

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

‘O QUÊ?’
Encontro do Corpo com Beckett

Mariana Rodrigues Silva

Orientado por: Fernando Crêspo

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

Na Especialidade em Coreografia

Setembro de 2023

Agradecimentos

Sendo este relatório relacionado com a realização do projeto 'O Quê?', gostava de começar agradecendo aos meus intérpretes Pedro de Aires, Mariana Tiago e Inês Fonseca pela sua dedicação durante o processo criativo, brilhante performance no espetáculo e por demonstrarem companheirismo e amizade em toda esta viagem.

Ao meu orientador, professor Fernando Crêspo, por toda a ajuda nesta jornada, por toda a disponibilidade, amabilidade e por me orientar de forma a atingir o meu maior potencial. Acima de tudo, obrigado por acreditar no meu trabalho.

Ao Teatro Viriato, à Escola de artes performativas Lugar Presente e ao bloco de esquerda – Viseu por me disponibilizarem espaço de ensaio e apoio à criação.

Ao meu colega de mestrado Miguel Santos pela forte disponibilidade para ajudar e por me orientar nos momentos de mais desespero.

Aos meus amigos, Rodrigo, Marta, Neri, Paulo, Ricardo, Sara, por me incentivarem a nunca desistir e, como artistas, por me ajudarem a refletir nesta viagem, mas especialmente à Daniela por estar sempre presente e por ajudar na realização técnica do espetáculo.

Por fim, agradeço à minha mãe, pelo apoio incondicional e por sempre acreditar em mim e nas minhas capacidades como artista e como pessoa.

Resumo

O propósito deste relatório é desenvolver pensamento crítico relativamente ao processo criativo do projeto 'O Quê?'. Este projeto passou pela criação de um espetáculo em torno da peça 'Not I' do dramaturgo do absurdo Samuel Beckett.

Neste relatório começamos por abordar as primeiras motivações da artista e as primeiras decisões que se tomou em relação ao autor, à peça escolhida e à dramaturgia - a incomunicabilidade. Desmitifica-se todo o processo criativo, dividindo 'O Quê?' em duas partes.

Gera-se um aprofundamento sobre a relação da dança com o teatro e o corpo com a palavra. Pensa-se sobre o uso do texto falado em dança e da importância da improvisação para a criadora.

Palavras-chave: incomunicabilidade, Beckett, corpo-palavra, improvisação

Abstract

The purpose of this work is to develop critical thinking regarding the creative process of the project 'Quê?'. This project involved creating a play based on 'Not I' by the absurdist playwright Samuel Beckett.

In this work we start approaching the first motivations of the artist and the first decisions about the author, the chosen play and the dramaturgy – the incommunicability. The whole creative process is demythologized, dividing 'O Quê?' into two parts.

It creates a deep knowledge about the relation between dance and theatre, the bodies and the words. It thinks about the use of spoken word in dance and the importance of improvisation for the creator.

Keywords: incommunicability, Beckett, body-words, improvisation

Índice

1. Introdução	6
2. Primeiras Motivações e Decisões	8
2.1. Teatro do Absurdo e Samuel Beckett	9
2.2. Maguy Marin	11
2.3. 'Not I' – 'Boca'	13
2.4. Dramaturgia	15
2.4.1. Incomunicabilidade	16
2.5. De um monólogo a um trio	19
3. Parte I: Solo	22
3.1. Construção da Linguagem da Peça	23
3.1.1. Gesto Poético	29
4. Parte II: Encontro entre seres	32
4.1. Improvisação	35
4.1.1. 'Raiva e Tristeza – Um dueto' & 'Cocktail de Emoções'	39
4.2. Escrita	47
5. Questões e Decisões	50
5.1. Comédia	50
5.2. O Uso de Texto Falado e de Música	54
5.3. Alinhamento	57
5.4. Figurino e Batom Vermelho	60
5.5. Arte e Política	61
6. Conclusão	63
7. Bibliografia	65
8. Apêndices	67
8.1. Apêndice A	67
8.2. Apêndice B	67
8.3. Apêndice C	74
8.4. Apêndice D	76
8.5. Apêndice E	77
8.6. Apêndice F	78
9. Anexos	80

1. Introdução

Este relatório está integrado nas práticas finais da realização do mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais com a especialização em coreografia, da Escola Superior de Dança em Lisboa e tem como principal finalidade o pensamento aprofundado relativamente ao projeto coreográfico 'O Quê?'.

O espetáculo 'O Quê?' estreou no dia 10 de junho de 2023, em Viseu e teve a sua criação durante o fim do mês de abril e a totalidade do mês de maio. Foi um projeto que contou com a participação de três intérpretes, o bailarino, Pedro de Aires, a bailarina, Mariana Tiago e a atriz, Inês Fonseca. O espetáculo tem a durabilidade de trinta minutos e é realizado numa *black box*. O *link* do espetáculo está disponível no Apêndice A.

O relatório que se segue trata-se de um aprofundamento do que foi todo o processo criativo do espetáculo, das motivações iniciais e das decisões finais que envolveram a estruturação do espetáculo e o desenvolvimento de alguns temas relacionados com as peças de Beckett e consecutivamente com 'O Quê?'.

No capítulo 'Primeiras motivações e decisões' encontra-se um resumo do que foi o meu processo académico e profissional, realçando a ligação entre a dança e o teatro, sendo esta a primeira motivação para o surgimento do projeto coreográfico. De seguida faz-se uma breve apresentação de Samuel Beckett e do teatro do absurdo e quais foram as características que mais me aliciaram a trabalhar o autor e este género teatral. A abordagem à coreógrafa Maguy Marin, à sua peça 'May B' e uma explicação sobre o encontro que tive com a coreógrafa e o seu trabalho e de que forma este me inspirou e moldou, antecede a explicação do porquê da escolha da peça 'Not I', da minha necessidade em usar dramaturgia e qual a escolhida para esta peça e, por fim, a razão pela qual optei por ter três intérpretes e não apenas um, como a peça original o sugeria.

No terceiro capítulo, 'Parte I: solo', começa a explicação de como se seguiu a criação coreográfica do espetáculo. Embora o foco esteja inteiramente no solo interpretado pelo bailarino Pedro de Aires, falamos de quais as características que alicerçaram este processo e da sua ligação direta às palavras escritas por Samuel Beckett em 'Not I'; aprofundamos o conceito da linguagem corporal da peça e como é que esta surge. Por fim, desenvolve-se um pensamento sobre o gesto poético e da sua relação com a criação da linguagem corporal.

Na 'Parte II: Encontro entre seres' é possível encontrarmos o grande desenvolvimento da dramaturgia escolhida e um maior processo de pesquisa. Este capítulo subdivide-se em dois subcapítulos: 'improvisação' e 'escrita. Na 'improvisação'

aborda-se de que forma esta ferramenta coreográfica é importante para a criação do 'O Quê?' e de que forma esta se desenvolveu, desde o processo ao espetáculo. Neste subcapítulo encontram-se assim todas as propostas de improvisação feitas em ambiente de criação e em momentos de espetáculo. Este subcapítulo subdivide-se e, desta forma, encontramos um novo subcapítulo denominado de "Raiva e Tristeza – Um dueto' & 'Cocktail de Emoções", onde é possível observar dois momentos da peça que tiveram também a sua origem nas improvisações, no entanto, em palco não eram momentos improvisados, mas sim coreografias marcadas que contêm as suas características e que devemos identificá-las e explicar de que forma surgem. O subcapítulo 'escrita' vai ao encontro, como o próprio nome indica, de um procedimento de exercícios de escrita de forma a desenvolver as personagens que os intérpretes estavam a criar, mas principalmente para a atriz obter o seu material interpretativo.

O último capítulo, 'Questões e Decisões', passa por um entendimento do que foram as grandes questões que surgiram ao longo do processo criativo e de que maneira se tomaram decisões de forma a responder positivamente a esses problemas. Neste capítulo temos a oportunidade de mergulhar em alguns pormenores da peça de maneira a entendermo-los melhor e a integrarmos a dramaturgia de uma forma mais completa.

2. Primeiras Motivações e Decisões

Antes de abordar as primeiras motivações que deram origem à peça "O Quê?", é importante mencionar de que forma surge o meu pensamento criativo e qual a sua origem, pois é deste pensamento que surge a necessidade de procurar essas motivações. O meu pensamento criativo como coreógrafa e intérprete tem as suas características devido a todo o meu percurso académico e profissional. Percurso esse, que tem vagueado entre a dança e o teatro. Assim sendo, ao longo do tempo, fui construindo as minhas necessidades como criadora e artista em torno de ambas estas áreas artísticas. Podemos dizer assim que, uma das características equivalente às duas áreas, é o trabalho com o corpo. Um intérprete, seja ele bailarino ou ator e sejam as técnicas e os modos de atuar diferentes, tem sempre como ferramenta de trabalho o corpo e é através desse corpo que explora e comunica, a dramaturgia escolhida para a peça. Este trabalho com o corpo e as técnicas que o envolvem são sempre o meu foco.

Mergulhando mais a fundo no meu trabalho criativo constato que a minha prática se divide em dois momentos. Num primeiro momento, a fase de pesquisa, o trabalho é quase sempre teatral e, num segundo momento, a fase de estúdio, a prática passa por variadas técnicas coreográficas em torno da pesquisa teatral realizada. Nesta segunda parte do trabalho, poderá ser necessário o uso de técnicas teatrais quando se trata de compor as personagens. Como é de esperar, as bases teatrais que acumulei ao longo da minha formação têm um grande peso nas minhas escolhas coreográficas e, o uso da dramaturgia é um dos pontos fulcrais das minhas criações. Este *background* permite-me partir de um texto dramático, onde trabalho em torno da exploração da personagem, do espaço cénico e das situações principais do enredo.

Na prática criativa trabalho a partir do corpo e poucas vezes a partir da voz ou da utilização literal do texto. A ferramenta coreográfica que mais utilizo, e a própria peça "O Quê?" não foge a esta escolha, é a improvisação. Com esta ferramenta exploro o máximo que consigo da dramaturgia escolhida, sendo que, e conectando assim com a utilização de ferramentas teatrais, exploro aprofundadamente as personagens e as suas situações emocionais, físicas.

Nos seguintes subtítulos irei abordar quais foram as minhas primeiras motivações para a criação do espetáculo "O Quê?" e as decisões que tomei relativamente ao autor e à sua peça, à necessidade da dramaturgia e a escolha da mesma e ao formato que desejaria para o espetáculo. A coreógrafa Maguy Marin influenciou-me posteriormente nas decisões coreográficas, assim como no mais aprofundado entendimento do trabalho de Beckett e das suas personagens. Na realidade, sem estas primeiras pesquisas e

contactos, o espetáculo não teria seguido o rumo que seguiu e as escolhas teriam sido diferentes. Por estes motivos considero essencial a abordagem destes temas e das pesquisas iniciais para uma melhor compreensão do que foi o processo criativo de “O Quê?” e de tudo o que o envolveu.

