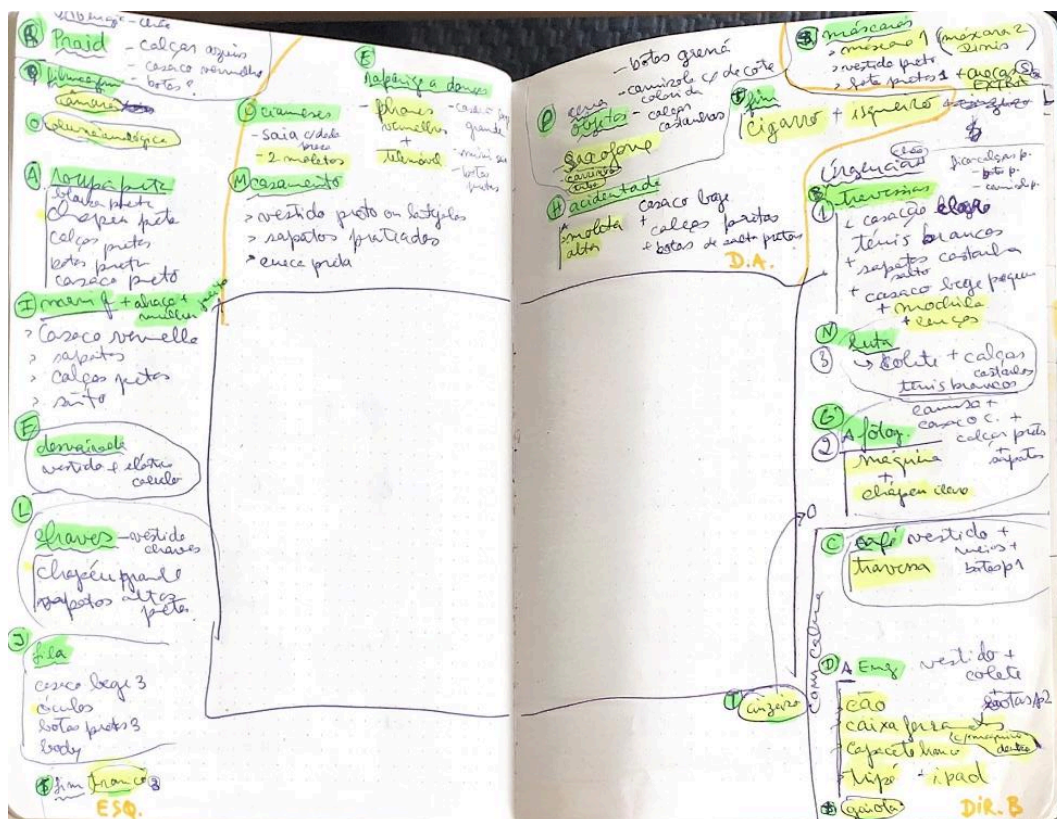


Figura 19 -apontamentos de lista de adereços por personagem e mapa de onde estavam guardados para os trocar e mudanças de penteados - caderno diário gráfico

> 4ª etapa - Passagens integrais do espetáculo em estúdio

As passagens do espetáculo completo começaram ainda com as últimas cenas em esboço. Havia a preocupação de que a duração do espetáculo não ultrapassasse a uma hora e quarenta minutos. E também a preocupação com as dinâmicas gerais, a linha rítmica e a tensão. Por isso, foram-se fazendo muitos ajustes. Nesta fase, algumas cenas mantiveram-se intactas, outras tiveram personagens suprimidas, blocos de personagens eliminados e houve sobreposição de pedaços de cenas (coisas que aconteciam separadamente no tempo e passaram a acontecer ao mesmo tempo), entre outros recursos. Várias das últimas cenas escritas foram aglutinadas nas últimas três cenas da peça.

Quando acabei fiquei espantada porque, num mês e meio, já tinha a peça pronta – costume trabalhar durante quatro meses. E fomos refinando as coisas durante o

resto do tempo. E gradualmente fui trabalhando com os intérpretes da comunidade. Muito rapidamente fiquei com a peça à frente. A partir daí fui acertando tempos. Isso deu-me tempo de reflexão e de afastamento e até de me chatear e de estar aborrecida no estúdio. Já com muita vontade de sair dali e de ter impacto com o cenário. Até porque as entradas e saídas são muito rigorosas, é tudo muito minucioso, é filigrana. (O.Roriz, comunicação pessoal, Teatro São Luiz, maio, 2023)

> 5ª fase - Ensaios com a comunidade de Loulé

Quando iniciamos a residência em Loulé, o espetáculo estava terminado, à espera dos ensaios de palco para testar certos pormenores de tempos e estéticos. Mas todas as cenas estavam praticamente fechadas, tendo sido finalizadas com o elenco da comunidade de Lisboa. Foi necessário ensinar toda a peça à comunidade de Loulé, com quem a peça seria feita na estreia.

Nesta fase amadurecemos algumas personagens. E enfrentámos o grande desafio de trabalhar pela primeira vez com uma comunidade que vinha aprender tudo do zero. Visto que iria acontecer assim em cada cidade nova, serviu para percebermos: (1) em que partes éramos necessários no processo de transmissão; (2) os desafios que isso acarretava; (3) o tempo necessário para cada coisa.

Nós, o grupo de bailarinos-intérpretes-atores-criadores, só chegámos a meio da semana. Viemos encaixar no trabalho de transmissão das cenas à comunidade, já feito nos primeiros dias com a coreógrafa e a equipa de assistência de ensaio.

> 6ª fase - Palco

Esta foi a fase final de ensaios, já no palco, onde pudemos finalmente testar aspetos importantíssimos para a peça ganhar forma real, tais como: adaptar tudo ao cenário, às dimensões do palco, às entradas e saídas de cena; definir o espaço de *backstage* e assim criar os espaços individuais definitivos e arrumá-los de forma sistemática para testar os tempos de entrada das personagens; adaptarmo-nos à luz de cada cena - um factor que condicionou algumas questões tanto do movimento como das movimentações em cena.

Há momentos na peça em que a mudança de figurino tem de ser tão rápida que ficou marcada a ajuda dos assistentes de cena.

Estreámos dia 29 de Abril de 2023, dia simbólico por ser o Mundial da Dança.

4.2 Criação de personagem - Métodos e Processos

Descubro mais tarde que as duas coisas são verdade e não se excluem uma à outra: o coreógrafo faz a dança e o bailarino faz a dança. Os coreógrafos - como eu, e estou a falar de mim - encenam e compõem o todo. Claro que moldo o que estou a fazer, componho, digo “quero assim” ou “não quero assim”, “quero que estejas mais para a direita”..., mas ao mesmo tempo, bailarino deve ter a própria dança (Galhós,2019, p.24-25)

A personagem é a identidade base desta peça. Como peças que constituem um puzzle. Como anteriormente referido, esta peça dramática vive de cruzamentos e acumulações de personagens de aparição curta, num espaço físico amplo onde mais nada há do que elas a existirem e a interagir. Está nelas o foco e a ‘essência’ da materialização desta proposta criativa, que Handke colocou em texto e nós BIAC e Olga Roriz, colocámos em cena. Neste capítulo destaco as personagens que interpreto nesta peça, logo todas as personagens das quais fiz parte do processo criativo, com vista a complementar a reflexão referente aos métodos e processos de criação de personagem. Assim, analiso-as e descrevo o método de criação de cada uma delas .

Enumeração das minhas personagens no espetáculo por ordem de entrada:

Intro

1. Corpos Nús

2. Pessoa vestida de preto - personagem coletiva vultos -Travessias 1

cena 1

3. Travessias 2 Várias :

3.1) com frio; 3.2) aflita com mosquitos; 3.3) a falar ao telefone com phones_1 Todos; 3.4) dificuldade de andar com saltos altos; 3.5) constipada; 3.6) corre à procura e desiludida volta para trás; 3.7) observa o cenário; 3.8) quase desmaia; 3.9) corre; 3.10) a falar ao telefone com phones 2; 3.11) Guarda-chuva todos, Guarda-chuva sozinha

cena 4

4. Menina do café com tabuleiro com copos

cena 5

5. Engenheira topógrafa

- 5.1) andares engenheira no meio da multidão
cena 6
- 6. Rapariga dança com phones**
cena 7
- 7. Desvairada**
- 8. Fotógrafo**
cena 8
- 9. Acidentada**
- 10. Manifestante na manifestação**
 - 10.1 Casal abraçado
 - 10.2 Feminista
- 11. Pessoa na cena coletiva Linha**
cena 9
- 12. Mulher das chaves**
- 13. Convidada de casamento - peter - isolda**
cena 10
- 14. Lutadora na luta coletiva**
- 15. Casal siamês**
cena 11
- 16. Colocar objetos - tocar saxofone**
cenas 12,13,14 e 15 (aglutinação)
- 17. Operadora de câmara em filmagens**
cenas 12,13,14 e 15 (aglutinação)
- 18. Participante na parada do orgulho**
cenas 12,13,14 e 15 (aglutinação)
- 19. Máscaras - Samuel Beckett e Peter Handke**
cena 14,15 e 16 (aglutinação)
- 20. Últimas Travessias:**
 - a. gaiola e passarinho
 - b. tirar cuecas
 - c. transportar tronco
 - d. acende um cigarro
cena 16

4.2.1 Personagens coletivas - Análise e reflexão sobre os métodos de criação coreógrafa vs grupo BIACs

A criação das personagens coletivas da peça tinham a premissa constante do trabalho de procura da individualidade dentro do grupo por parte dos BIACs. Roriz procura que, dentro do grupo, cada um se destaque pela maneira específica de executar a tarefa ou a coreografia. Que esteja presente, contribuindo para o grupo à sua maneira.

Esta procura da linguagem específica e intransmissível implica é uma constante no processo criativo. Requer que se torne uma atitude permanente perante o trabalho de criação, possibilitando encontrar identidades específicas para cada momento performativo e, com elas, surgir uma constante profundidade e densidade na performance. O trabalho de criação, em conjunto com a coreógrafa, vive desses contributos que são apurados em conjunto e em que se chega, para cada personagem, a um compromisso.

Sinto que houve espaço, dentro das diretrizes que a Olga Roriz definia, para que cada um encontrasse os seus métodos criativos na escuta do seu universo pessoal. E que isso permitiu distanciar-se estilisticamente dos outros intérpretes quando necessário, para encontrar especificidades para mais de vinte personagens que cada um criou para a peça.

Existem vários tipos de personagens coletivas na praça e por isso houve vários tipos de metodologias de criação para as criar. Divido-as em quatro categorias : 1) personagens coletivas em uníssono: interpretadas pelo grupo de BIACs e pela comunidade; 2) diversos grupos grandes, incluindo a comunidade; 3) grupo de BIACs em cenas coreografadas; 4) grupo de BIAC em que todos seguem uma premissa comum, corporal ou de ação.

Existem duas personagens coletivas em uníssono interpretadas pelo grupo de BIAC, a personagem **13.2) Isolda**, da cena 9 e a **16.3) coreografia India Song**. A nossa cena Isolda, é a reprodução literal de um excerto de "Isolda" uma peça que a coreógrafa criou em 1990 para o extinto Ballet Gulbenkian. Roriz quis trazer a inserção de outra peça sua para dentro desta, como também aconteceu com personagens específicas, como já referi anteriormente. Este foi o único processo que não foi de criação, mas sim de transmissão. A coreógrafa, auxiliada pelo vídeo, ensinou-nos diretamente a coreografia. A coreografia de India Song, interpretada sobre a música com o mesmo nome, foi criada inicialmente pelo dueto Dinis Duarte e Yonel Serrano e a coreógrafa; comondo material já criado na cena, Roriz decidiu que cada BIAC ia entrando em acumulação. Eu não acompanhei a fase de criação onde estavam só os três mas, posteriormente, foi-nos ensinado por eles. Nesse processo, de ensinar ao resto do grupo, a coreógrafa foi fazendo ajustes cortando e repetindo movimentos. Aponto que o maior desafio que tive nessa etapa foi a tentativa de

anular a minha identidade e executar com o maior rigor possível a linguagem de outro corpo, neste caso, da coreógrafa e dos meus dois colegas.

A personagem coletiva **5.1) andares**, cena 5, é um grupo de pessoas individuais que se juntam numa praça e a ocupam, fazendo exatamente o mesmo percurso. Neste processo de criação todos os bailarinos-intérpretes-atores-criadores criaram movimentos que foram compostos numa ordem decidida pela coreógrafa, originando uma frase de movimento extensa. Esses movimentos foram retirados de uma improvisação que tinha por base a premissa de desenvolvermos movimentos de andar que fossem característicos. Roriz selecionou os nossos movimentos e os compôs diretamente nos nossos corpos, aplicando ferramentas de composição como: repetição, *rewind*, corte, repetição integral de partes de frases, entre outras. Em seguida, nós, intérpretes do elenco fixo, transmitimos à comunidade o material, que foi entrando à medida que a cena avança.



Figura 20 - 5.1) andares engenheira no meio da multidão - cena 6 - fotografia oficial do Cineteatro Louletano

Reflico sobre o interessante que foi executar no corpo o processo de transformação em frases de movimentos tão variados, e a experiência física de fazer, retificar e moldar, à medida que Roriz ia aplicando as ferramentas.

O passo base de deslocação lateral da personagem **11) Pessoas numa linha** (cena 9), surgiu de uma proposta de trio que eu, o Roge Costa e o António Bollaño criámos e apresentámos em resposta à tarefa de criação de um trio que tivesse deslocações. Criámos independentes no estúdio e apresentámos à coreógrafa. O trio não foi usado, mas o movimento serviu de base de movimento para esta cena. Sobre ele, juntamente com a comunidade, Olga Roriz compôs a sequência diretamente nos nossos corpos.

Esta é uma personagem coletiva, que passa de um lado ao outro de cena, num fluxo contínuo, dando a ilusão de nunca terminar. Enquanto umas pessoas saem de um lado, outras entram do outro.

Relativamente ao tipo 2), a personagem **10) grupo em manifestação** (cena 8), o interessante foi fazer parte e contribuir para o processo de encontrar a forma mais justa de representar uma manifestação que representasse todas as manifestações. Inicialmente, havia cartazes em branco, mas posteriormente a informação transmitida foi reduzida ao mínimo. Foram retirados os cartazes e criado, por todos nós, um grito numa língua inventada. A intenção que nos foi pedida foi de convicção e energia aguerrida. Foi-nos pedida uma estrutura espacial que implicava confrontação do público, cortando a quarta parede - aspecto quase único na peça.

Para criarmos a personagem **18) grupo em parada do orgulho** (cena 12), foram feitas várias improvisações que consistiram, todas, na passagem dessa parada. Ao longo das improvisações foram feitos ajustes até chegar à estruturação de grupos que se misturam uns com os outros em cena: o grupo que dança vogue, o grupo que beija, o grupo que dança livremente, entre outros. A energia que aqui é requerida é festiva e cada um pode trazer a sua maneira de estar na festa, dentro do grupo onde está inserido.

A personagem coletiva do grupo mascarado, corresponde à aglutinação das cenas 12 e 13 da peça escrita. A opção pela invasão da cena por este grupo é uma interpretação livre da coreógrafa da seguinte passagem: "E também pode acontecer que todos eles fiquem simplesmente ali, uns olhando-se outros escutando-se, e transformando-se no outro ao se olharem assim, e isto por toda a praça." (Handke, 2001,38) .

Foi-nos pedido para contribuirmos para a escrita de uma lista de personalidades relevantes na sociedade. O primeiro grupo que entra é constituído por máscaras de personalidades já falecidas, o grupo grande que se segue são personalidades ainda vivas. A partir do momento em que tivémos as máscaras criámos individualmente gestos minuciosos ligados à personalidade da nossa máscara. No meu caso tinha a máscara do próprio autor do texto e, por isso, criei gestos baseada no orgulho que imaginei que ele teria ao ver esta versão da sua peça. O maior desafio ao executar esta personagem coletiva é que ninguém tem visão frontal, só visão periférica e não podemos inclinar a cabeça, o que implica uma tipo de movimentação muito específica do grupo.

A personagem **3.11) grupo a tentar abrigar-se num guarda-chuva, a 14) grupo envolvido numa luta coletiva e 17) equipa de filmagens** são também cenas onde as personagens que a constituem são sempre grupos envolvidos numa tarefa coletiva. Todas as cenas são inspiradas em situações realistas.

O processo de todas elas começou com improvisações à volta da situação específica. Das improvisações foram retirados, tanto movimentos, como partes da espacialização e a partir destes elementos a coreógrafa compôs conosco toda a cena. Os movimentos foram todos coreografados, não há improvisação de movimento na execução destas cenas mas há o estímulo à individualidade de cada um na interpretação. Dentro destes grupos, os personagens que os constituem são diferentes e têm diferentes formas e ações que contribuem para o alcance dos objetivos do grupo e isso reflete-se no material coreografado. Na cena da luta, há referência ao 'metateatro', pois existe um espetáculo dentro do espetáculo, uma trupe de circo que faz um número na rua.

O último tipo de personagens coletivas e, conseqüentemente, de metodologias de criação, são personagens individuais que seguem uma premissa comum, seja corporal ou de ação, existindo com uma textura semelhante que forma a sensação de coletivo. Isso acontece nas personagens **1) Corpos Nús** (cena introdução), **2) Vultos**, **13.1) Convidados de casamento** e **16.1) Sonho** - Colocação de objetos.

Em **2) Vultos** e **16.1) Sonho** - Colocação de objetos, há uma ação base comum e uma estrutura espacial a cumprir com essa ação. Os 'vultos' entram e saem da praça cabisbaixos e misteriosos. Na personagem coletiva Sonho todos os bailarinos entram em cena com uma velocidade semelhante no andar, com o objetivo de trazer objetos para cena.

Mas em **1) Corpos Nús** (cena introdução) e **13.1) Convidados de casamento**, esse lugar comum vai para além disso; não existindo uma marcação rígida, existe a definição estreita de regras dentro das quais cada um se pode expressar.

Para explicar mais aprofundadamente este tipo de personagens, vou começar por contextualizar o processo de criação desta personagem, a forma caracterizá-la e os desafios que acarreta a sua performance.

1) Corpos Nús (cena introdução) surgiu de uma improvisação realizada no início do processo da peça. O estúdio estava cheio de objetos e figurinos aleatórios e, um de nós, terá feito uma pequena cena com as roupas que foi a origem de inspiração desta personagem coletiva que Roriz registou e onde quis voltar.

Esta personagem não existe na peça escrita; Roriz quis criar conosco um momento de início, quase o início da disposição dos corpos para encarnar as personagens. Pediu-nos para nos alimentarmos do discurso dramático de que seríamos sem-abrigos a disputar um agasalho. Deu-nos indicações de espaço: teria de ser uma entrada em grupo em que os corpos, com a dinâmica comum da inquietação, ocupassem a praça e, logo depois, sem instalar, dispersassem. E partimos para uma nova improvisação com estas indicações como base. Após várias improvisações, a coreógrafa definiu que o movimento 'tremer' definiria o

'espírito' da personagem. Seria executado por todos em simultâneo mas com liberdade na abordagem individual, mantendo as indicações anteriores.

Ora, analisando a personagem, definimos uma 'ignição-tarefa' que inclui: uma dinâmica de movimento - tremer - , uma intenção - agarrar a roupa e sair - , uma dramaturgia base - sem-abrigos à procura de agasalho - e uma estrutura espacial - ponto de entrada, percurso em cena e ponto de saída. A interpretação desta personagem coletiva é diferente e nova a cada vez que é executada. Partimos com todos estes aspetos definidos e, se os aplicarmos, o carácter manter-se-á, mas a 'matéria de movimento' será permeável ao momento. Dessa permeabilidade resulta, a meu ver, uma frescura na interpretação, ligada à surpresa da criação momentânea. Logo, detém, na sua essência, um carácter de improvisação estruturada. Vou, então, chamar a este tipo de personagens, 'improvisação estruturada'.

O maior desafio que encontro na execução deste tipo de personagens é manter, sempre e em cada performance, as características pré-definidas claras e presentes. Só mantendo o 'enunciado da improvisação' se preservam os limites estilísticos da personagem - que é a finalidade do trabalho de pesquisa e definição do enunciado.