2.1. Teatro do Absurdo e Samuel Beckett

“Absurdity as a realization of our conditions of conditions can't be solved; It is a dilemma that must be lived, and the point is to live.” (Hannula, 2016, p.116)

Como foi mencionado anteriormente, é para mim bastante natural partir de textos dramaturgicos e, quando pensei em qual escolher para esta grande jornada que é a realização de um projeto de mestrado, surgiu-me Samuel Beckett, pela complexidade e intensidade das suas obras. Da mesma maneira que me fascina o teatro físico pela sua forma original de comunicação, o teatro do absurdo, fascina-me por motivos similares. A capacidade de Beckett de escrever e encenar peças que, aparentemente não espelham muita coerência, mas que transbordam estados humanos de uma forma que poucos conseguem expressar, é para mim fascinante. Samuel Beckett foi um escritor e encenador extremamente meticuloso e rigoroso. Esta dualidade do autor, entre o absurdo e o seu rigor, foi algo que me atraiu e que me motivou em aplicar na criação, pois, de certa forma, revejo-me coreograficamente nestas características. Assim sendo, entender de onde surge o Teatro do Absurdo e quais as motivações de Beckett e ouvir intérpretes que trabalharam com o mesmo, foram essenciais para criar este meu interesse e um outro entendimento dos trabalhos nos quais ia mergulhar.

Partilho de seguida os pontos do Teatro do Absurdo e de Beckett que mais me acompanharam nesta criação. O Teatro do Absurdo surgiu na década de 1950 para abarcar peças que surgiram na pós-Segunda Guerra Mundial. Esta é uma forma teatral em que a intriga está praticamente ausente e que se assiste à desintegração da linguagem e da comunicação entre as personagens. São peças que tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. O absurdo permite que tudo aconteça, onde o Homem não tem certezas de nada e onde se desliga de todas as crenças e verdades que possamos achar que temos certezas sobre. Um dos seus impulsionadores foi Samuel Beckett com a peça que o projetou internacionalmente, “À Espera de Godot”.

Uma das características que mais acompanha as peças de Samuel Beckett é a ausência de Deus¹. Esta característica é extremamente importante para o pensamento interpretativo de todas as personagens de Beckett. Segundo Martin Esslin (1961) - produtor, crítico de teatro, acadêmico e professor, conhecido por criar o termo "*Teatro de Absurdo*" - a mensagem que Nietzsche² transmite com a sua obra "*Assim Falou Zaratustra*"³, relativamente à inexistência de deus, vai ao encontro das características do que é o absurdo e da busca, por si só absurda, do ser humano por algo superior que nos venha salvar.

"Quando o Zaratustra de Nietzsche desceu de suas montanhas para pregar à humanidade, encontrou um santo Eremita na floresta. O velho convidou-o a ficar em sua selva, em vez de ir para as cidades dos homens. Quando Zaratustra lhe pergunta como passa o tempo em sua solidão, responde o eremita: "Componho canções e canto-as; e quando componho canções, rio, choro, resmungo e assim louvo Deus." Zaratustra declina o convite do velho, e continua sua viagem. Mas quando ficou sozinho, assim disse em seu coração: "Será possível! Esse velho santo, nessa floresta, ainda não sabe que Deus está morto!" (Esslin, 1961, p.445)

Depois de tantas guerras e tragédias este objetivo de encontrar Deus, tornou-se "desconexo" e "sem objetivo". (Esslin, 1961, p.445) Desta forma, o teatro do absurdo é uma das expressões dessa não busca e vem usá-la como uma das suas fortes dramaturgias. O absurdo tornou-se um espelho do que é o homem neste universo, estando só, sem certezas de nada, só ele e a sua mente.

Ao expressar a trágica sensação de perda diante do desaparecimento de certezas absolutas, o Teatro do Absurdo, por um estranho paradoxo, é também um sintoma daquilo que provavelmente mais próximo chega de uma autêntica demanda religiosa em nossa época: uma tentativa, por mais tímida e hesitante que seja, de cantar, rir, chorar (...) uma tentativa de dar ao homem consciência da realidade última de sua condição. (Esslin, 1961, p.446)

Beckett vai ao encontro das características do teatro do absurdo, não só na questão da ausência de deus, mas também na questão da incomunicabilidade. As suas

¹ Há quem acredite que "Godot", a personagem ausente e principal da peça "À procura de Godot" de Samuel Beckett, representa exatamente essa ausência;

² Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, escritor e crítico alemão que levou sua influência para além da filosofia, penetrando na literatura, poesia e todos os âmbitos das belas artes;

³ Esta obra derrotou toda a moral cristã e o ascetismo servil devido às seguintes filosofias que continha: a ideia de Super-Homem, a ideia de Transmutação de Valores, a ideia de Espírito Senhoril e a ideia de Eterno Retorno; filosofias que representam as ideias-chave do pensamento de Nietzsche;

peças têm uma riqueza metafórica imensa, mergulhando nas várias condições humanas, sempre com uma visão pessimista das mesmas.

O peso da passagem por uma segunda guerra mundial está bastante presente nas suas peças, há um desespero inerente que, segundo Jorge Gomes Ribeiro (2014), é o desespero da impossibilidade, onde as personagens sentem que não há saída do abismo em que se encontram e que simplesmente estão a viver, sozinhas, até morrer. Este abandono social e espiritual remete-nos, mais uma vez, para a questão da incapacidade de comunicação entre as personagens e para a falta de crenças. Ainda em relação à falta de comunicação, temos o exemplo perfeito das personagens Winnie e Willie em "Dias Felizes" (1961), onde claramente há um sofrimento enorme por parte de uma das personagens (Winnie), mas que não é comunicável com o próximo (Willie), que se encontra sempre ao seu lado, mas não age, nem fala, tornando a situação agonizante.

No caso da obra de Samuel Beckett, o seu teatro, ou poderemos mesmo dizer o seu antiteatro⁴, é uma procura constante de novos símbolos que ilustrem intuitivamente a falência do processo de comunicação e o absurdo do código das relações humanas. (Jorge Gomes Ribeiro, 2014, p.13)

Em contrapartida ao caos das suas personagens e dos seus ambientes absurdos, Beckett era um compositor que nas suas peças dava indicações cénicas ao mínimo pormenor. Esta característica na sua escrita transmite paz no meio de todo o absurdo em que se encontram as suas peças, pois vamos encontrando didascálias e indicações técnicas bastante explícitas e minuciosas e, dessa forma, conseguimos entender melhor algumas intenções e visualizar a peça da maneira que Beckett a pensou quando escreveu. Como disse anteriormente, esta foi definitivamente uma das características que mais me fascina em torno do seu trabalho e, decerto, um dos pormenores que tive em atenção de levar comigo para a criação da peça "O Quê?".

2.2. Maguy Marin

Maguy Marin é uma das mais aclamadas coreógrafas francesas da atualidade, com um vasto percurso coreográfico, coloca nas criações o ato de pensar a sociedade, criando assim peças que nos levam a pensar o quotidiano.

Durante a procura de uma fuga da competição e dos corpos perfeitos, um colega deu-lhe a peça "O Fim de Partida" de Samuel Beckett. Desta forma, e com a vontade de

⁴ Teatro de vanguarda caracterizado pela abolição das normas tradicionais do teatro <<- n m,-.klçº nm

superar a sua formação clássica, no início do seu percurso deparou-se com o trabalho e, eventualmente, com o próprio Samuel Beckett, vindo assim a transformar e a moldar a sua visão coreográfica. Desta primeira interação com o universo dramático de Beckett e com o contacto que estabeleceu com o dramaturgo criou uma das suas mais aplaudidas obras, 'May B'.

No início do processo criativo para o meu projeto 'O Quê?', desconhecia coreógrafos que tivessem trabalhado em torno das obras de Beckett e, por um acaso, deparei-me, em Guimarães, com o espetáculo 'May B'. Fui ao CCVF⁵ sem qualquer expectativa ou conhecimento sobre a peça, a coreógrafa ou sobre a sua relação com Beckett. Esta ingenuidade levou-me a ter uma das melhores surpresas que senti ao assistir a um espetáculo: em cada personagem, em cada movimento, em cada som, o trabalho de Beckett estava representado; assisti ao mundo dramático de Beckett a ser genialmente apresentado através de um espetáculo de dança e não através da palavra, algo que também eu ambicionava atingir com o meu espetáculo 'O Quê?'.

Foi então, numa pesquisa pós espetáculo, que percebi que estive perante o trabalho de uma grande coreógrafa e que o espetáculo 'May B', criado em 1981, é considerado uma das grandes obras-primas da dança contemporânea. Como disse inicialmente, na época da sua criação, Maguy Marin teve a oportunidade de discutir e mostrar a peça a Samuel Beckett e, visto que ele era um homem reservado e bastante defensor das suas personagens e peças, ter a aprovação do dramaturgo foi um feito enorme.

Num período inicial da minha pesquisa decidi procurar entrevistar a coreógrafa Maguy Marin. O meu principal objetivo com esta entrevista passava por entender cada vez melhor o interior implícito das personagens de Beckett. No entanto, no final da entrevista, acabei por ficar totalmente inspirada com o processo criativo de Maguy Marin. A forma como a coreógrafa entende as palavras de Beckett e a forma como vê a sua carreira e como a própria se procedeu foram imensamente inspiradoras.

Esta entrevista foi o ponto de partida para a visão que tenho, agora, das personagens presentes na peça 'Not I' e nas eventuais personagens que iria dirigir em palco e também no cuidado que tive na criação da ambiência da peça. Grande parte das visões que fui partilhando com os intérpretes durante o processo criativo, criaram-se a partir desta entrevista e desta partilha de conhecimento entre mim e a coreógrafa Maguy Marin. Desta forma, esta entrevista vai ser revisitada variadas vezes ao longo

⁵ Centro Cultural Vila Flor

deste relatório, para me ajudar assim, a descrever da melhor forma, qual o meu pensamento em torno de variadas temáticas que iriam ser abordadas, relativamente à minha peça, à peça de Samuel Beckett, às suas personagens e à minha dramaturgia escolhida.

2.3. 'Not I' – 'Boca'

Havia imensas possibilidades dentro de todas as obras que fazem o teatro completo de Samuel Beckett e o mais engraçado é que, quando mostrava uma maior afinidade por uma peça do autor, era sempre a obra 'Dias Felizes', pela belíssima forma como a personagem Winnie está escrita. No entanto, como já havia trabalhado diversas vezes como intérprete em torno dessa peça, queria desafiar-me. Portanto, questioneime qual seria a outra peça de Beckett que me viria logo à cabeça quando pensasse no autor. Assim, surgiu-me 'Not I' ou 'Boca', peça que sempre me intrigou, pelo ritmo, pela claustrofobia que passava, pela expressividade extrema de uma só boca. Era, sem dúvida, uma peça que me fazia querer saber mais e que também me desafiava criativamente, quando pensava como conseguiria passar aquela imagem para um ou mais corpos.

Quando pensava em 'Not I', o que vinha automaticamente à minha cabeça eram as imagens dos vídeos que existem disponíveis da peça já encenada. Particularmente, falo dos vídeos da encenação de Beckett em 1973, interpretado pela atriz Billie Whitelaw⁶ e o vídeo da encenação portuguesa de Nuno Carinhas, interpretado por Emília Silvestre em 2006⁷. Estes foram os meus guias de tempo, de expressividade e de entendimento desta peça e desta personagem, pois para mim, não foi só através da leitura que consegui ter a visão da "Boca" que tinha na época, foram estas encenações e interpretações que criaram este ambiente particular onde colocava a peça. Nunca retirando assim, a importância que teve a leitura literal da obra para descobrir imensos pormenores, como o facto de haver mais do que uma pessoa em palco, para seguir palavra a palavra esta personagem e encontrar assim, um melhor entendimento dos significados do texto e clarificar imagens que de outra forma poderiam ficar perdidas.