4.2.2 Personagens individuais - Processo de criação de personagem entre mim e coreógrafa

3) Travessias 2 (cena 1)

Travessias 2 é um cena que serve para aumentar o ritmo que vem lento desde o início. Todos nós, do grupo dos BIAC, temos passagens muito rápidas, que muitas vezes só dão para fazermos uma ação. Nesta cena vamos adicionando ou tirando figurinos, mas não mudamos totalmente de roupa, mantendo a base preta da cena anterior. Por exemplo, começamos com um casaco, depois sem ele, depois com ele e com um chapéu, etc. Os nomes destas minhas personagem flash, são as suas próprias acções: 3.1) com frio; 3.2) aflita com mosquitos; 3.3) a falar ao telefone com phones_1 Todos; 3.4) dificuldade de andar com saltos altos; 3.5) constipada; 3.6) corre à procura e desiludida volta para trás; 3.7) observa o cenário; 3.8) quase desmaia; 3.9) corre; 3.10) a falar ao telefone com phones 2.

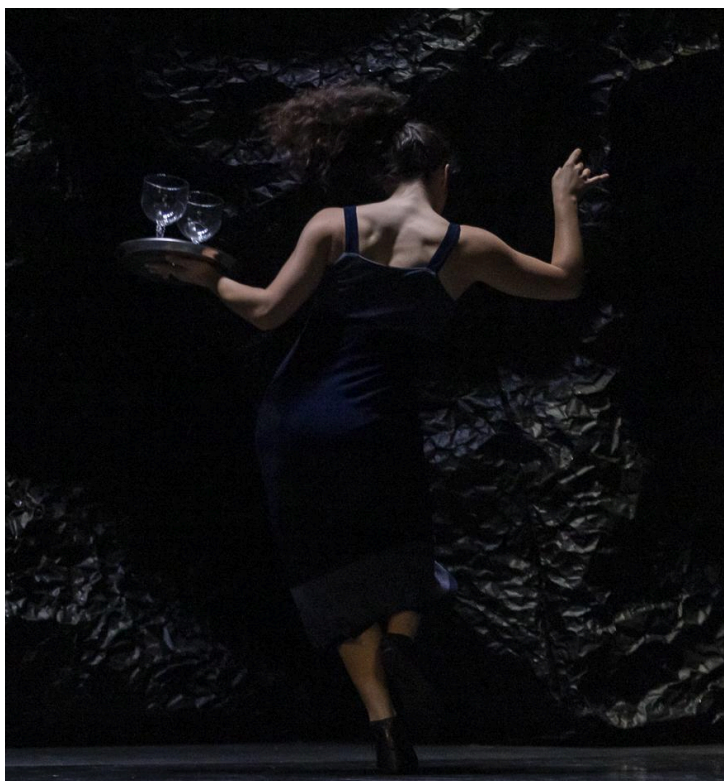
O processo de criação destas personagens passou por várias sessões de improvisação de grupo, onde nos era pedido para fazermos travessias de um lado para o outro do estúdio. Podíamos usar ações ou movimentos em deslocação (nunca ficar na

praça); as travessias teriam de ser rápidas e, na nossa passagem em *flash*, teria de acontecer algum pormenor significativo. Essas ações podiam ser completamente inventadas por nós. As improvisações foram todas gravadas, a coreógrafa reviu as filmagens, selecionou e posteriormente fizemos sessões de montagem, experimentando combinações e *timings* dessas passagens.

Para mim, o grande desafio destas personagens em cadência, não é tanto a complexidade, porque se trata sempre de uma única ação por personagem, mas sim a grande rapidez de saída, troca de figurino e entrada. As entradas devem ser precisas em relação às deixas dos outros; aconteceu várias vezes uma entrada mal executada causar confusão, obrigando-nos a recomeçar. Foi uma cena que exigiu muitos ensaios.

4) Menina do café (cena 4)

Tenho um grande carinho por esta personagem, é uma personagem da peça que me foi atribuída pela Olga. Seria uma rapariga que estaria a servir uma esplanada. Rapidamente surgiu o vestido e as botas com pequeno salto, imprescindíveis para fazer os *cambres* que viriam a aparecer. Surgiu o tabuleiro e a ideia de que, faça ela o que fizer, nunca deixa cair os copos. Assim, a equipa de adereços construiu um tabuleiro com copos colados. Foi-me dada a tarefa de ir e criar algo, voltar e apresentar; este processo terá acontecido mais ou menos três vezes. E, depois, a personagem cresceu ainda mais quando fizemos sessões de estruturação da cena, já com os outros personagens, porque comecei a trabalhar a relação com eles. Aí, definimos a estrutura espacial e, com este aspeto definido, tive de jogar com as características que inventei em acumulação - improvisação estruturada.



*Figura 21 - 4 Menina do café com tabuleiro com copos
cena 5 - fotógrafo oficial do Cineteatro Louletano*

Esta foi a primeira personagem da peça que criei em improvisação estruturada. Ou seja, encontrei uma combinação de características que ia executando em sequência, aproveitando a espontaneidade do momento. Percebi que esta é a maneira de estruturar e interpretar as personagens que mais me realiza enquanto intérprete. Tanto que muitas das minhas outras personagens também foram estruturadas com esta técnica.

A coreógrafa e eu percebemos desde cedo que o registo expressivo da personagem funcionava ao jogarmos com o absurdo, e surgiu uma dramaturgia de intenção: ela estaria super atarefada a tentar servir todos os clientes espalhados pela praça, muito solicitada; quer ser prestável e sorri mas o ritmo de solicitações é tão alto que acaba por desistir e sai.

(1) Intenção: servir; (2) estado: boa disposição em contrabalanço com cansaço; (3) Elementos físicos: sorriso, o corpo quebra em staccato, mão direita muito expressiva e gestual, mão esquerda segura sempre o tabuleiro na mesma posição; ritmo rápido e stressado, *cambres* recorrentes.

A personagem também 'vive' do contraste de níveis, da quebra constante do corpo, que o puxa para baixo e do contraste entre os *cambres* e o voltar à verticalidade, num 'está tudo bem!'

5) Engenheira topógrafa (cena 5)

Esta personagem é humorística e baseada numa ação contínua. Entra em cena com o cão, com uma capacete de engenharia, colete de engenheira e um vestido de veludo e botas de 'trabalho'. Transporta duas coisas muito pesadas: uma caixa de ferramentas e um tripé de topógrafo. Percorre um grande triângulo no palco em sofrimento porque as coisas são muito pesadas para ela e nunca chega a fazer as medições topográficas que viria fazer na praça porque no fim é engolida pela próxima cena - os andares.

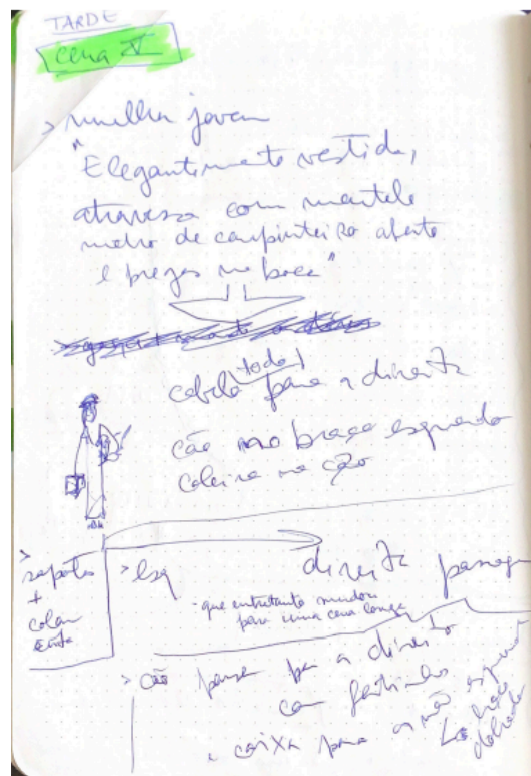


Figura 22 - 5 - engenheira topógrafa - cena 6 - desenho e apontamentos das várias características da personagem a meio do processo - caderno gráfico de processo

Esta personagem foi-me atribuída e a premissa do peso surgiu da necessidade de encontrar um conflito. É interessante porque já não sei se fui eu ou Olga Roriz a ter a ideia do peso. Isto acontece muitas vezes, porque estamos as duas embebidas e entusiasmadas a encontrar soluções e as ideias fluem: são deitadas fora, são enfatizadas, são modeladas, são sobrepostas, etc.. Acabo por perder a memória original do exato contexto do seu aparecimento. Mas neste tipo de trabalho colaborativo não tem grande importância a autoria. Será sempre das duas, e esta interação de um fluir de *feedback* é produtivo para experimentar muito, para chegar a um sítio especial e específico, onde aconteçam coisas e onde haja conflito. É para aí que caminhamos nesta pesquisa.

Neste caso, mais do que em apresentações individuais, encontrei e amadureci a personagem ao fazer passagens de cena, improvisando dentro do que estava pré-definido. Houve várias versões de formas de andar e vários outros pormenores que foram cortados; até cheguei a ter saltos altos.

O maior desafio na execução desta personagem é falsear o peso dos objetos. Tenho de aplicar o meu peso todo em cima da caixa, só na mão direita a dada altura para ela ganhar resistência e isso é fisicamente muito exigente.

6) Rapariga dança com *headphones* (cena 6)

Para esta personagem, encontramos uma estrutura espacial funcional, convivendo com outros intérpretes, que é a de uma rapariga de *headphones* a dançar. Esta personagem saiu de uma improvisação que fizemos todos, com música em *headphones* reais e acabei por ser eu a escolhida para interpretar este estado de abstração. Um facto interessante é que, intuitivamente, a coreógrafa olhou para mim e disse: "vais fazer a cena com o figurino do solo da Catarina Câmara na Autópsia, vai ver se te serve!". E ficou sempre assim. Tenho a recomendação para ir trocando de partes de corpo em foco na dança e costume cantar o que finjo estar a ouvir. Invento uma música no momento. A certa altura surge um dueto inusitado, o Dinis Duarte que está na personagem do cão que não usa a verticalidade, ergue-se e, nas minhas costas, imita-me sem a minha personagem se aperceber.