Num primeiro instante de pesquisa, aquilo que sabia da peça e que, num trabalho de mesa inicial partilhei com os intérpretes, é que 'Not I' é um monólogo escrito por Samuel Beckett em 1972, a protagonista é uma boca, inicialmente achava que seria uma mulher, no entanto, o género no guião nunca é dito e, curiosamente, isso mais à frente vai-me libertar de uma questão em relação à importância do género dos

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M&t=802s&ab_channel=marinchr ;

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=HJGkCvVzfWw&t=636s&ab_channel=EnsembleSociedadeActores ;

intérpretes que escolhi e que, esta pessoa está a sofrer de uma epifania, de um devaneio. Uma boca humana que flutua na escuridão, iluminada por um único feixe de luz e filmada em close-up. Ela recita um monólogo fragmentado sobre um indivíduo com um passado angustiante. O título é tirado da insistência repetida da Boca de que os eventos que ela descreve não aconteceram com ela.

Claro que a pesquisa não ficou por aqui e, desta forma, as entrevistas que fui encontrando no *youtube*, cuja a fonte nem sempre estava devidamente identificada, à atriz Billie Whitelaw foram extremamente importantes para criar uma descrição mais cuidada sobre o que é esta personagem, para assim passá-la aos intérpretes. No início do vídeo da encenação de 1973, surge uma pequena entrevista à atriz, onde ela fala um pouco de como foi trabalhar com o dramaturgo e o que sente em relação à sua personagem. Assim, Billie diz que a Boca é um estado da mente, utilizando assim a expressão *inner scream*, que se pode traduzir por grito interior. Esta ideia de grito, ato que a personagem realmente faz durante a peça, é muito significativa deste estado de espírito que ela representa e que nos leva à própria dramaturgia que escolhi, pois, gritar é uma forma não verbal de comunicar algo que é profundo ao ser humano. Numa outra entrevista⁸ à mesma atriz - atriz que trabalhou inúmeras vezes em peças de Beckett - é lhe perguntado se alguma vez, enquanto trabalhavam um texto, ela e Beckett falaram sobre o significado das palavras e, Billie (1986), responde que as peças não são sobre as palavras e os seus significados, mas sim sobre o sentimento que está em torno das mesmas. Esta forma de ver as peças de Beckett foi-me reconfortante, pois desta forma, senti que as palavras de Beckett não teriam de ser essencialmente ditas e que poderiam sim ser dançadas, logo que o intérprete as sentisse.

"I do feel what it means." (Whitelaw, 1986)

Em todo o seu percurso artístico ao lado de Samuel Beckett, Billie raramente lhe colocava questões, mas houve uma vez, na criação de '*Footfalls*' que a atriz lhe perguntou se a sua personagem estava morta, à qual Beckett responde "*You're not quite there*". Apesar desta resposta ser sobre a personagem de uma outra peça, foi algo que levei para os meus intérpretes e para a personagem de '*Not I*', porque acho que todas as suas personagens estão nesta dualidade que é a vida, nestes duplos sentidos, na complexidade humana, onde o "quite" abre espaço para haver a possibilidade de um sim ou de não ou de um mas. Para além de que, a meu ver, estas personagens, incluindo a Boca, vivem nos fundamentos da vida, que são tão característicos do trabalho de Beckett, como a dor, como a esperança, a perda, a morte, a solidão. A melhor expressão

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=skx1kigZhOs&ab_channel=ManufacturingIntellect ;

para descrever exatamente 'Not I' de Beckett, dentro destes fundamentos da vida que acabei de descrever, é a expressão que a entrevistadora usa na entrevista a Billie Whitelaw – "*Landscape of despair and pain*" - ou seja, uma paisagem de desespero e dor.

2.4. Dramaturgia

Como mencionei no início deste capítulo, partindo das bases teatrais que acumulei ao longo da minha formação, a utilização da dramaturgia está sempre presente nas minhas criações. Assim sendo, será relevante entendermos de onde parte o meu conceito de dramaturgia. A forma como uso a dramaturgia vai ao encontro do conceito brechtiano⁹, onde o encenador, os intérpretes, os técnicos, os produtores, figurinistas e cenógrafos se encontram em sintonia e com igual importância para uma só temática/estrutura ou como diz Profeta (2015) 'skeleton'. Este conceito teatral de dramaturgia, quando passada para um mundo coreográfico, mantém-se igual, pois em ambos os contextos, funciona como um dialeto, onde todos os intervenientes criativos e interpretativos o devem entender. Apesar de tudo, nas minhas criações, ao se tratar de uma expressão corporal e não verbal a subjetividade é algo a ter em conta, visto que o movimento pode conter variadas interpretações. Por este motivo, a forma como a dramaturga Heidi Gilpin vê a dramaturgia aplicada ao corpo vai ao encontro do pensamento sobre as várias interpretações e da multidisciplinariedade que a dramaturgia corporal traz às peças. Esta multidisciplinariedade, mesmo parecendo, não permite a fuga ao dialeto comum gerado pela própria dramaturgia, simplesmente explora os seus complexos e variados significados.

*"For Gilpin, the particular dramaturgy of movement performance was tied to the understanding of multidisciplinary perception. She saw multidisciplinary as a phenomenon that arose inevitably when a singular dramatic text released its stranglehold on meaning."*¹⁰ (Profeta, 2015, p.11)

Quando a dramaturgia é escolhida a partir de uma peça teatral, todo o trabalho em torno da mesma, seja ela para uma peça de teatro, para dança ou para cinema, passa sempre por um estudo aprofundado da obra dramática que escolhemos. Aprofundando a questão da própria escolha dramática, a partir de uma peça de teatro, ela pode ser bastante variada, ou seja, numa peça existem diversas opções de

⁹ O termo é derivado do nome do teórico, dramaturgo e encenador alemão Eugen Bertholt Friedrich Brecht, um grande revolucionário do teatro ocidental. Com as suas ideias ele transformou o teatro, podendo dizer-se que há um teatro antes e depois de Brecht;

¹⁰ N.T: "Para Gilpin, a particularidade da dramaturgia nas performances físicas está ligada ao entendimento de percepção multidisciplinar. Ela viu multidisciplinariedade como um fenómeno que surge inevitavelmente quando um texto dramático revela os seus sufocantes significados" (Tradução por Mariana Silva);

dramaturgia. Dando um exemplo universal, em 'Romeu e Julieta' de Shakespeare, a dramaturgia escolhida pode ser, o romance das personagens principais, pode ser as desavenças entre as famílias, pode ser apenas o momento da morte, pode ser o amor no geral, pode ser uma frase icónica ou o facto de as pessoas na época terem de se casar por interesse das famílias. As peças teatrais têm, por norma, imensa profundidade e, quanto mais profundas forem, mais possibilidades de dramaturgia há. Isto prova, o quão necessário é esta escolha, para que haja uma uniformidade na peça que se vai encenar ou coreografar a partir de uma obra já existente.

Mergulhando um pouco na forma prática como coloco esta teoria, o que se sucede à escolha da dramaturgia, é o aprofundamento desta visão e depois o entendimento da forma como esta afeta as personagens e conseqüentemente o corpo. Desta forma, cria-se um entendimento geral entre os intérpretes sobre o texto escolhido e gera-se um significado comum para cada palavra. Com esta base feita, a forma eleita para os meus intérpretes se expressarem, é através do corpo.

As palavras retiradas de uma obra, onde já existe um contexto dramático, vêm com formas e forças diferentes e assim o trabalho em torno do corpo vai refletir essas nuances. O que se faz coreograficamente é o trabalho em torno dessas dinâmicas, encontrando a melhor maneira de comunicar essa dramaturgia que, por si só, vem carregada com sentimentos mundanos, políticos, artísticos, entre outros.

2.4.1. Incomunicabilidade

Depois de uma breve explicação de como aplico a dramaturgia nas minhas criações, sinto que é importante falar sobre a dramaturgia que escolhi para a peça 'O Quê?', explicando assim o porquê e de que forma esta surge relacionada com as obras de Beckett e com a própria peça 'Not I'. Assim, a incomunicabilidade é a dramaturgia eleita como foco para a esta criação.

Como pudemos confirmar anteriormente, esta temática é, de facto, uma recorrência nas obras de Beckett. Podemos ver isso em duas peças do dramaturgo que já mencionei anteriormente, a sua icónica peça 'À espera de Godot', em que todo o diálogo é um jogo de não comunicação, ou na peça 'Dias Felizes', em que a personagem Winnie tem um grande monólogo, quando na verdade está em diálogo com Willie, que permanece deitado atrás dela o tempo todo. Depois da minha pesquisa inicial às obras de Beckett e depois da entrevista que realizei à coreógrafa Maguy Marin, tinha a certeza que queria que a dramaturgia fosse relacionada com a não comunicação. Não só por ser uma das características que está mais relacionada com o jogo de cena existente entre as personagens nas obras de Beckett, mas porque sabia que seria um prazer e,

de certa forma, seria desafiante para mim trabalhar coreograficamente em torno desta temática. No entanto, inicialmente senti que seria um contrassenso escolher a peça 'Not I', pois de toda a panóplia de obras de Beckett, esta não é a obra mais óbvia para se trabalhar a não comunicação. Isto, porque a imagem que se tem da obra, é que se trata de um monólogo, onde esta pessoa está a vomitar insistentemente palavras, no entanto, o que foi escrito realmente por Samuel Beckett, não foi exatamente isto. Apesar do autor ter optado por retirar este pormenor da peça, quando a encenou em 1973, por não conseguir atingir praticamente o que visualizara quando escrevera, no texto dramático encontramos uma segunda personagem em palco denominada por 'Ouvinte'. Esta personagem não tem qualquer interação com Boca, no entanto, ela está presente na peça toda e, como sabemos, Beckett era extremamente rigoroso na sua escrita e jamais colocaria algo em cena se não tivesse um motivo ou se não fosse relevante. A própria Billie Whitelaw (1986) diz, que se o autor coloca uma palavra com 4 sílabas, é porque elas têm de ser ditas todas e, se coloca uma vírgula, é porque esta tem de estar presente na forma como verbalizamos a frase onde se encontra. A atriz acrescenta ainda que Beckett é como um pintor, em que através das palavras que escolhe escrever, vai pincelando a forma como são ditas as frases. Por este mesmo motivo, é que nem sempre é relevante o significado das próprias palavras, mas sim senti-las e focarmo-nos na forma como são ditas. Posto isto, é relevante mencionar de que forma a personagem Ouvinte está escrita: encontra-se de pé num pódio, à esquerda baixa do palco, é uma figura alta, cujo sexo é impercetível, envolvido dos pés à cabeça numa *djellaba*¹¹ larga e preta, com capuz, total e parcamente iluminado, em que a sua postura demonstra que está virado na diagonal para Boca, sempre inerte, exceto em alguns momentos que tem breves movimentações com os braços. A presença e nome desta personagem, transformam completamente as imagens pré-concebidas que tinha da peça e leva-a ao encontro da dramaturgia que escolhi, porque há sim uma tentativa de comunicar, pois há o Ouvinte. Apesar disto, mais tarde, ainda fui mais longe, colocando o papel de recetor nas mãos do público. Desta forma, confirmo que, da minha parte, não foi só usada em palco a presença e exploração da personagem Boca, mas também o Ouvinte, assim, a incomunicabilidade ganha outra forma e a peça que inicialmente não tinha muito ligação com esta dramaturgia, transforma-se na personificação da mesma.

Durante a entrevista a Maguy Marin, não pude perder a oportunidade de a questionar de que forma ela via o tema da não comunicação na sua peça e nas obras

¹¹ Jellabia é uma peça de roupa tradicional usada tanto por homens como por mulheres, é basicamente uma espécie de robe largo, com mangas compridas, usado principalmente na região magreбина do Norte de África e nos países árabes do Mediterrâneo.

de Beckett. Esta pergunta foi, sem dúvida, a mais relevante de toda a entrevista e a resposta da coreógrafa foi algo que levei comigo ao longo de toda esta viagem coreográfica que foi 'O Quê?'. Em resposta, Marin (2022), respondeu mergulhando logo na forma como via a relação social entre as personagens, dizendo que, aquilo que lhe mais interessava nas peças de Beckett era, o facto de as pessoas estarem sozinhas, mas sempre com um outro alguém. No caso de 'May B' são 10 intérpretes, mas Maguy Marin explica que primeiro são 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 e, simplesmente devido ao facto de estarem perto uns dos outros, surge a comunicação. Mergulhando um pouco mais fundo nesta questão, Marin (2022) diz que a comunicação entre as personagens de Beckett parte de um instinto totalmente animal e nunca sentimental, ou seja, eles apoiam-se uns nos outros para sobreviver, para encontrar algum motivo para continuar a viver, para fugirem do isolamento e dos seus pensamentos. As personagens têm a necessidade de falarem umas com as outras, elas sentem-se quase na obrigação de falarem com o próximo, porque somente faz sentido para as suas próprias pessoas e, para além de parecer se tratar de casos de egoísmo, não o é. Maguy afirma que é uma questão de sobrevivência, pois nós estamos sozinhos nas nossas vidas e o outro estará da mesma maneira e é desta ligação que surge a relação. Para mim, na peça 'Not I', a forma como Maguy Marin descreve esta relação não comunicacional, existe, essencialmente, com o público, pois trata-se de uma relação de necessidade entre a Boca e o público, onde os espectadores são postos no meio desta busca de motivos para viver e, acredito que seja uma das razões pela qual se cria um ambiente tão aflitivo na peça. Por isso é que afirmei anteriormente, que o facto de haver a personagem 'Ouvinte' não foi o único motivo pela qual achei que esta peça ia ao encontro desta dramaturgia, pois coloco também o público nesta posição de ouvinte.

No fundo, esta é a base da comunicação em Beckett e, por isso, é que se torna uma não comunicação – a incomunicabilidade – porque as personagens estão sempre sozinhas, a falar sobre as suas solidões e nada chega a ser sentimental ou empático, trata-se somente de necessidade. Esta relação de pura necessidade vê-se muito entre as personagens da peça 'Dias Felizes', onde a Winnie se encontra claramente no seu limite e, no entanto, encontra na possível conversa com Willie um motivo para viver. Desta forma, acho relevante trazer a resposta de Marin (2022) à segunda pergunta que surgiu dentro deste tema - "*De onde os grunhos¹² surgiram?*". A coreógrafa responde que, pensando no caso da personagem Winnie, seria igual se ela estivesse a grunhir ou a falar, porque, na verdade, a personagem está a falar com ela mesma e porque precisa, um pouco como a Boca em 'Not I'. Pouco interessa se Willie, a personagem para quem

¹² Sons que surgiam, algumas vezes, vindo das personagens na peça "May B";

aparentemente ela está a falar, ou no caso de 'Not I', o Ouvinte/público, entendem ou não o que estas personagens estão a dizer. Mas porquê a decisão de Marin das personagens grunhirem e não um outro som qualquer? *"Because they are angry at life and they cannot tell anybody"*¹³ – (M. Marin, comunicação pessoal, junho 3, 2022)

Esta relação por necessidade transforma-se, por vezes, na não comunicação e no próprio diálogo absurdo, pois estas pessoas somente precisam de passar o seu tempo. Um exemplo mais óbvio desta relação, são as personagens Estragon e Vladimir, da peça 'À espera de Godot', onde estão claramente a utilizar-se uma à outra para fazer passar o tempo, com as suas conversas sem nexos e bastante vagas, pois estão à espera de Godot, espera essa que não se sabe há quanto tempo dura e que, no fundo, não sabem se esse Godot alguma vez virá. Maguy Marin (2022) termina mesmo dizendo que não se trata de comunicação, mas sempre de um estado da mente. E a verdade é que, para entendermos um estado de espírito como o que a Boca em 'Not I' representa, pouco interessa entender as palavras, mas sim sentir as energias que a personagem passa, as suas respirações, os *timings* que a peça transmite, etc. Estas foram uma das minhas grandes preocupações enquanto estruturava a peça 'O Quê?'

Posso concluir que, a incomunicabilidade está vivamente presente neste monólogo, porque, de certa forma dá sentido ao mesmo, à personagem enigmática que se encontra na penumbra da peça, que vai ao encontro da necessidade que a Boca possa ter em derramar todas aquelas palavras e das histórias que insiste dizer que não são dela.

2.5. De um monólogo a um trio

Depois de chegar à conclusão de que o monólogo 'Not I' poderia estar mais próximo da abordagem da não comunicação do que inicialmente achava, questionei-me qual o formato que teria a minha criação. Seria um solo? Um dueto, visto que existem duas personagens? Estas duas opções pareciam-me as mais óbvias, tendo em conta o número de personagens que encontramos na peça e o formato em monólogo da mesma. No entanto, não tinha interesse em fazer apenas um solo, pois trabalhando a incomunicabilidade sentia necessidade de explorar outros caminhos coreográficos, com mais do que um intérprete, porque, no fundo, quando escolhemos uma dramaturgia para uma peça ficamos reféns da mesma e, a ideia de ter uma dramaturgia é que a mensagem que queremos passar chegue ao público da melhor maneira, por isso, sabia que a decisão de 'O Quê?' ser um solo não seria a mais acertada, perante a dramaturgia.

¹³ N.T: "Porque eles estão zangados com a vida e não o podem dizer a ninguém" (Traduzido por Mariana Silva)

Porém, também não tinha interesse em trabalhar com apenas dois intérpretes, porque, a meu ver, isso teria uma leitura muito particular, onde facilmente poderia cair em erros dramaturgicos, dividindo literalmente os intérpretes entre Ouvinte e Boca e fechando a comunicação no espaço cénico, característica que não estava à espera de fazer, pois retiraria o público da equação da comunicação, ou então, prenderia a minha criatividade na própria estrutura da peça 'Not I' e nas anotações que o próprio autor faz na mesma. Sei que, ao escrever isto, me coloco numa posição contraditória, mas, apesar de na criação ter usado sim, a estrutura da peça original e também as anotações do autor, ao escolher o trio, sabia que, como coreógrafa, poderia viajar mais criativamente e, os intérpretes, poderiam viajar entre as personagens existentes ou, talvez, criar as suas próprias. Posto isto, decidi que passaria o que era inicialmente um monólogo para um trio, desta forma, desprender-me-ia então das convenções que um dueto traria ao espetáculo, fugiria de criar somente em torno da personagem Boca e teria a abertura para ir para além das personagens já existentes na peça, gerando possibilidade aos intérpretes de retirarem o que achavam necessário das personagens, criando assim a sua própria personalidade sobre as mesmas.

Colocando em perspetiva este trio, pensando nas características da peça que tinha interesse em trabalhar e na dramaturgia eleita, agradava-me a ideia de colocar estes três intérpretes num lugar de diálogo, mas sem realmente surgir o que conhecemos da comunicação, indo assim, claro, ao encontro da incomunicabilidade, explorando o erro entre o emissor e o recetor e perceber de que forma os corpos reagem a este estímulo. Interessava-me partir do próprio monólogo, criando a partir dele, uma linguagem corporal que todos os intérpretes pudessem compreender e explorar em torno da mesma. As contradições e os contrastes são fortes características das obras de Beckett e, assim sendo, era algo que queria também trabalhar com cada um dos intérpretes, provocando neles, através de improvisações, diferentes reações a variadas situações.

Apesar de todas estas decisões tomadas, havia uma pergunta que se mantinha por responder: e em relação aos intérpretes, o que procurava? Visto que, a minha formação, e consecutivamente as minhas criações, pendem sempre para um encontro entre a dança e o teatro, desta vez não queria que fosse diferente. Um dos grandes motivos pelo qual escolhi fazer um mestrado em coreografia foi pela minha vontade em querer encontrar a minha própria dinâmica do que pode ser o Teatro Físico, ou seja, encontrar a minha forma de fazer espetáculos que misturem a dança com o teatro e, por isso mesmo, 'O Quê?' tinha de ir ao encontro deste objetivo. Desta forma, poderia, de uma maneira mais profunda, mergulhar sobre o que para mim faz sentido ser esta

mistura e encontrar novos mecanismos para chegar a esse mesmo formato. Posto isto, achei que os meus intérpretes teriam de ser também uma reflexão desta vontade e, assim, convidei um bailarino, Pedro de Aires, uma bailarina, Mariana Tiago e uma atriz, Inês Fonseca. Estes três intérpretes são bastante diferentes uns dos outros: a Inês é uma atriz muito ligada ao absurdo, mas com uma formação que não vai ao encontro do corpo, apesar de tudo, mostrou sempre uma abertura para tal, o que me permitiu explorar de uma maneira mais profunda a minha relação com o uso literal de texto nas minhas peças e, sendo a única atriz, ajudou-me a encontrar novas dinâmicas corporais para interpretar as palavras; o Pedro, um bailarino com uma formação bastante variada, já tendo passado por várias áreas artísticas, dentro das artes performativas, tornou-se assim o meu elo de ligação destes dois mundos artísticos e, por isso, o motivo de lhe ter atribuído o solo inicial, que irei abordar a sua criação mais tarde, sendo o momento da peça onde se constrói toda a linguagem corporal que vai ser levada pelos intérpretes até ao final; a Mariana, uma bailarina que sempre teve o seu percurso mais ligado à técnica, mas que, nos últimos anos da sua carreira e formação, se tem focado no seu lado mais interpretativo e, desta forma, traz um rigor à dramaturgia e ao próprio movimento que se torna essencial para o entendimento da proposta que está a ser feita em palco. A decisão tomada em torno da escolha dos intérpretes foi extremamente importante para todo o percurso que se seguiu e acredito ter sido o *cocktail* de intérpretes perfeito para atingir o fim que obtive e que, de certa forma, superou as minhas próprias expectativas e visões que tinha sobre o mesmo.

3. Parte I: Solo

A peça 'O Quê?' divide-se em dois momentos: o solo e o encontro dos seres. Este capítulo corresponde à criação do primeiro momento – o Solo. Neste capítulo iremos falar da forma como surgiu esta criação, desde os métodos usados ao gesto poético, que foi extremamente importante para o encontro da palavra com o movimento e, da própria linguagem corporal que se criou a partir deste mesmo solo e que se levou como base de movimento para o resto da criação.

Quando inicialmente pensei na estrutura do espetáculo, tomei a decisão de o começar com um solo, de forma a ir ao encontro direto da personagem Boca e da própria estrutura de um monólogo. Sei que anteriormente, nas minhas primeiras decisões e motivações, tinha decidido que queria fugir a esta estrutura, no entanto, também já tinha esclarecido que, ao pensar na linha dramaturgica que queria seguir, seria essencial uma breve passagem por este formato, de forma a criar, digamos, um *statement* inicial. Com isto quero dizer, que tencionava ir ao encontro literal do que inicialmente me propus – coreografar as palavras de Beckett. Sendo que a minha pesquisa como coreógrafa tem passado por este encontro da palavra e do movimento, queria que este solo fosse um maior desafio nesse sentido.