Figura 23 -6 -Rapariga dança com phones - fotógrafo oficial do Cineteatro Louletano

7) Desvairada (cena 7)



A personagem da desvairada fui eu que escolhi. Lembro-me de, automaticamente, me vir a imagem do grito do Munch e partir para o expressionismo sem experimentar mais nada. Encontrei uma motivação para a personagem, também expressionista, de certa forma: ela está completamente aterrorizada com aquele sítio, com a dimensão que dentro dela a esmaga. O vestido (que era de um solo da coreógrafa e foi lá que se lembrou de o ir buscar) cria um efeito de ilusão de óptica ao puxar os fios enquanto abro a boca, o que surpreende e é único na peça. É também uma personagem interpretada em improvisação estruturada, mais uma vez com uma estrutura espacial. O jogo com a personagem Papageno, da Gaya de Medeiros, deu um grande jogo de contraponto. Ora estou aterrorizada com o espaço, ora com o Papageno, que faz questão de se aproximar para me picar.

Figura 24-7 -Desvairada - fotógrafo oficial do Cineteatro Louletano

8) Fotógrafo (cena 7)

O fotógrafo dá-me muitas dores de cabeça porque tem sete elementos entre figurinos e acessórios para vestir em 10 segundos. Preciso da ajuda de duas assistentes de cena, que já estão à minha espera com a roupa na mão, para conseguir chegar a tempo da minha entrada.

Esta é a única personagem com género definido masculino que interpreto na peça e caracteriza-se pela ação: fotografar; intenção: curiosidade; estado: ingenuidade. Não tem movimento dançado. A ação é realista, mas o registo de interpretação é ligeiramente exagerado, a caminho do *clownesco*. Vive da interação com os outros personagens que procura fotografar.

9) Acidentada (cena 8)

Sinto que esta personagem tem ligação às técnicas de composição e linguagem da companhia *La Veronal*, pelo desconjuntar do corpo. Apercebi-me disto depois de estar criada. Aqui o desafio foi incorporar uma deslocação o mais estranha possível, inspirada num corpo que sofreu um acidente brutal. É uma personagem extremamente difícil de executar, física e psicologicamente. Apesar da narrativa nos ter dado o impulso de criação, a mim e a Olga Roriz, este personagem só tem características físicas: uma muleta na mão esquerda que a força a andar para o lado, na diagonal, é completamente inexpressiva, tem os joelhos para dentro, quase a tocarem-se, anda com as pontas dos pés e ora lança o braço livre para a frente, mas está morto, ora manda a cabeça que rebola novamente para o sítio. No fundo é uma deslocação altamente complexa, cheia de pormenores. É a minha única personagem que não tem interpretação nem expressão facial.

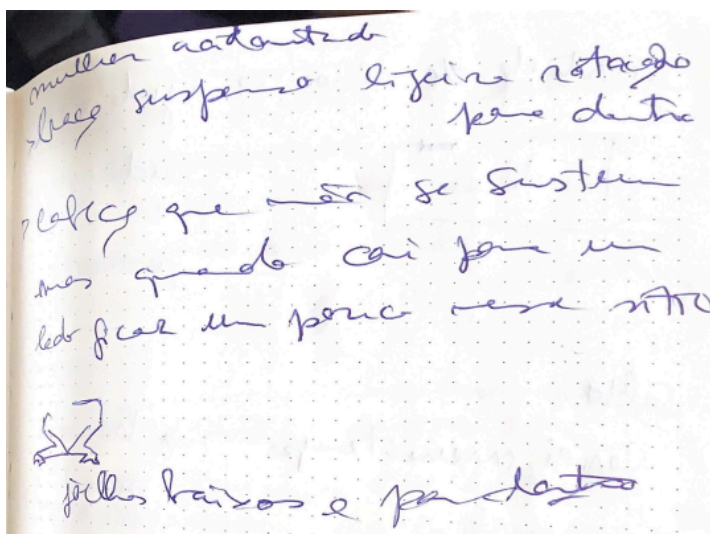


Figura 25 -9-acidentada- desenho e apontamentos das várias características da personagem a meio do processo - caderno gráfico de processo

10.1) Casal abraçado - Dinis e Marta (cena 8)

Tínhamos de ser um casal de namorados, a passar pela praça sem parar. Esta personagem é de uma extrema ternura e de grande fugacidade ao mesmo tempo. Curiosamente, várias pessoas já me disseram que era a sua personagem favorita da peça. Para avançarem abraçados, vão pegando um no outro. Foi complexo encontrar este encaixe e transformá-lo numa deslocação porque, efetivamente, eu tenho de pegar no Dinis, que é muito mais alto que eu, transmitindo amor e ternura. É um grande desafio passar esses sentimentos em esforço físico, mas é essa verdade do contacto, do abraço, do peso o que torna a personagem intensa.

10.2) Feminista (cena 8)

Uma mulher irrompe em cena, abre o casaco e mostra o peito ao público, reivindicando os equidade de género.

12) Mulher das chaves (cena 9)

Esta personagem tem um registo estilístico ligado ao imaginário dos sonhos, de um sítio surreal, mágico, mas sem ser místico. Atravesso a diagonal de cócoras com saltos altos pretos, com um chapéu que me tapa toda a cara, gesticulando em passinhos muito rápidos. Trago um vestido cheio de chaves, cozidas ao tecido, que tilintam com o movimento. A imagem mental que me dá forma à interpretação é a de uma viúva anã ou bruxa, sem cara, que pragueja mas até faz os favores e atira a chave roubada.

Surgiu de um pedido de Olga por personagens estranhos, numa mistura entre figurino e movimento.

15) Casal siamês (cena 10)

Já descrevi esta personagem com muito detalhe no capítulo Processo geral de criação de personagens

16.2) Tocar saxofone (cenas 12,13,14 e 15 (aglutinação))

Interpreto a melodia da música India Song , vagueando pelo palco. Houve um dia que Olga Roriz chegou ao ensaio e disse que íamos fazer um concurso de talentos. Cada um deveria preparar uma pequena cena, para lhe apresentar. E eu levei o saxofone alto.

Vem inserido num ambiente muito calmo e de sonho. Eu, curiosamente, não penso em nenhum.

20) Últimas Travessias: 1. gaiola e passarinho; 2. tirar cuecas; 3. transportar tronco; 4. acende um cigarro (cena 16)

As Últimas Travessias foram criadas a partir de ações como as da Travessias 2, à excepção da minha passagem com o tronco, que é fruto de uma personagem que tinha criado com outro figurino mas que interpreto aqui de forma mais simplificada.

Conclusão

Este foi sem dúvida um processo muito marcante para mim, a nível profissional e pessoal.

Refletindo e analisando o meu contributo para esta peça, vejo que consegui descobrir e acrescentar a minha singularidade em muitos momentos e esse era o meu grande objetivo. Contribuir o melhor possível para a peça e sentir-me bem e realizada

Olga Roriz é mestre nessa procura da singularidade do outro. E vejo que, cada um de nós, intérpretes-bailarinos-atores-criadores, teve espaço e estímulos para, num espaço de liberdade, encontrar as especificidades necessárias para mergulhar fundo dentro de si. É uma grande sensação ter chegado até aqui a sentir-me muito realizada, mesmo dentro de todas as dificuldades que o caminho de um processo criativo acarreta.

Vejo e sinto que a minha bagagem de experiências anteriores me preparou para este desafio. O meu percurso como criadora colocou-me num espaço de pensar a criação, aguçou a minha escuta. Colocou-me muitas vezes a observar de perto as escolhas da coreógrafa, a pensar sobre elas e, com esse pensamento eminente, a senti-las também no corpo. Que consiste em experiências muito completas.

A minha familiaridade com o olhar diretivo do todo do processo criativo, de pensar o pormenor, facilitou muito o entendimento dos vários passos do processo e a comunicação com a coreógrafa.

Além disso, o facto de estar já muito conectada através da minha prática criativa com a improvisação e a improvisação estruturada, revelou-se uma mais valia, foi um encontro com um espaço de alguma maneira familiar.

Fui percebendo ao longo do tempo que me identificava com técnicas de improvisação, que me fazem descobrir novos caminhos no meu corpo e com os outros. O meu contacto com aulas de contacto-improvisação na licenciatura foram um abre olhos para mim, identifiquei-me com aquela forma de trabalhar, resolver no momento, preparar o corpo previamente para depois estar apto a resolver no momento presente.

Cruzei-me com vários artistas em ateliers de criação ou práticas de improvisação de pesquisa dos quais absorvi vários elementos que aplico nas minhas práticas de pesquisa e criação. Percebi que a técnica Gaga, por exemplo, me liberta para ir mais além com o meu corpo e, ao longo do tempo, participei em workshops com vários bailarinos.

Igualmente, o facto de trabalhar também como atriz, trouxe-me uma relação próxima às ferramentas teatrais. Além disso, ter tido várias experiências de trabalho, em espetáculos

de artes performativas, com diversas comunidades, deixou-me à vontade com o lado humano da relação com o grupo da comunidade.

Sinto-me mesmo esta “bailarina do séc.XXI” que foi preparando os critérios expressivos necessários e que aqui, com liberdade para o erro se pode expressar. Eu acredito num intérprete assim, sempre alerta e desperto, inquieto por descobrir e que se prepara para isso.

Foi também muito interessante esta vivência de ser ‘co-criadora’ na prática com Olga Roriz e, juntas, encontrarmos entidades expressivas muito interessantes, resultado da fusão dos nossos universos criativos. Ter trabalhado com esta equipa criativa muito rica, passando juntos por desafio criativos fez-me crescer.

Sinto que juntos ultrapassámos barreiras no que toca à criação de personagens e explorámos os seus limites expressivos, na riqueza da mistura de personagens que criámos. E eu sinto que apurei a minha alquimia da mistura de elementos para criar personagens específicas; já vinha nesse caminho e sinto que fiquei com o músculo mais forte.

A possibilidade de estar a vivenciar uma vasta digressão, traz-me também uma ferramenta de reflexão que vem complementar o trabalho de pesquisa deste documento, dando ênfase à importância de experienciar várias vezes o mesmo espetáculo, evidenciar a sua evolução orgânica e desfrutar dessa possibilidade alargada de pesquisa. Escrever sobre tudo isto ajudou-me a clarificar ideias e a abrir horizontes.

Esta peça já partia de um pressuposto incrível: olhar para a sociedade de frente, enfrentá-la e podermos descobrir coisas importantes ao sermos *voyeurs* de nós próprios, do ponto de vista artístico.

A investigação é o que faz evoluir a sociedade porque não a deixa estagnar. Questiona, desafia e propõe novas formas de ver e entender o mundo. É da maior importância a investigação artística contemporânea para a evolução dos movimentos naturais, dos ciclos.