Cronologicamente, o Solo foi a primeira parte a ser feita, era essencial encontrar a linguagem corporal base e depois prosseguir para o que se seguia. Mas o que significa encontrar a linguagem corporal base? O meu objetivo com este solo, visto que ele seria um espelho em movimento da peça original completa, era que toda a linguagem corporal utilizada pelos intérpretes ao longo do espetáculo, viesse deste solo. Solo este, que partiu das reais palavras da personagem Boca, misturadas com as movimentações da personagem Ouvinte. Com isto, conseguiria, mesmo não mantendo o enredo da peça original, que do início ao fim do espetáculo os corpos estivessem sempre a representar o estado de espírito da história. Sabendo que, este estado de espírito da história é trazido, na peça original, pelas palavras de Boca e da forma como esta as diz e dos movimentos do Ouvinte. Posto isto, criando e apresentando em primeiro lugar ao público o Solo, teria a liberdade de trabalhar com os intérpretes, numa segunda parte, em torno da incomunicabilidade e do estado de espírito da Boca – epifania, desespero, dor, medo. Esta decisão permitiu que o trabalho que surgiu numa segunda fase partisse da procura de novas dinâmicas e relações entre personagens, nunca perdendo o facto de continuarmos a contar a história original, pois a comunicação entre os intérpretes era feita através dos movimentos do solo que sabemos que surgiu inteiramente das palavras da peça 'Not I'. Este solo vai fazer com que, a forma como os intérpretes praticam a incomunicabilidade, através da linguagem corporal gerada inicialmente pelo Pedro no

solo, no fundo, eles estão sempre a comunicar utilizando as palavras de Beckett que constituem a história.

Depois de uma semana em residência artística no espaço do 'Sekoia Performativa', no Porto, com o intérprete Pedro de Aires, nasceu a estrutura deste solo. De uma forma prática, o que foi feito em estúdio, foi a criação literal de movimento partindo de todo o texto de 'Not I' – palavra a palavra – iniciando em "fora... cá para fora..." e terminando em "o quê?... quem?... não!...ela!... ELA!...". A tradução da peça usada para este meio foi a de Miguel Esteves Cardoso, integrada no livro "Samuel Beckett – Teatro Completo". Relativamente às dinâmicas escolhidas para o solo, os vídeos que mencionei no primeiro capítulo, principalmente o vídeo da encenação portuguesa de Nuno Carinhas, interpretado por Emília Silvestre em 2006, foram extremamente relevantes para este feito. Para que o solo fugisse de uma dinâmica monótona, pois não era uma dinâmica que se enquadrasse com o estado de espírito do texto, inspirei-me na forma como as atrizes o diziam, ou seja, quase sempre que coreografava um conjunto de palavras ou um parágrafo, ia até aos vídeos, ouvia a forma como as atrizes diziam essa parte do texto e introduzia essa dinâmica no movimento. Este método permitiu-me encontrar novas respirações, pausas que não estavam escritas, rapidez, lentidão, etc.

Antes de passarmos para uma explicação mais aprofundada da construção da linguagem corporal da peça, é relevante elucidar da importância da forma como foi construído o final do solo. Tanto como na peça original como em 'O Quê?' é estabelecido uma relação de comunicação com o público e, visto que a personagem Boca fala para o público, as indicações que dei ao intérprete foi que estivesse sempre a olhar para a frente e, sempre que fosse possível, olhasse o público nos olhos para quebrar desde cedo a quarta parede. O final do solo é a quebra oficial de qualquer convenção teatral que pudesse separar os intérpretes do público, pois ao terminar, o ator procura aprovação através do olhar, procura alguém no público que tenha compreendido aquilo que esteve a tentar comunicar. Surge assim, do meio do público, a atriz que aparenta mostrar que o estava a entender, no entanto, quando passa pelo bailarino e não lhe comunica nada, inicia-se a principal proposta à incomunicabilidade. Posto isto, o intérprete permanece inapto, incapaz de reagir e volta a uma posição neutra, nunca revelando tristeza pelo sucedido, pois como foi dito anteriormente trata-se de relações por necessidade e não sentimentais.

3.1. Construção da Linguagem da Peça

Depois de colocado em contexto este solo, podemos partir para uma explicação mais aprofundada da criação do mesmo, incidindo na construção da linguagem corporal

do espetáculo. Para começar, é-me essencial esclarecer a diferença entre língua e linguagem; segundo a publicação da professora de letras Márcia Fernandes no *website* “toda matéria”, a língua é um conjunto organizado de elementos, falados ou escritos, desenvolvido pelo ser humano, para se poderem comunicar entre si e consiste em uma das formas existentes de linguagem; já a linguagem é qualquer forma de expressão utilizada pelas pessoas para se comunicarem, sendo esta mais abrangente que a língua, pois pode incluir movimentos, imagens, sons, etc.

Uma das primeiras decisões que tomei em relação à construção da linguagem era que iria usar, literalmente, as referências ao movimento que existem no texto. No caso de 'Not I', as referências são poucas, pois a ideia em torno de Boca, personagem à qual corresponde o monólogo que constitui a peça, é que ela se mantenha no desenho de luz feito para a mesma, não lhe permitindo ter movimentação. No entanto, sabemos que existe a personagem Ouvinte e que esta tem referência a movimento. Assim, neste solo inicial, é possível encontrar-se os movimentos escritos pelo autor em 'Not I' integrados na coreografia.

Nota

Movimento: consiste em simples gestos laterais, erguendo os braços lateralmente e deixando-os cair de novo, numa atitude de compaixão impotente. O movimento abranda a cada nova ocorrência, até ser quase imperceptível na terceira vez. A pausa tem apenas a duração suficiente para que BOCA recupere da veemente recusa em abandonar a terceira pessoa.

Figura 1. Nota da peça 'Boca'. Retirado de 'Samuel Beckett – Teatro Completo', editora Edições 70, outubro de 2021, p.363.

É crucial referir a importância que têm as notas, as didascálias ou as indicações, nas peças de Beckett. Estas características na sua escrita demonstram, grande parte das vezes, a sua visão cénica e dramática, sobre as suas peças. Nestes espaços indicativos nas peças do autor, surgem, frequentemente, indicações de movimentação das personagens, tal como acontece em 'Not I'. Três bons exemplos disto, são as peças "Ato sem palavras I", "Ato sem palavras II" e "Quad"; onde as duas primeiras tratam-se de indicações de mímica para os atores e a terceira de uma peça para quatro intérpretes, luz e percussão, onde apenas existe movimentação por parte dos intérpretes. Porém, apesar destas três peças, sendo elas de movimentação apenas, demonstrarem bem a relação do autor com o movimento, não são estas as únicas onde podemos encontrar indicações bem definidas de movimentação. Em praticamente todas as suas peças havia algum género de indicação pormenorizada de ações físicas, de cenografia, luz, figurino, mostrando sempre o rigor no pensamento cénico do dramaturgo.

MÚSICA

Largo do Quinto Trio com Piano de Beethoven:

I. 13	<i>início até ao compasso 47</i>
I. 23	<i>início até ao compasso 49</i>
I. 31-34	<i>início até ao compasso 19</i>
II. 26-29	<i>início até ao compasso 64</i>
II. 35-36	<i>início até ao compasso 71</i>
III. 1-2,4-5	<i>início até ao compasso 26</i>
III. 29	<i>início até ao compasso 64</i>
III. 36 até ao final	<i>início até ao compasso 82</i>

Quarto: 6 m x 5 m

- 1 Porta.
- 2 Janela.
- 3 Espelho.
- 4 Divã.
- 5 F sentado junto à porta.
- 6 F à janela.
- 7 F junto ao divã.
- A Posição câmara plano geral.
- B Posição câmara primeiro plano.
- C Posição câmara plano aproximado 5 e 1, 6 e 2, 7 e 3.

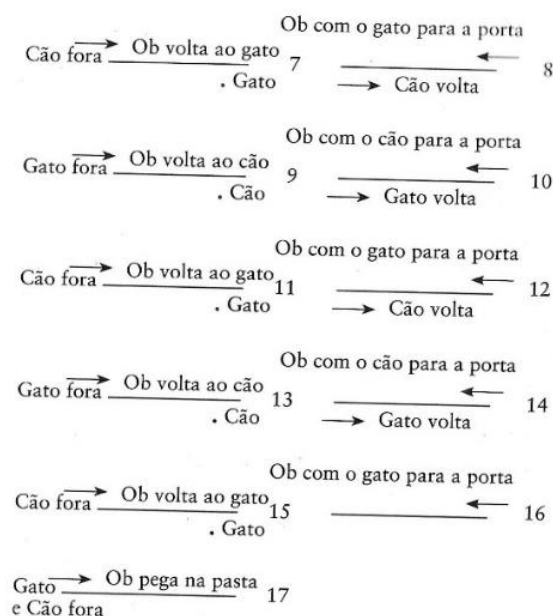


Figura 2. Indicações no argumento do filme 'Trio Fantasma'. Retirado de 'Samuel Beckett – Teatro Completo', editora Edições 70, outubro de 2021, p.398.

Figura 3. Sugestões Cénicas do argumento de 'Fim de Mundo'. Retirado de 'Samuel Beckett – Teatro Completo', editora Edições 70, outubro de 2021, p.339.

A decisão de ir ao encontro da movimentação descrita na peça, esteve relacionada, mais uma vez, com a conversa com Maguy Marin, pois, em resposta à

pergunta - "Como traduziu estas personagens em movimento? Usou os seus sentimentos ou literalmente as palavras das peças?" - Marin (2022) diz que grande parte das vezes ia ao encontro destas descrições de movimento que o próprio Beckett escrevia.

Na minha perspetiva, é realmente fascinante os pormenores da dramaturgia de Beckett, pois ele não era um autor que se limitava a escrever um enredo e a criar personagens, por vezes, as suas didascálias e notas eram tão ou mais importantes que as próprias falas das personagens. O rigor na sua escrita e, consecutivamente, nas suas encenações era precioso para o entendimento das personagens. De facto, este rigor foi algo que tentei trazer para esta criação, especialmente para o solo. Visto que, no solo se tratava de uma transformação literal do texto para movimento, quis, assim, mergulhar também na forma como o próprio Beckett encenava e nas suas necessidades como encenador. Desta maneira, os movimentos do solo são extremamente rigorosos e não poderiam ser feitos de nenhuma outra forma senão daquela feita em palco. Foi, efetivamente, um trabalho de limpeza de movimento duro, entre mim e o intérprete, para conseguirmos chegar ao rigor que pretendia. Este rigor justifica-se, pois, sendo o solo uma procura da linguagem corporal da peça, seria essencial encontrar a maneira de comunicar esses movimentos de uma forma clara. Sabemos que existem formas certas e erradas de dizer uma palavra e, de maneira as comunicarmos melhor procuramos as formas corretas, por este mesmo motivo, os movimentos teriam de ser certos, tal como as palavras são, só assim se conseguiria atingir uma comunicação coerente. É-me importante referir, que nada deste rigor invalida a dramaturgia, apesar desta peça ser sobre erros na comunicação, os movimentos ou as palavras ditas devem ser claras. O próprio Samuel Beckett escreve no meio desta incoerência, onde as personagens falam efetivamente palavras que reconhecemos e que têm significados para nós como sociedade, só que estão, por vezes, organizadas de forma confusa ou usadas em contextos errados, indo assim ao encontro do absurdo e da incomunicabilidade.