“Como a água, um combate não pode ter forma definida.”

Bruce Lee

Referências Bibliográficas

- Billington, M. (2008, February 14). *Theatre review: The Hour We Knew Nothing of Each Other / Lyttelton, London*. The Guardian. Retrieved October 31, 2024, from <https://www.theguardian.com/stage/2008/feb/14/theatre1>
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburgh Press.
- Bulhosa, B. (Ed.). (2016). *O mundo é um palco*. Tinta da China.
- Chekhov, M. (2010). *Para o ator*. WMF Martins Fontes.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2018). *Dicionário Dos Símbolos*. Teorema.
- Coelho, R. P. (Ed.). (2017). *Teatro português contemporâneo: experimentalismo, política e utopia [título provisório]*. Teatro Nacional D. Maria II.
- Companhia Olga Roriz. (n.d.). *Companhia Olga Roriz*. Companhia Olga Roriz. Retrieved October 14, 2023, from <https://www.olgaroriz.com/pages/companhia/>
- Companhia Olga Roriz. (n.d.). *Setembro 2024 – Companhia Olga Roriz*. Companhia Olga Roriz. Retrieved October 31, 2024, from <https://www.olgaroriz.com/pages/destaques/>
- de Campos Martins, P. G. P. (2012). OLHAR ENTRE SEMIBREVES: Escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke. *OLHAR ENTRE SEMIBREVES: Escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke*. https://www.academia.edu/3350021/Olhar_entre_semibreves_escrita_e_sil%C3%AAncio_em_Samuel_Beckett_e_Peter_Handke
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. Colibri.
- Foreman, R. (1993). *Embracing Acts Foundations For a Theatre*. First TCG.
- Galhós, C. (2020). *Colher Para Semear*. Fundação GDA.
- Giannetti, E. (2009). *O Livro das Citações*. Livros D'Hoje.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Orfeu Negro.

- Guerreiro, M. (2007). *Olga Roriz*. Assírio & Alvim.
- Han, B.-C. (2020). *Do Desaparecimento dos Rituais*. Relógio de Água.
- Handke, P. (2001). *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*. Livros Cotovia.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Orfeu Negro.
- Loupe, L. (2012). *Poética de dança contemporânea*. Orfeu Negro.
- Mamet, D. (1997). *True and false : heresy and common sense for the actor*. Pantheon Books.
- Martins, P. G. P. d. C. (n.d.). Olhar entre Semibreves: Escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke. 1, 18.
file:///C:/Users/migue/Downloads/Olhar_entre_semibreves_escrita_e_silenci.pdf
- Mcfee, G. (1992). *Understanding Dance*. Routledge.
- Munari, B. (1981). *Fantasia Invenção, Criatividade e Imaginação na comunicação visual*. Editorial Presença.
- Newlove, J. (2007). *Laban for Actors and Dancers: Putting Laban's Movement Theory Into Practice : a Step-by-step Guide*. Routledge.
- Nierenberg, G. I. (2000). *Como observar as pessoas*. Edição Livros do Brasil.
- Oddey, A. (1994). *Devising theatre : a practical and theoretical handbook*. Routledge.
- Oida, Y., & Marshall, L. (2010). *Los trucos del actor*. Alba Editorial.
- Pais, A. (Ed.). (2017). *Performance na esfera pública*. Orfeu Negro.
- Pais, A. (2018). *Ritmos afectivos nas artes performativas*. Edições Colibri.
- Pais, A. (Ed.). (2024). *Vera Mantero: matérias, forças, imaginário*. Orfeu Negro.
- Pina, H. (Director). (n.d.). *Autópsia - Percurso de uma criação* [Film].
<https://www.rtp.pt/programa/tv/p40615>
- Pina, H. (2020). *Autópsia. Autópsia // Percurso de uma criação // Trailer*.
<https://vimeo.com/545024280>

- Quadroguiz. (n.d.). *Educai as crianças e não será preciso punir os homens.*" (Pitágoras - filósofo e matemático grego). Quadroguiz.
<https://quadrogiz.blogspot.com/2012/09/esta-gente-essa-gente-de-ana-hatherly.html>
- Rainer, Y., Crimp, D., McLane, M. N., & Yoon, S. (2017). *Moving and Being Moved* (Y. Rainer, Ed.). Roma Publications, in collaboration with Fondazione Antonio Ratti, Como.
- Roriz, O. (2019). *Olga Roriz Narrativas do Corpo*. Companhia de Teatro de Almada.
- Roriz, O. (2022). *Olga Roriz: a vida num corpo inquieto*. Guerra & Paz.
- Sábado. (n.d.).
<https://www.sabado.pt/gps/detalhe/peter-handke-olga-roriz-e-uma-danca-de-todas-as-tribos>
- São Luiz Teatro Municipal. (n.d.). *A Hora em que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros - Teatro São Luiz*. São Luiz Teatro Municipal. Retrieved October 31, 2024, from <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/a-hora-em-que-nao-sabiamos-nada-uns-dos-outros/>
- Sasportes, J. (1979). *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa.
- Sasportes, J., & Ribeiro, A. P. (1991). *História da Dança*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Stanislávski, K. (2020). *Preparação do papel pelo ator (Materias para o livro)*. Bicho do mato.
- Stanislávsky, K. (2018). *Preparação do Actor no seu Processo Criador de Vivência das Emoções (Diário de um Discípulo) Volume 1*. Teatro Nacional Dona Maria II; Bicho do Mato.
- Stanislávsky, K. (2019). *Preparação do Actor no Seu Processo Criador de Encarnação "Diário de um Discípulo"*. Teatro Nacional Dona Maria II; Bicho do Mato.
- Tavares, G. M. (2019). *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Relógio d'água editores.

Teatro São Luiz. (2023, maio). A hora em que não sabíamos nada uns dos outros 2023
[folha de sala] Teatro São Luiz

TSF. (n.d.). A Hora Em Que Não Sabíamos Nada Uns Dos Outros. *TSF*.
<https://www.tsf.pt/portugal/cultura/a-hora-em-que-nao-sabiamos-nada-uns-dos-outros-16355009.htm>

Universidade de Aveiro. (n.d.). *Biografia Olga Roriz*.
<https://www.ua.pt/pt/honoris-Causa-olga-roriz>

Vários. (2016). *Sinais de Cena | Teatro e Memória*. Orfeu Negro.

Vários. (2017). *Sinais de Cena | Genética Teatral*. Orfeu Negro.

Vários. (2020). *Sinais de Cena | A Prática como Investigação*. Orfeu Negro.

Wood, P. (2002). *Arte conceptual*. Editorial Presença.

Anexo A

Registo integral da peça

O link apresentado em seguida é o vídeo integral da peça “A Hora em que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros” objeto de estágio e objeto de relatório de estágio de Marta Reis Jardim para obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais Na especialidade de Interpretação.

link : <https://vimeo.com/video/840407440>

password: ahora

Anexo B

Olga Roriz _ Biografia



Olga Roriz tem tido um papel de destaque em praticamente todos os movimentos importantes das últimas três décadas de dança em Portugal, sem ter ficado aprisionada em nenhum deles, sinal da sua independência e da sua individualidade artística. Afirmou desde jovem uma personalidade criativa ímpar. Quem, daqueles que tivemos a possibilidade de o testemunhar, não recorda com emoção as estreias de *Lágrima*, e de *Espaço Vazio*, de *Casta Diva*, de *Terra do Norte*, de *as Troianas*, *Jardim de Inverno*, de *Treze gestos de um corpo*, de *Isolda*, de *Propriedade Privada*? Quem não recorda a surpresa daquela dança inesperadamente próxima da terra, assumidamente sexuada, que não procurava sublimar nem estilizar a paixão e o conflito? Quem não recorda o fascínio, e a expectativa de um maravilhoso mundo novo e sem barreiras, suscitados por *Teatro de enormidades apenas críveis à luz elétrica*? As suas criações espelham a mulher que Olga Roriz é: ciosa de rigor e domínio perfeito do seu *métier*, apaixonada pela vida, pelo mundo, pelas pessoas.

(Guerreiro, 2007, do prefácio de gil mendo pg5)

Olga Roriz nasceu em 1955, em Viana do Castelo. Teve como formação artística na área da Dança o curso da Escola de Dança do Teatro Nacional de S. Carlos com Ana Ivanova e o curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa.



Em 1976 integrou o elenco do Ballet Gulbenkian sob a direção de Jorge Salavisa, permanecendo até 1992 onde foi primeira bailarina e coreógrafa principal. Dentro da companhia conta no seu currículo com vários trabalhos desenvolvidos em parceria com coreógrafos de renome como: Alvin Nokolais, Jiri Kylián, Louis Falco, HansVan Manen, Vasco Wellemkamp, Karine Saporta, Lar Lubovitch, Peter Sparling, Elisa Monte e Christopher Bruce.

Em 1992 assumiu a direção artística da Companhia de Dança de Lisboa.

Em 1995 fundou a Companhia Olga Roriz da qual é diretora e coreógrafa.

Criou e remontou peças para o Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Ballet Teatro Guaira (Brasil), Ballets de Monte Carlo, Ballet Nacional de Espanha, English National Ballet, American Repertory Ballet, Maggio Danza e Alla Scala.

Na área do cinema realizou os filmes, Felicitções Madame, A Sesta, Interiores e A Casa e várias obras para cena suas estão editadas em DVD pela produtora Real Ficção.

A vida e obra de Olga Roriz granjeou reconhecido mérito internacional, traduzido em 40 anos de bailado, coreografia, direção artística, formação, com extensão às áreas do teatro, da ópera e do vídeo, o seu repertório é constituído por mais de 90 obras.

Em 2017 recebeu o título Doutor Honoris Causa pela Universidade de Aveiro, no 44º aniversário desta Universidade. E é membro da Academia das Ciências de Lisboa, classe das Letras (2022).

Ao longo da sua carreira é distinguida com relevantes prémios nacionais e estrangeiros. Entre eles destacam-se o 1º Prémio do Concurso de Dança de Osaka-Japão (1988), Prémio da melhor coreografia da Revista Londrina Time-Out (1993), Prémio Almada (2004), condecoração com a insígnia da Ordem do Infante D. Henrique – Grande Oficial pelo Presidente da República (2004), Grande Prémio da SPA e Milleniumbcp (2008), Prémio da Latinidade (2012), distinção com o prémio Mulheres mais Influentes de Portugal, edição de 2016, pela revista EXECUTIVA, prémio SPA (2018) para melhor coreografia com a peça 'Síndrome', prémio SMA –, atribuído pela CM da Figueira da Foz (2019) e a Medalha de honra da SPA (2019).