Depois de decidir que a movimentação da personagem Ouvinte estaria presente, o seguinte passo a dar, seria, efetivamente, começar a criar movimento. Assim sendo, começámos pelo início da peça e, a ideia, era que, cada palavra tivesse um movimento.

pará-la... uma coisa que ela... uma coisa que ela tinha de- o quê?... quem?... não!... ela!... [pausa e movimento 3] ...uma coisa que ela tinha de- o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... rugido monótono... no crânio... e o feixe... a farejar por aí... como fuinha... sem dor... até aqui... héh!... até aqui... depois pôr-se a pensar... pff muito depois... súbito lampejo... talvez uma coisa que ela tivesse de... tivesse de... contar... seria isso?... coisinha de nada... antes do tempo... num buraco qualquer... sem amor... poupou-se-lhe... muda toda a vida... praticamente muda... como ela sobreviveu!... naquela vez no tribunal... que tinha ela para dizer em sua defesa... culpada ou inocente... ponha-se de pé, mulher... fale mais alto, mulher... espedada ali de olhos fixos no vazio... boca semi-aberta como de costume... à espera que a levassem... grata por aquela mão sobre o braço dela... e agora... uma coisa que ela tinha de dizer... seria isso?... uma coisa que contasse... como foi... como ela- o quê?... tinha sido?... sim... uma coisa que contasse como tinha sido... como ela tinha vivido... vivido sem fim por aí fora... culpada ou não... por aí fora... até aos sessenta... uma coisa que ela- o quê?... setenta?... valha-nos Deus!... por aí fora até aos setenta... uma coisa que ela própria ignorava... que não reconheceria... mesmo que a ouvisse... depois absolvida... Deus é amor... sua infinita bondade... renovada em cada manhã... de regresso ao campo... manhã de Abril... a cara na relva... sozinha com as cotovias... retomar ali... recomençar a partir dali... mais alguns- o quê?... não era isso?... nada a ver com isso?... nada que ela pudesse contar?... está bem... nada que ela pudesse contar... experimentar outra coisa... pensar noutra coisa... pff muito depois... súbito lampejo... isso também não... está bem... outra vez outra coisa... por aí fora... no fim há-de se conseguir... acabará por sair bem... depois absolvida... de regresso ao- o quê? isso também não?... também não tem nada a ver com isso?... nada em que ela pudesse pensar?... está bem... nada que ela pudesse contar... nada em que ela pudesse pensar... nada que ela- o quê?... quem?... não!... ela! [pausa e movimento 4] ...coisinha de nada... cá fora antes do tempo... num buraco qualquer... sem amor... poupou-se-lhe isso... muda toda a vida... praticamente muda... mesmo para consigo própria... nunca em voz alta... mas não completamente... às vezes súbito impulso... uma ou duas vezes ao ano... sempre no Inverno sabe-se lá porquê... aquelas noites intermináveis... horas de escuridão... súbito impulso de... contar... depois sair rapidamente e parar a primeira que vê... retirete mais próxima... começar a despejar aquilo tudo... torrente contínua... sem pés nem cabeça... metade das vogais trocadas... impossível de seguir... até ver como a olhavam fixamente... depois morrer

de vergonha... voltar para dentro do buraco... uma ou duas vezes ao ano... sempre no Inverno sabe-se lá porquê... as horas intermináveis de escuridão... e agora... agora... cada vez mais as palavras... o cérebro... a bruxulear parecia enlouquecida... rápida apalpadela e adiante... nada... adiante para outro sítio... experimentar noutro sítio... sempre qualquer coisa a suplicar... qualquer coisa dentro dela a suplicar... a suplicar que tudo pare... sem resposta... oração sem resposta... ou que ninguém ouve... débil de mais... por aí fora... continuar... atentar... sem saber... o que estava a tentar... o que podia tentar... o corpo inteiro como se tivesse desaparecido... só a boca... parecia enlouquecida... por aí fora... continuar- o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... rugido monótono de catarata... no crânio... e o feixe... sempre a enfiar-se por todo o lado... sem dor... até aqui... héh!... até aqui... tudo aquilo... sem largar... sem saber... o que estava a- o quê?... quem?... não!... ela!... ELA!... [pausa] ...o que estava a tentar... o que podia tentar... não importa... continuar... [cortina começa a descer] ...no fim há-de se conseguir... de regresso... Deus é amor... sua infinita bondade... renovada em cada manhã... de regresso ao campo... manhã de Abril... cara na relva... sozinha com as cotovias... retomar-

[Pano descido por completo. Sala escura. Voz continua atrás do pano, ininteligível, 10 segundos, pára quando a sala se ilumina.]

Figura 4. Anotações pessoais da autora deste relatório. Texto presente, retirado de 'Samuel Beckett – Teatro Completo', editora Edições 70, outubro de 2021, p.365.

Como podemos observar na imagem acima¹⁴, esta ideia foi quase seguida à risca, ou seja, as frases e palavras sublinhadas na folha da peça, são as que tiveram um movimento associado e, como podemos observar, nem todas as palavras estão sublinhas, pois houve alguns momentos onde optei por criar um único movimento que correspondesse à ideia que certos parágrafos retinham. Contudo, grande parte das

¹⁴ As anotações feitas encontram-se em apêndice e em maior escala;

vezes, um movimento correspondia a cada palavra ou conjunto de palavras, entre reticências. De uma maneira ou de outra, tentei que nenhuma parte do texto ficasse de fora. Apesar de tudo, nem todos os movimentos que constituem o solo fazem parte da linguagem corporal da peça. Os movimentos que surgiram de palavras concretas, como “estacar” ou “prazer”, estavam incluídas nessa linguagem, precisamente pela sua exatidão, já os movimentos que surgiram de conclusões de parágrafos ficaram de fora. Existe, também, uma recorrência de palavras ou expressões como “o quê?”, “Fora”, “Quem?”, “Não”, “Ela”, “zumbido” que, no final, foram essenciais para a criação desta linguagem, pois a sua recorrência permitia que o público, aos poucos, a fosse interiorizando. Assim, nasce a lista do vocabulário¹⁵, onde cada palavra corresponde a um movimento, criando-se assim a linguagem corporal da peça.

⊙

Vocabulário Corporal - As palavras

Fora	deus meu
cã para fora / por aí fora	coroa
deitada, ao mundo	estacar / espulso
tempo	à deriva
buraco	claridade / crepúsculo
O quê?	quem?
Ela / rapariga	excunção
sim	sem sentidos / I'm dead
rapariga de nada	zumbido
nae interessa	a toda hora um zumbido
país desconhecido	ouvidos
sonno-je	luar
banquilha	interpeçada
nae amor	imaginem!
lar	calça / mrio
criança	sequência
não	Deus
caso típico	subito fugir
retorta	castigada
fluo / cascata	parevoices
do pé para a mão	prazer
raciocínio	de certeza que não
héh!	son
doente	gover
ou sim ou não	prebercer-se
piljebras	apdpar
caia na rede	chitar
contaaar	pensar
está bom	preso
e água	fugido hanotano
sem pés sem cabeça	

¹⁵ A lista do vocabulário corresponde à figura 5 e está anexada nos apêndices em maior escala para uma melhor leitura;

Figura 5. Lista das palavras que correspondiam à linguagem corporal da peça 'O Quê?'.

3.1.1. Gesto Poético

Fica a pairar a questão de: como realmente surgiu o movimento? A técnica coreográfica que mais uso nas minhas criações é a improvisação, mas conclui que seria redutor estar a improvisar neste caso, pois teria de ser feito uma improvisação para cada palavra ou expressão para atingir um único movimento e falamos de um monólogo de 7 páginas. A criação teria de ser pensada de uma forma mais direta e simples, assim sendo, o que surgiu na prática foi o seguinte: lia as palavras e o primeiro movimento que me lembrasse quando pensava nas mesmas, era o que ficava. Isto surgia sem grandes preocupações sobre se eram gestos muito comuns ou mais abstratos.

Nos primeiros contactos que se tem com criação coreográfica, surge recorrentemente o medo do ridículo, de ninguém nos entender ou de aquilo que estamos a criar não ser bom o suficiente. Acredito que quando desbloqueamos esses medos tornamo-nos mais rigorosos nos nossos próprios métodos e nas estéticas das nossas criações. Existem várias vantagens em criar dentro do que é a arte contemporânea, mas a principal é o facto de estarmos num meio onde tudo é válido. Como coreógrafa que se encontra neste meio entre a dança e o teatro, onde o uso da palavra é fundamental, não tenho medo do óbvio ou de trabalhar em torno de gestos mundanos, pois acredito que bem interligados, num conjunto coreográfico, encaixam e completam a dramaturgia. Apesar de na contemporaneidade valer tudo, para me poder expressar melhor neste relatório, senti a necessidade de pesquisar relativamente ao método que usei para criar o solo. A parte I foi o momento da criação mais instintiva, no entanto, existem diversas pesquisas já feitas sobre diferentes métodos coreográficos e tive necessidade de dar um nome a esta forma de pesquisa que usei. Pensei então na base deste solo – o gesto. Que gesto seria este? Porquê que surgiu e porquê que é possível para o público interpretar? Ao pesquisar em torno destas questões, encontrei o trabalho da doutora Andréa Bergallo Snizek, “Corpo-comunicação: a poética do gesto”, inserido no volume 10 da revista ‘Contemporânea’, que me ajudou a moldar o meu pensamento intelectual relativamente à temática do gesto.

Os gestos que criei partiram da minha interpretação ao ler as palavras escritas por Beckett. Estas palavras inicialmente foram escritas com um propósito, onde o próprio autor já as interpretou, de seguida elas são interpretadas por quem lê, que neste caso fui eu, a autora desta coreografia, que lhes associei variados gestos que, por si só, irão sofrer de outras interpretações. Depois da criação do gesto, a primeira interpretação é feita pelo intérprete quando o movimento lhe é passado, apesar dos coreógrafos

tentarem comunicar os seus propósitos juntamente com os movimentos, existe sempre uma vontade do intérprete que vem das suas experiências da sua vida. A segunda interpretação acontece quando a coreografia é vista pelo público, no corpo do intérprete, em palco.