Uma biografia sobre a sua vida e obra foi editada pela Assírio&Alvim (2006) com texto de Mónica Guerreiro. Escreveu Narrativas do Corpo sobre o seu processo criativo (2018) e em conjunto com José Jorge Letria, A vida num corpo inquieto editado por O fio da memória.

Anexo C

Peter Handke - Biografia curta

Biografia curta do autor da peça dramática que serviu de base para a coreógrafa

Escritor austríaco, Peter Handke nasceu em Griffen, na Áustria, a 6 de dezembro de 1942. Aí passou a sua infância e também em Berlim Leste. Fez o liceu num seminário católico e, em 1961, ingressou no curso de Direito da Universidade de Graz. Durante os seus tempos de estudante, Handke frequentou o grupo de escritores «Forum Stadtpark» e publicou artigos na revista *Manuskripte*. Abandonou os estudos após a publicação do seu primeiro romance *Die Hornissen*, em 1965. Desde então tem dedicado a sua vida à escrita, destacando-se como dramaturgo, mas também como romancista, poeta, argumentista e realizador de cinema. Foi o vencedor do Prémio Nobel de Literatura em 2019. Atualmente vive em Chaville, França.

Anexo D

Descrição da peça cena a cena

“Roupas no chão à espera de corpos débeis e nus que as procuram são o mote ao nascimento das rotinas. Ao primeiro sinal de luz, novas figuras ocupam o espaço: uma fila de autocarro à espera de algo que não chega, interpelada depois por uma nova tribo, e depois outra, gentes da noite a deambular na manhã, o caos funcional.”

revista sábado

Cena Introdução -5h- Bailarines e comunidade

1.Ouvm-se cães a ladrar, a luz é muito tênue, luz de madrugada, os sete bailarinos entram nus na penumbra e acorrem à roupa espalhada no chão. Entra uma sonoridade que traz um ambiente soturno e desconfortável que faz de base à cena.

2.Ao saírem a luz aumenta como se o sol estivesse quase a nascer, começa a formar-se uma linha de mulheres à espera do autocarro (grupo de mulheres da comunidade) e entra o grupo de homens que vem da noite, bêbados e a fazer a festa, à passagem do grupo a linha desfaz-se.

3.Começa uma música de crescente agitação. Surgem há vez sete pessoas enigmáticas vestidas de preto, que entram e saem, cruzam-se, encontram-se e desencontram-se. Tem as caras semi tapadas. Em fade in entra uma música com batida que se instala. Um deles fica envolto do seu casaco, absorto, tira-o e põe abana-se de calor com cabeça. Fica e faz a transição para a próxima cena.

Cena 1 -8h30- Bailarinos

A luz aclara mais um pouco. Começa uma roda viva de entradas e saídas de muitas personagens solitárias, diferentes umas das outras e com registos de interpretação muito diferentes. Por vezes notam-se, mas não fazem nada em conjunto. São interpretadas pelos sete bailarinos que vão trazendo diferentes adereços mas que não mudam de figurinos. Aqui cada bailarino faz cerca de oito personagens e cada uma fixa-se apenas numa ação que a faz atravessar o palco. A interpretação mantém-se num registo bastante realista mas com ações quotidianas misturadas com ações um pouco inusitadas. Surge um personagem que tem cabeça de porco que vem apanhar um lenço de papel e é um laivo de outro imaginário. A certo ponto juntam-se debaixo de um guarda-chuva e não querendo sair debaixo dele são arrastados em conjunto pela força do vento pelo palco fora. Desaparecem debaixo do guarda-chuva pousado no chão. Com eles desaparece a música e ouve-se chover. Quando se levanta o guarda-chuva está só uma personagem sozinha debaixo dele que percebe que já não está a chover e que por isso o fecha e sai.

Cena2 e Cena 3_ 9h_ Comunidade

Entra uma música sem batida, mais mistérios e 'suspensa', com ruídos. Aqui entram muitas personagens em pequenos grupos e já com figurinos que sublinham ainda mais a personagem. Há personagens que passam várias vezes muito rápido, para um lado e para o outro com a continuação da ação com o grupo do escadote, outras que levam muito tempo a atravessar a praça como a grávida e a senhora sênior. Aqui entram todas as pessoas da comunidade uma única vez. Destaca-se a rapariga com pássaros no chapéu que tem uma linguagem mais de movimento sendo que os outros personagens permanecem bastante num registo realista de ação mesmo que algumas ações sejam um pouco absurdas. Entra apenas uma personagem interpretada por uma das bailarinas, uma personagem de um filme de ação, que vai ser a única personagem na peça que entra duas vezes em cenas diferentes sem variações.

Cena 4_10h_Bailarinos

Um som de um jato a passar pela praça atira para dentro o primeiro personagem desta cena, ainda quando a grávida está a sair. Outra música entra substituindo a anterior, está cheia de cordas cortantes e vozes que gritam. Nesta cena cada bailarino faz um ou no máximo dos personagens, as personagens já têm o seu figurino próprio. Nesta cena começa com mais força uma linguagem afirmadamente mais dançada em muitos dos personagens, até aqui tinham surgido alguns personagens aqui e ali com pequenos gestos dançados. Mas dentro dessa linguagem mais dançada misturam-se muitos registos de dança, uns mais interpretativos e ligado às intenções do personagem com a rapariga de bandeja ou o homem dos casacos, outro mais lírico como a noiva, outro mais acrobático como o homem encharcado. Outros personagens trazem mais imagens como as poses da mulher *buque* e o patinador que atravessa muitas vezes com diferentes cargas em cima dele a tapar-lhe a cara. Com a entrada da noiva, uma música mais intensa surgiu que se vem sobrepor à outra já existente e desvanece-se com a sua saída. Um varredor simplesmente varre a praça e traz contraste dinâmico ao fechar a cena com uma ação repetida e calma, em registo realista. Traz a calma depois de uma intensa agitação. Entra o som de gaivotas e do rebrantar das ondas, um ciclista entra a caminhar lentamente com a bicicleta ao ombro e a olhar para o telemóvel. Tocam 11h badaladas ao som de um sino.

Cena 5_11h_Bailarinos e unissono com todos

Entra uma música compassada, intensa e cheia. Desta feita entram personagens, ou individuais ou em dueto que já alongam mais a sua passagem pela praça. Alongam as suas ações no sentido de utilizarem a praça para as concretizar ocupando-a com mais do que só uma passagem. Mas mais uma vez existe mistura de linguagens: enquanto as bailarinas que interpretam as mulheres dos sacos de compras indecisas, interpretam uma coreografia

especialmente e gestualmente precisa e complexa; os bailarinos que interpretam os dois amigos bêbados 'em altas', mantêm a sua expressão corporal num mesmo movimento retido de tremer; a bailarina que interpreta a engenheira que trás uma carga muito pesada, percorre o palco com uma ação realista de empurrar e carregar mas de forma bastante exagerada no peso. Todos os bailarinos entram com uma ou duas personagens e a certo ponto em uníssonos começam uma coreografia de andares com deslocamento espacial e a eles vão se juntando, um a um, o grupo da comunidade. O grupo desfez-se numa saída rápida mas em movimentos aleatórios o que contrasta com o longo uníssonos. A música desaparece com os corpos e um homem cego atravessa lentamente o palco em linha reta enquanto uma sirene de nevoeiro toca repetidas vezes. Entra numa nuvem de fumo de cena nos últimos passos ao sair de cena, como se entrasse no nevoeiro.

Cena 6 _ 12h _ Bailarinos e comunidade

A luz fica soturna com o final da outra cena e assim se mantém durante esta. Toda a comunidade atravessa de um lado ao outro o palco numa passagem simultânea em que cada pessoa deixa pousado no chão um par de sapatos, à distância de um passo de um sapato do outro. Entra a personagem de um cão que cheira, morde, arrasta os sapatos e interage com as personagens com vão surgindo e que alheadas não o notam. Este é um cão que vai traz ações concretas do animal e mistura com uma verticalidade súbita e alguns laivos de movimento. Esta personagem alonga-se bastante no espaço e quando sai entra outra que vem ocupar a praça durante bastante tempo. Mas esta não interage com os outros personagens que surgem, parecendo que está a performar para a praça, mas está alheada no seu mundo. Trata-se de um homem mascarado meio palhaço a fazer truques sem qualquer virtuosismo. Quando fica sozinho interage com os sapatos e toda a comunidade entra em simultâneo, cada um apanha o seu par de sapato e repete o que ele está a fazer com o seu par. Saem todos em simultâneo e o palco fica vazio em silêncio. Este é o único momento de silêncio da peça e acontece temporalmente a meio da peça. Um casal atravessa calmamente o palco a soprar um véu pequeno que esvoaça ao seu sopro, ora um ora outro, momento de calma que contrasta com a agitação anterior.

Cena 7_13h _1ª parte comunidade 2ª parte bailarinos

Começa uma música de instrumento de sopro, forte de intensidade criando um ambiente suspenso. Entra de vários personagens isolados ou em dueto, interpretadas pelos intérpretes da comunidade interpretando ação num registo realista como na cena 3 e 4 mas todas com um estado denso e reflexivo. Entra uma personagem surrealista, uma mulher de quatro braços e quatro pernas e vem surgindo no meio dos outros personagens realistas o que contrata. Ao saírem todas entram mais duas personagens de um mundo fantástico, o papageno de máscara e com um pássaro na mão e uma mulher num registo expressionista exprimindo de forma histriônica o seu assombro. Vários personagens passam e são

fotografados por um fotógrafo que os observa e interage. O som da tempestade cobre o palco e dois homens de casaco sobre a cabeça entram dentro de uma casa formada por peças de cartão, criada por um grupo de dez pessoas da comunidade que acorreram ao palco num instante a proteger-se da chuva. A casa desfaz-se e sai, uma mulher da limpeza passa languidamente, a arrastar dois sacos de lixo.