Na sua publicação, Snizek desmistifica variadas questões em torno do gesto, mas principalmente da forma como estes são interpretados. De que maneira as pessoas, através de um olhar artístico, digerem estes gestos? Mas o que é um gesto? Segundo Snizek (2012) um gesto é uma ação expressiva, maioritariamente não legível e, completa a ideia, apoiando-se de uma citação de Cristine Roquet (2011), que diz que um gesto feito por um bailarino faz parte de um diálogo e os seus significantes são definidos a cada nova relação. A leitura de um gesto e da sua poesia vai depender do contexto onde está inserido. “Para a autora, como para este estudo, o gesto tem relação direta com o contexto e depende de vários elementos (diálogo tônico, troca dos olhares, atitudes, odores etc.)” (Snizek, 2012, p.169). Posto isto, subentendemos que a percepção do gesto está sempre relacionada a um diálogo entre duas pessoas, seja ele feito por palavras, olhares ou ações, portanto seria relevante para esta pesquisa desmascarar os membros do público. Os indivíduos que constituem o público, que pressupomos que estão integrados numa sociedade, trazem com eles costumes sociais e culturais que, segundo Roquet (2011) pode levá-los a ignorar o que não estão acostumados a perceber. No entanto, sendo os gestos no ‘O Quê?’, em grande parte, gestos mundanos, utilizados no dia a dia, acredito que os significantes que estes trazem facilitam a percepção dos mesmos, pois vão ao encontro desses costumes sociais e culturais, fazendo com que o público se interesse e que, no fim, crie o seu próprio significado em torno da peça que viu. Desta forma, vamos ao encontro do que Farina (2006) diz quando escreve que, a percepção é uma estrutura fundamental das ações humanas e que, a ação de entender um gesto, está relacionada ao uso das percepções. A percepção permite-nos ir ao encontro de significados diferentes ao senso comum e às imagens relacionadas ao gesto que inicialmente conhecemos ou, então, da criação de novas. Isto diz-nos que, sendo a percepção um requisito de ser-se humano, qualquer pessoa, seja mais ou menos aliterada culturalmente, tem a capacidade de interpretar qualquer obra de arte, usando a sua percepção para gerar novos significados daquilo que já conhece, mas para esta reinterpretação acontecer é necessário que a base de algo que conhecemos esteja lá. Partindo este solo de gestos e palavras que todos conhecemos, há uma forte possibilidade de haver efetivamente uma interpretação e entendimento por parte do público daquilo que estão a ver.

No seu trabalho, Snizek introduz as ideias de Cecilia Salles (2008) relativamente ao próprio ato de criar, foi nestas ideias que encontrei uma melhor explicação para a pergunta “Como surgiu este gesto?”. “Em outras palavras, o artista cria, nem sempre conscientemente, um sistema em função de determinadas características, que lhes são atribuídas a partir de processos de apropriações, de transformações e de ajustes;” (Snizek, 2012, p.171). A ideia da apropriação, da transformação e do ajuste, leva-me à sequência de ações que me permitiu criar este solo; palavras de Beckett (apropriação), gerar movimento (transformação) e interligar com o movimento anterior e posterior (ajuste). Este trecho da pesquisa de Snizek foi bastante relevante para o entendimento da criação deste solo, pois oferece a possibilidade de haver criação inconsciente, porque tal como havia gestos no solo relacionados com o nosso dia a dia como seres humanos, houve outros que não tinham essa leitura direta e, por isso, ser importante sabermos que há a possibilidade de, numa criação, nem tudo ser consciente. “Os desejos e as incertezas, entendidos aqui como elementos inerentes aos processos de construção coreográfica, à estruturação dos gestos que da obra farão parte, na dança surgem a partir de dinâmicas diversas, incertas e de tendências, acasos e desejos vagos. Segundo Ostrower (1990)” (Snizek, 2012, p.171).

Após esta análise, concluo dizendo que, apesar de inicialmente o processo de criação do solo parecer ter sido apenas em torno da intuição, foi importante pensar uma segunda vez sobre ele, para descobrir que realmente há fundamentação na sua criação. A intuição continua a ser uma fundamentação válida, no entanto, é importante perceber que existe um pensamento teórico por de trás desse estado que é também uma ferramenta do ser humano e que, na arte, é usada e explorada. Este pensamento trouxe também uma diferente visão aos distintos entendimentos que se pode dar ao solo e que estes são bastante relevantes para a interpretação do que se segue.

4. Parte II: Encontro entre seres

O “Encontro entre seres” equivale à segunda parte do processo criativo e do próprio espetáculo, correspondendo assim aos momentos do alinhamento, destacado no apêndice D, ‘medo da voz’, ‘raiva e tristeza – um dueto’, ‘biografia’, ‘cocktail de emoções’, ‘black out’, ‘trio+música’, ‘biografia obcecada’ e ‘final’. Dentro desta segunda parte, existiram variadas fases; a fase de trabalho de mesa onde conversámos muito e esclarecemos conceitos importantes de forma a clarificar algumas certezas que tinha em relação a Beckett, ao seu trabalho, à dramaturgia e às imagens que tinha para esta criação; a fase de passagem da linguagem corporal da peça para as restantes intérpretes; a fase de escrita, onde cada intérprete criou a biografia da sua personagem, gerando no fim uma biografia geral, dita em palco; momentos de improvisação, de modo a gerar material coreográfico e de entender as relações entre as personagens; por fim, a organização e decisão de um alinhamento final.

Como já foi mencionado anteriormente, a entrevista com a coreógrafa Maguy Marin foi de extrema importância para todo o processo, mas é importante referir que teve bastante peso nesta primeira fase de partilha com os intérpretes e na forma como decidi abordar a peça e as personagens com eles. As questões que inicialmente tinha sobre Beckett e sobre como seria possível esta passagem da sua obra para movimento, estão presentes na entrevista que fiz e, por isso, esta ser tão importante, pois foi a primeira vez que obtive repostas sobre as minhas dúvidas coreográficas e artísticas em relação ao ‘O Quê?’. As decisões de como e o quê comunicar com os intérpretes são extremamente importantes e foi algo que pensei muito em todo este processo que foi o mestrado em coreografia. É verdade que nem todos os pormenores que pensava e sabia sobre as personagens de Beckett, partilhei com os intérpretes, principalmente num momento inicial. Na medida que foi surgindo essa necessidade, foram definitivamente pormenores que se foram partilhando ao longo do processo, ou seja, na minha abordagem deixava que fosse algo que surgisse naturalmente aos intérpretes e, depois de partilharem as suas dúvidas, aí sim, acrescentaria o que sabia, se achasse que isso fosse relevante.

Um das perguntas que formulei para a entrevista *“Cada performer tinha uma personagem ou deixava que os intérpretes viajassem livremente entre as personagens de Beckett?”* carregava a minha curiosidade em saber de que forma a coreógrafa abordava o trabalho de Beckett e o quanto os bailarinos e bailarinas tiveram de mergulhar neste mundo dramático para fazer a peça. No entanto, fui alegremente surpreendida com a resposta, onde Maguy Marin (2022) explica que ela não falava de Beckett com os seus intérpretes e que “May B” vive por si só. Ou seja, apesar de toda

a conexão com Beckett e o seu trabalho, a peça de Marin tem os seus significados e passa por si só uma mensagem. Este acontecimento na criação de Marin foi ao encontro daquilo que queria para 'O Quê?' e, apesar de ter partilhado com os intérpretes questões muito particulares do trabalho e das personagens de Beckett, não os obriguei a ler nenhuma peça de Beckett, com o objetivo do que o nosso espetáculo tenha também a capacidade de passar, por si só, uma mensagem, independentemente do público conhecer ou não o trabalho do dramaturgo. Na verdade, a minha experiência ao assistir à peça "May B" passou exatamente por esta dualidade. Estava acompanhada por uma pessoa que não conhecia de todo o trabalho de Beckett e eu própria que estava muito dentro do seu trabalho e, apesar das reações à peça terem sido semelhantes, as imagens que se criavam nas nossas mentes de espectadoras foram de facto diferentes e ambas bastante interessantes. Acredito que esta seja, na verdade, uma realidade de todas as obras, contemporâneas ou não, pois estão sempre dependentes da interpretação de um público, de um *performer* e de uma equipa criativa. Tendo a pessoa que visualiza a peça conhecimento do trabalho de Beckett ou não, surgem visões diferentes da peça e, por vezes, quem não tem conhecimento do trabalho dramático do autor, desprende-se de ideias pré-concebidas e consegue visualizar imagens que talvez não passariam pela imaginação de pessoas que estivessem agarradas às personagens e às suas imagens já sabidas de antemão. Isto foi o que sucedeu com a pessoa que me acompanhou, pois onde eu procurava insaciavelmente encontrar as personagens e as suas características, ela viu o que era realmente importante para a peça e a sua dramaturgia, comunidade entre os seres que ocupavam o espaço cénico. De facto, havia uma relação e uma comunicação enorme entre os intérpretes e, depois da conversa com Marin, sei que o pormenor da comunicação é ainda mais importante do que as características pessoais que cada intérprete deu às suas personagens e de que eventuais personagens do mundo de Beckett elas se assemelham.

O que mais surgiu no trabalho de mesa, foi a tentativa de entendimento do estado de espírito que a atriz Billie Whitelaw tanto menciona sobre a personagem Boca e, por isso, tudo o que descrevi no subcapítulo "'Not I' – 'Boca'" foi algo que partilhei com os intérpretes e que discutimos sobre. No entanto, surgiram mais tópicos que sabia que seriam recorrentes da minha parte ou, eventualmente, surgiriam em formato de pergunta, pelos intérpretes. Um desses temas foi a relação que as personagens de Beckett têm com o tempo, pois era algo que sabia que seria importante abordar e que achei relevante passar aos intérpretes para que fossem, de uma maneira mais prática, ao lugar deste estado de espírito que a Boca representa – Boca essa que todos eles representam. Isto, porque a relação que as personagens de Beckett, incluindo Boca,

têm com o tempo é extremamente recorrente e bastante revelador daquilo que representam e do que procuram. Assim sendo, relativamente a esta questão, a imagem mais específica que lhes passei, e que acredito ser a imagem que mais se relaciona com o estado de espírito implícito na peça “*Not I*”, é o zumbido que fica depois de uma bomba cair e, o tempo em que isto decorre, é o espaço/tempo onde as peças de Beckett se encontram. Assim, os intérpretes poderiam visualizar-se num momento que parece pairar, que é confuso e sufocante - características que vão ao encontro da personagem que estamos a trabalhar.

Na entrevista feita à coreógrafa Maguy Marin (2022), disse-lhe que, para mim, o tempo em Beckett não existe, é um círculo em que as personagens pairam por lá. Em resposta, Marin (2022) diz que a questão do passado está sempre presente e, por isso, é como se as personagens estivessem lá, mas não estivessem a viver mais, como uma natureza morta. A peça ‘A última gravação de Krapp’, que foi estreada na mesma noite que ‘Fim de partida’, peça essa que foi uma grande fonte de inspiração para “*May B*”, é uma boa obra para exemplificar este estado do tempo nas peças do autor. O protagonista, e única personagem em cena, Krapp, ouve gravações passadas suas e apresenta-se, exatamente, neste estado de natureza morta, ou seja, continua a ouvir as gravações do seu passado que não pode viver mais e, conseqüentemente, não vive o agora também, está praticamente morto. Este estado que se aproxima muito de um estado de velhice, é uma característica nas peças de Beckett. Peças onde grande parte das personagens são pessoas idosas a refletir sobre o passado ou, pessoas cheias de outras pessoas que morreram e, como menciona Marin (2022), cheias da humanidade que já passou. Acrescento dizendo que esta questão da velhice é uma característica, principalmente, das suas personagens femininas; como Winnie em “*Dias Felizes*”, a Boca de “*Not I*”, W em “*Embalada*”, entre outras. Posto isto, esta relação com o passado e com a velhice, foi algo que também partilhei, numa fase inicial, com os intérpretes, pois acredito ser uma das maiores características do estado da Boca. Marin (2022) continua o seu raciocínio em torno do tempo dizendo que em “*May B*” não existe uma linha dramática ou uma história, pois nada acontece, no entanto, estas personagens estão a viver, estão na vida, não estão mortas e, por isso, têm de encontrar algo que torne o momento mais interessante, de outra maneira nada acontece. Acredito que as personagens em ‘O Quê?’ se encontrem também nesta procura.