Cena 8_14h_Bailarinos e comunidade

Surgem vários personagens individuais e em pares, interpretadas pelos dois grupos. Há mistura de registos personagens muito realistas como os dois corredores que tropeçam um no outro, ou os policiais que patrulham a praça e personagens mais surrealista como a mulher que passeia um carrinho com rodas, um homem com uma massa azul as costas que parece um inseto gigante e a **mulher aleijada** que se desloca apoiada numa canadiana de forma muito particular, simultaneamente a deixar-se cair e a sustentar-se. Aparecem vários personagens coletivos: passa uma excursão grande; surge uma **manifestação**. Destaca-se um **casal que aos abraços** percorre o palco, a mulher do casal fica sozinha, descobre o peito e reivindica os direitos enquanto mulher- é **ativista e feminista**, é retirada do palco dearrasto por dois homens. Atravessa o palco uma **linha** como todas as pessoas da peça ombro a ombro de óculos de sol numa coreografia de pés.

Quando a linha sai, vai ao silêncio porque um homem vem tentar falar mas não consegue ouve-se um tiro quando está a sair e entra um empregado de mesa que está ao telemóvel e atira um saco de gelo ao chão.

Cena 9_15h_Bailarinos e comunidade

Nesta cena voltam a surgir uma variedade de personagens, individuais surrealistas com um homem do futuro com uma máscara cheia tubos e uma anã que passa a correr com um **vestido cheio de chaves**, entre outros. E acontecem duas grandes cenas de conjunto: uma em que um grupo de turistas (comunidade) que entra e sai maravilhado da praça, começa a dançar ao comando de um par de bailarinos de danças de salão; e um grupo de **pessoas vestidas de cerimônia** (bailarinos) irrompem o palco a dançar. Nesta segunda cena, acontece o momento de quebra da quarta parede, descrita no texto de Peter Handke com tendo de repente uma personagem a olhar para ele. Assim as personagens de repente viram-se para o público, fingindo vê-lo na plateia, gritam "Peter!Peter!" e de seguida dançam um minuto de excerto de uma outra peça de Olga Roriz "Isolda". Ora aqui, existe duplamente a brincadeira com os autores e a sua presença omnipresente.

Cena 10_16h_Bailarinos e comunidade

Fumo, gritos, silêncio expectante e entra um homem que cai por ter levado um murro, é uma trupe de circo que encena uma cena de **luta** e no fim pede aplausos. Entra a comunidade toda ao mesmo tempo, cada um com o seu personagem, no meio está um ser

exótico que de cócoras, traz consigo uma carteira de senhora. 'A praça está cheia', até que à entrada da personagem do filme (que entrou na cena 2), todos suspendem, como se o tempo tivesse parado. Ela não para e de pistola na mão consegue enviar dinheiro na carteira do ser exótico, sai e tudo volta ao ritmo que estava até esvaziar a praça. Aparece ao fundo um ente mitológico que são um **casal siamês** - dois tronco e só duas pernas que contrasta com a passagem de seguida da diretora de cena com a maquete do cenário do espetáculo, trazendo-nos à terra e lembrando que estamos dentro de um teatro.

Cena 11_ sem hora sonho_ Bailarinos e final todos

Entramos num ambiente onírico, os bailarinos trazem calmamente muitos dos adereços usados até aqui na peça e interagem calmamente com eles dando lhes outros usos. Passa de fundo um excerto do filme India Song, uma das bailarinas toca **saxofone**. Há um momento de coreografia em unísono entre os bailarinos ainda dentro deste estado, e a energia é rasgada para um desenfreado arrumar das coisas por parte de dois deles. Entra uma equipe de **filmagens** para filmar os dois bailarinos a arrumar e saem todos. Entra uma parada do **orgulho gay**, com música muito alegre e luzes muito coloridas.

Cena 12 _ sem hora sonho _ Bailarinos

Um homem desenrola na penumbra, um tapete numa diagonal que atravessa o palco, ao som de um helicóptero e com luzes de busca terrestre. Entra um minotauro, ser mitológico e ao caminhar para trás através do caminho trás uma dança épica e animalesca ao mesmo tempo. Consigo entra música, lenta e lânguida com tensão.

À sua saída entram os sete bailarinos com **máscaras** de sete pessoas que já morreram e deixaram legado na humanidade, entre elas Samuel Becket, Pina Bausch, Frida Calo, entre outros.

Cena 13 _ sem hora sonho _ Bailarinos

“Deitam-se todos num atalho como num sonho” e “ficam todos de novo simplesmente ali, com os olhos cada vez mais cerrados.” inspirada nestes excertos, da peça suspende por um minuto aqui com estes corpos mascarados em cima do tapete a olhar o público.

Cena 14 e 15_ sem hora sonho _ Bailarinos

Entra de novo o homem que não consegue falar e volta a tentar. Quando sai, os mascarados começam a voltar para trás com um ritmo tão constante e lento, como aquele que os fez chegar.

Cena 16 _ sem hora sonho _ Bailarinos e Comunidade

Começam a entrar cada vez mais e mais caras de personalidades vivas importantes para a humanidade, vem à boca de cena e recuam lentamente. Quando saem todas as máscaras,

a praça volta ao normal. As personagens agora todas vestidas de preto fazem passagens rápidas de um lado para o outro com uma só ação como no início da peça. O tapete começa a ser elevado e puxado para a direita baixa por um dos intérpretes sem ser visto. Entra uma música conclusiva de final de filme antigo, a música sai em feedout e a luz também.

mutação do cenário de espaço
 da praça dia → noite
 gostava de fazer uma introdução
 para espaço de palco para palco

8h às 20h 1 DIA

o que é que o praça à noite de madrugada

- sopro dos pólenes -

a praça invisível → sem alvoroço

real real criado pelos outros

Caravelo de Turim ⁴ Bela TAR ~~de~~ Filme

giclê dão o pequeno por momentos pareceu-me isto

o que é várias situações a fazer
 coisas são as nossas vivências

pequenos performances & na praça

Prologue (2004) 5'

todo o dia no mesmo sítio

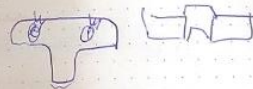
pequena postite



as pessoas passam e deixam postites

todo o aparato das estátuas

fica muito tempo na mesma postite



elefant na

jogar com dimensão contrária das coisas

como → canincho de brincar

molibdo → manutenção opin

jogar com o beagho

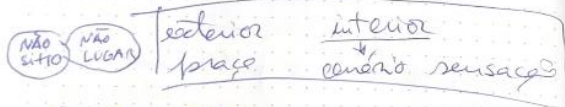
Kits de sobrevivência

→ proteção física ^{colchão etc}

vamos ter que camuflar → figurina

Erik Costa

→ D. Maria II
 muitos anos
 → alentejo da metáfora



o praça ~~de~~ praça para nos encontrarmos
 praçamos cada vez mais

→ enorme quota preta ^{recolto ao cor no negro}
 acidentada podem ser obstáculos

→ variadíssimas entradas e saídas
 concentrado na magia ^{lado e frente}

às vezes diz-se coisa que estava muito cedo

→ trupe de circo ^{aquele que ali está a fazer um espetáculo de animais}
 pequeno betário

Tristão e Isolda de Wagner
 mesmo antes de morrer elevada

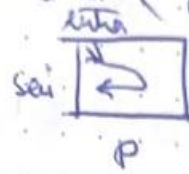
4' a mimbo ensinar física
 só eu, sem influência de nenhuma balança

→ comunicamos
 → negociamos

→ marcar o encontro
 são o bocado imbo cenográfico

físico / psicológico e mítico encontro
 alentejo Siffort → matérias paradas

17) começar de direita e sair pela esquerda



18) ~~AA~~ colece bairto

19) meter a mão por trás e desenrolar

Sumário

> MANHÃ < e > TARDE <

~~criamos personagens~~
~~parte 2º pausa VIII~~
~~o experimentamos~~
~~tudo encapice~~
~~caibiscixo~~
~~pausa I~~

criamos personagens
 parte 2º pausa VIII
 o experimentamos
 tudo encapice
 caibiscixo
 pausa I

→ bater dos tapões
 sacudir os sapatos
 estender os braços
 pôr a mão em pala sobre os olhos
 andar de bengala
 caminhar em bicos de pés
 tirar o chapéu
 pentiar-
 saca de uma face
 dar socos no ar
 olhar por cima do ombro
 abrir o chapéu de chuva
 andar como um sonâmbulo
 deixar-se cair no chão

cuspir
 girar em círculo enquanto se anda
 imitar um zombido
 gímer
 dar murros na cabeça e no corpo

olhar brevemente no chão
 escrever qualquer coisa no ar
 furo

8H30

MANHA

SITIO

↓ AMBIENTE

↓
fresca

estar bêbado

cuspir música nos fones



> ter cuidado como essa
 > não há de cadênciar
 tempo aí feito

não há de cadênciar
pessoa anda

saída → 1 coisa feita

fazer coisas

não morre ~~por~~ relações demandando
olhar para trás só 1 vez

Amdares com cao

a primeira vez que fizemos
fazer com cao

20° dia

sumário

31 de janeiro
de 2023

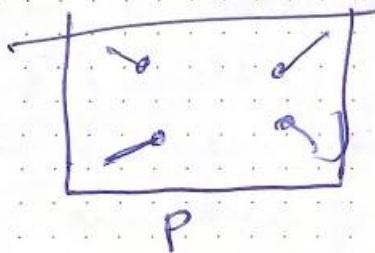
MANHÃ

- fizemos a cena int
+
+

TARDE

IV + V + VI

quede fazo a engenharia



poitupi nesta
partes e não
no centro

- voce dando diuio + yop
para saber

? sorris mais

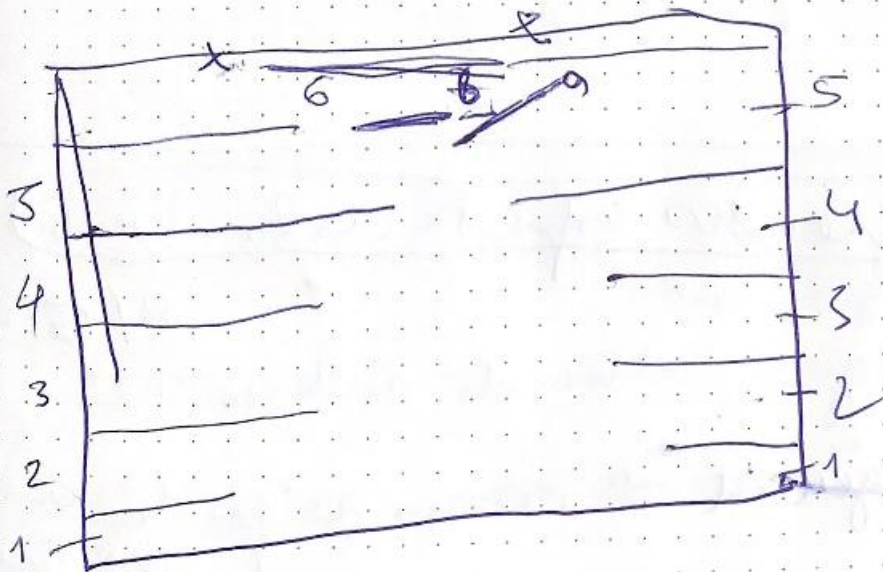
café

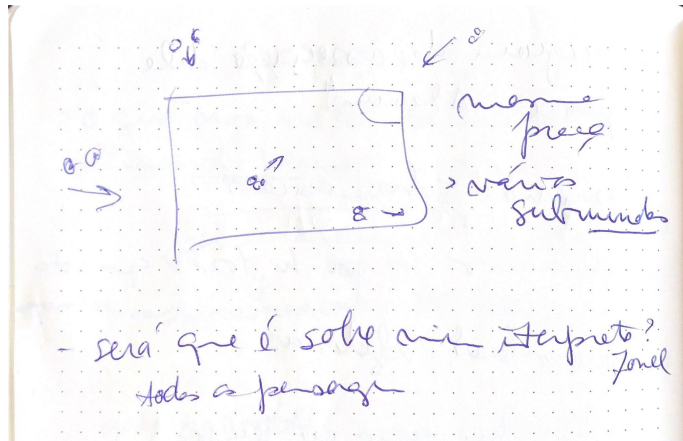
sorris mais discursos

interior

e abertura para o
de olhar espaço

> otubo tem de ficar sempre
no mesmo sítio

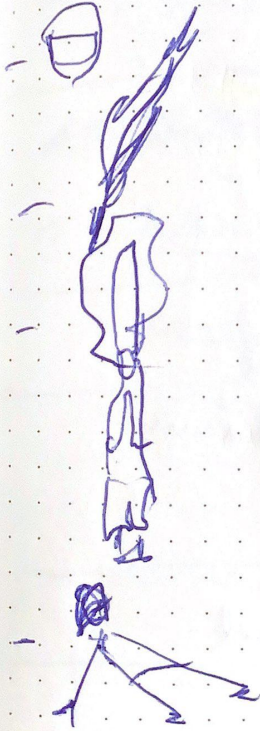




as nossas facetas e aplicar nas
personagens ^{romantizadas / docura}
personagens mais recortadas
motiva d'aquele codificada
não perder
individualidade

giovana

↳ carteira



gaya

dim's

antônio

eu

pensamentos:

> todos podem ser felizes

> cativante

dar-se e cativar para si

estado pleno interno que recebe

prazer

figura de selador

energia que tem aura
que emana



presença

energia - espiral
- circular

as asas



passar de um
estado para outro



Saiá quando roge pausa mate
pausa VIII

Trabalha a mulher desvestida
a entrada não até bem

> foto fotografar rever o que dá?

pausa 8

atrabalhar timings entrada

manif.

v o tempo

roupa ↑

diferente → file rever file

casamento

→ com respeito pater não pinca
não levanta os

Sapatos

cena X

figuras look fixe

pausa XI

~~OO~~
canalizador G
pena R
antares ^{mocheles} _{as costas} D

corredores
carteros
pobrias

ant + mastro auto
malhera ^{olhar} _{para} ^{três}

beijos + caichês
exursionistas
~~belto + idênto~~

avulso
ref
cargente
abraço
Homem ávaro
fm + pelizes

grande
ela
pregado

divaided
←
→

gigante
←

→ →
fotografo

→
a cidade

← ←
manif
abraço

→ feminista Pila ←

- > jardim não está aberto em geral
- > sensações dos pés sair dos sapatos tropeçar

trabalhar fisicamente todos os entes
está pequeno e perigoso



mão me põe à frente do futuro

trabalhar de uma forma mais
profunda

mão ter medo de usar o gritador
mento teatral < mão

mas interior que depois
exterioriza

em cada coisa é desceuliz

aquela em que só tu consegues
fazer diferenças para eles se

maqui

↓
abraço

↓
feminista

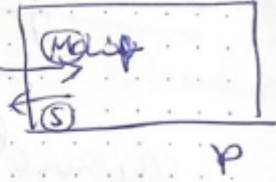
fila

> sintopoto

> Casaco
remella

> calças pretas

> botas de fivela
e tacão



> body cor lila

> casaco bege

↓
> botas

> óculos

Mulher engenheira

- ~~capa~~ > capacete
- > caixa de ferramentas
- > Cão
- > tuipe
- > colete
- > blocos de notas e caneta

① tira sapatos e sacode

1 pause VII 1º parte comunidade

pause VII 2º parte

- 1 > mulher desairada
- 2 > mulher gigante > molha de roupa
- 3 > fotografo > câmara

- VIII
- 1 mulher acidente de
- 2 manuf → abraço
- 3 feminista

- IX ? caustora?
- ~~del do do e do do do~~
- chaves
- ~~casamento~~
- casamento
- luta

file Sumário

- > MANHÃ
- > marcamos as entradas e a presença cena VIII
- 9 fizemos 1 vez 2º parte
- > TARDE
- ~~ato~~ levantamento ADEQUADOS do bônus

19º dia Sumário 27 de janeiro de 2023

- diário primeiras personagens
- cena III leitura do texto
- chamar as personagens e apresentá-las
- ~~medida iderz~~ primeiros personagens
- aquilo que está esento der me outras iderz

arranjar calças para todos as personagens

- arranjar figurines albos
- alente para cartão

Não ao gênero

X	XI	XII
ciomeres	objetos sac equipo de flage.	tronco mulher grávida

TARDE

Cena X

> mulher jovem

"Elegantemente vestida,
atravessa com mantelo
meio de carpinteiro aberto
e pregos no boço"

~~aparece a mulher a direita~~



Cabelo ^{todo} para a direita
Cão no braço esquerdo
Colerica no go

> sapatos
+
colar
verde

> Esp

direita

panop

- que entretanto mudou
para uma casa longe

> Cão

para a direita
com festões
e caixa para a mão esquerda
do lado

não palavras
sons gritos

texto proceptivo
não

falar todas as
menetas
ruído

a mesma máxas > Todos 1



esta escrita
absurdo

ouvi-se o
mae

máquinas de vento

atira na

fato máxas

tudo o que trouxeram tem de
ser muito rápido

@ pesquisa dos países
alguns outros textos

de 1 minuto
linhas de texto



relação do fato ^{de} ~~com~~ ~~o~~
contínuo

design de som

onde podemos

nos fazer - mas o
som

agitar o

fato

com o
ar

sem crítica do ar livre ?

~~todo perceptível~~

qualidade de

que é que nos
soma

nos temos de ser muito
multiplicados

persona base
ditado pelo
gesto e o movimento

tudo muito
imagético

o que é que é a nossa visão de uma
praça

encontrão

peder

algum Tetura vs heurana

não muda

1 muda

a possibilidade de

fazer a peça e não apartir de

que sensações é que provocam a
peça?

↳ 1992 personagens muito em
delirado

qual é a modificação? substituir

↓

momento do vida de cada
personagem

muito

EFEMERO

há personagens
que volta

Empador / idade d.

mult. pl. ção
substituição
e corte

Idiote

Impressão
- sozinhos
- relação uns
q. os outros
- relação em
grupo

clar. ↓

nomes para as cenas

> transporte

> outro tempo

o que é que a zona
da peça me interessa

- > o que me interessa
- > o que falta
- > o que corta
- > o que substitui

certa
ISAQUE
ABRÃO

viagens no tempo para trás

> ave Aaba < papagaio

inst. image new york

além disso, não tem de ser
melhores

menina do café

+ cantos do + caflita

is ^{pass} limites do corpo

+ viciatissimo ← está mediano

sapatos? tenho de ser em
^{pedir a parte}
a mudar

> caminhar mais em cambô

dar passo grande tipo
quad batomest

e volta à vertical

> no chão um corpo disforme
mais cambô tb

15º dia

Sumário

21 Janeiro 2023

Tarde andámos ^{comunidade} ~~montagem~~ de casa + roupas a esteir
esta manhã volta esta a curra

que
do
figura

3ª semana

16º dia

24 de Janeiro de 2023

- 1) M.J + Dinis
dueto imitação mútua 11'30"
Dia 5-0077
- 2) sacofone + duas melodias possível
olho bastante para
peito abe duas vezes e as
mãos no peito

Sumário

MANHÃ

- > trabalhar o dueto com f. dinis
o dueto de imitação filmamos
- TARDE
- > apresentação Olga + criação de nova coreia com
o seria e per total
- > Inês 9 melodias e apresentei sucessos

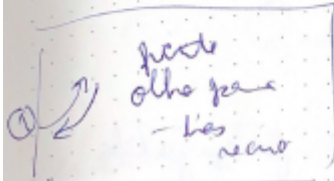
calmeira mudeada nos mescan

pausa 11

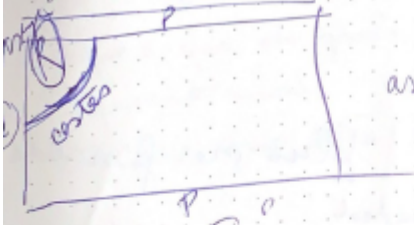
1º coluna

pausa 12

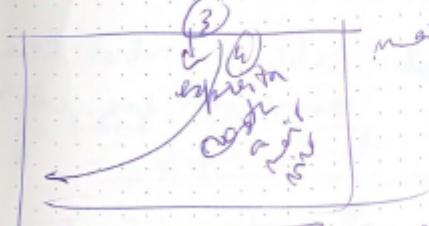
Sair com o tronco



guy roje adair madas

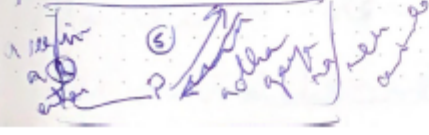


asquin e f n



mata guya

vta
du guya
3



du guya
1+9
du
Pause