Numa segunda fase, dentro do “encontro entre os seres”, passámos pelo processo de aprendizagem da linguagem corporal criada através do solo inicial. Durante a criação do solo, por parte do intérprete não foi dada muita importância às palavras que originaram os movimentos, por vezes facilitava o entendimento do mesmo e da sua

dinâmica, mas noutras vezes não era benéfico ou relevante para o intérprete decorar a palavra, para além de que nem todas as palavras que fazem parte do solo foram colocadas na lista de vocabulário final. Esta aprendizagem não foi só construída por parte das intérpretes que não tinham realizado o solo, o intérprete Pedro de Aires teve também de decorar cada palavra que estava presente no vocabulário e adequar o movimento que lhe correspondia. Apesar do intérprete já conhecer o movimento, nem sempre sabia a palavra correspondente. Já as restantes intérpretes, Inês Fonseca e Mariana Tiago, tiveram de decorar, tanto as palavras como os movimentos. Foi uma fase curta e bastante pragmática de simples aprendizagem de movimentos, no entanto, foi crucial para o trabalho de improvisação que se seguia.

4.1. Improvisação

O processo de improvisação foi o processo mais longo de toda a criação e, no fundo, o mais complexo de atingir a nível criativo. Enquanto no solo havia uma base mais completa e linear na qual trabalhamos sobre, nesta segunda parte havia o objetivo de ir ao encontro da dramaturgia, onde tudo o que estivesse dentro desta temática seria válido. Por este motivo, é que se torna um processo complexo, pois há uma variedade de decisões a serem tomadas em torno das características e das regras que estas improvisações vão seguir, sempre com o objetivo de manter a dramaturgia e as particularidades que as personagens têm, coerentes. Ao longo do meu estudo e da criação de expectativas iniciais em relação ao 'Not I', ao trabalho de Beckett e à própria criação do 'O Quê?', surgiram características que queria que construíssem esta parte da peça, como: contrastes, de forma a ir ao encontro mais direto da incomunicabilidade, ou seja, se estas personagens se encontrassem em constante contraste a imagem de seres que estão com dificuldade na comunicação seria passada ao público mais facilmente; o uso da voz, apesar de mais tarde ir desmistificar as minhas questões em relação a isto, gostava que fosse utilizada de forma verbal, através de onomatopeias, utilizando texto da peça original ou não e, por fim, o uso do vocabulário corporal criado para a peça. Sendo que estas características eram aquilo que procurava ver na peça de uma forma final, foram a base de pensamento para criar as improvisações, de forma a obter material relacionado sempre a estas particularidades. Apesar de serem apelativas, as improvisações que se seguiram não seriam o resultado do material que veríamos na peça, mas sim um mote para encontrarmos as diferentes Bocas presentes nas personagens que cada intérprete criou em relação à Boca de 'Not I', para percebermos de que forma estas se relacionam e quais as características que prevalecem em cada uma delas e encontrar sequências de movimentos com potencial para integrar a coreografia final.

O que irei explicar a seguir é uma sequência de improvisações feita sempre a pares, ou seja, os pares seriam: Inês – Pedro; Pedro – Mariana; Mariana – Inês. Cada par faz a sequência de improvisações seguida, pois o conjunto tem uma cadência pensada para poderem aprofundar a cada improvisação, sendo que a última era mais complexa, principalmente, ao nível da concentração. Esta sequência era sempre iniciada com dois exercícios de aquecimento: o primeiro era um exercício em formato de 'piscinas'¹⁶, onde lhes passava de que forma vejo diferenciadas emoções no corpo, ou seja, dar ao movimento características de modo a irem ao encontro da forma como via essa emoção se tivesse um corpo e se se movesse; o segundo exercício, denominado por "Emoções", onde o par se colocava sentado num banco, lado a lado, com a regra de estar sempre a olhar para frente, podiam tocar-se e a ideia é, sempre que ouvirem o seu nome seguido de uma emoção¹⁷, por exemplo 'Pedro, raiva', tinham de começar a improvisar sobre essa emoção com o corpo, mas principalmente partindo de expressões faciais. Após este aquecimento, que preparou a mente e o corpo para as improvisações, dávamos início à primeira improvisação da sequência. A premissa base destas improvisações vai ser sempre a mesma, ou seja, cada membro deste par tem colocado nos ouvidos uns fones que estão a produzir a versão de Emília Silvestre de 2006 da peça 'Not I'. As indicações do que fazer com o que estão a ouvir é que vai mudando de improvisação a improvisação. A pessoa que está de fora, que nestes casos fui sempre eu, tem ao seu dispor o dispositivo que está a passar o vídeo que os intérpretes estão a ouvir e pode ir modificando a velocidade do vídeo¹⁸. Pode acontecer que um dos intervenientes esteja a ouvir o som no máximo de lentidão e o outro esteja a ouvir o mais rápido possível. Todas estas improvisações foram gravadas, apesar de nem sempre na íntegra, com a finalidade de posteriormente podermos retirar material literal e não só trabalhar com a ideia que ficou do mesmo.

- Improvisação I

Nesta improvisação é usado simplesmente a voz, sem qualquer requisito de representação ou de encontrar algum significado no que iriam dizer. Como expliquei anteriormente estão a ouvir a peça nos fones e sabem que a velocidade da voz pode alterar. O que lhes é pedido para fazerem é dizerem em voz alta as palavras ou sons que conseguem ouvir e tentarem reproduzir como elas estão a ser ditas, sem qualquer preconceito se a frase ou a palavra faz sentido ou não. Os intervenientes são colocados um à frente do outro, têm de estar sempre a olhar um para o outro e, apesar de não se

¹⁶ Exercícios que comecem numa diagonal do estúdio e que vão até à diagonal oposta;

¹⁷ Emoções como: alegria, tristeza, raiva, medo;

¹⁸ A forma utilizada para este meio foi a plataforma *Youtube*, por isso, a lentidão e a rapidez com que estavam a ouvir era o mínimo e máximo que a plataforma permite;

conseguirem ouvir, têm de tentar manter um diálogo, ou seja, se a Mariana fala, a Inês tem que aguardar que esta termine para depois iniciar com o seu som ou palavra ou frase. É pedido que não movimentem o corpo.

- Improvisação II

Na segunda improvisação, é proposto à dupla que à voz acrescentem o corpo e que, desta vez, destapem uma orelha para poderem também ouvir indicações de emoções, tal como experienciaram no aquecimento. Mantêm-se de frente um para o outro e a ideia é repetirem o exercício anterior, mas, desta vez, acompanharem a voz e o corpo com uma emoção, resgatando as características de movimento dadas no aquecimento relativamente às emoções. Nunca podendo perder o diálogo. Ainda nesta proposta, experimentam fazê-la como no aquecimento, sentados num banco, a olhar para a frente sempre, permitindo-me observar várias possibilidades da mesma interação.

- Improvisação III

Nesta terceira fase da sequência, a proposta foi a mesma que a primeira, mas, em vez de o foco ser na voz, era somente no corpo. Sem instruções de emoções, simplesmente deixarem que a dinâmica daquilo que estavam a ouvir, influenciasse o corpo. Desta vez, poderiam andar pelo espaço. A expressão facial mantém-se relevante a este ponto, sendo isso a utilização do corpo como um todo. Uma curiosidade desta fase é que, involuntariamente a voz surgia mesmo quando não era requisitada.

- Improvisação IV

Na quarta e última improvisação, os intérpretes tinham somente de usar a linguagem corporal aprendida, ou seja, estavam a ouvir o áudio e sempre que surgisse alguma palavra que reconheçam do vocabulário tinham de fazer o movimento correspondente, tentando nunca perder a ligação com o outro intérprete. Esta improvisação foi primeiro experimentada de uma forma livre, onde os intervenientes podiam percorrer o espaço e, depois, experimentou-se com os intérpretes lado a lado, em pé, a olhar sempre para a frente. Este formato final foi o que, por fim, se visualiza na peça.

Esta sequência de improvisações foi a mais relevante de todo o processo e a que originou grande parte dos movimentos reproduzidos na versão final do espetáculo, no entanto, não foram as únicas improvisações. Mais tarde, surgiram algumas improvisações relacionadas com a escrita e, no próprio espetáculo existiram três momentos onde o jogo de cena passava por um momento *live* de improvisação. Estas

três circunstâncias correspondem aos momentos do alinhamento 'Biografia', 'Trio + música' e 'Biografia obcecada'. Na 'Biografia', surge um jogo de improvisação, coordenado pela atriz, que requer bastante atenção de interveniente para interveniente, pois todos dependem uns dos outros. A atriz Inês tinha o jogo nas mãos, porque a forma como dizia o texto, forma essa que teria de estar dentro de características que dei previamente¹⁹, onde a atriz podia brincar com as frases fazendo com que o texto nunca saísse igual, dita as dinâmicas que a Mariana utiliza para a sua improvisação e, estava também combinado, que quando a atriz dissesse certas palavras o Pedro teria de dizer algumas expressões do vocabulário da peça, expressões que Mariana, independentemente onde se encontrasse, teria de fazer o movimento que lhes correspondia. Para além de que, o Pedro, tinha de manter no corpo a tensão que criara no momento prévio – 'raiva e tristeza – um dueto'.

No 'Trio + música', o jogo de improvisação está dividido por 4 momentos: momento um, onde tinham de andar em linha reta, mantendo o ritmo dos pés e a formação que estavam inicialmente, até a Inês ficar para trás e os dois restantes intérpretes pararem e, juntamente com a atriz, voltarem ao início da linha onde começaram; momento dois, em que mantém o ritmo e o caminho anterior, mas começam a fazer movimentos do vocabulário corporal da peça aleatoriamente, voltando sempre à passada e ao caminho; momento três e quatro, são a repetição do anterior, porém a rapidez, tanto na passada como nos movimentos, aumenta e no momento quatro quem fica para trás é a Mariana e o Pedro e a Inês vai até ao fim da linha que percorriam, linha essa que se encontra na boca de cena.

Na 'Biografia obcecada', a Inês continua a brincar com o texto, ou seja, apesar de ter o texto alinhado e decorado, foi-lhe pedido que sempre que o dissesse brincasse com o mesmo, de modo a encontrar incoerência e demonstrar uma certa confusão na forma como o diz, desta forma encontramos dinâmicas semelhantes às de Boca em 'Not I'. Ao mesmo tempo e no centro do palco, a Mariana está a fazer o jogo de improvisação IV, mas desta vez, a velocidade do áudio não difere e está sempre na velocidade máxima. A forma como, desde os primeiros experimentos, a Mariana interiorizava o exercício correspondente à improvisação IV, era fenomenal e, a maneira como se concentrava e criava um universo corporal com aquilo que estava a ouvir, dava uma maior dimensão ao próprio exercício, mas ia também de encontro ao estado de espírito da Boca e de toda a confusão linguística que existe na mesma. Confusão essa que, ao seu lado, a atriz representava através do uso do texto e do jogo em torno do mesmo.

¹⁹ Características dadas à atriz: medo, surpresa, raiva;

Em qualquer uma destas improvisações a comunicação dos intérpretes estava sempre a ser posta em causa e estava sempre a falhar com sucesso, pois em todos estes formatos a incomunicabilidade estava sempre a surgir. Isto acontece através da prática de contrastes, dado pelo uso variado de emoções, onde as personagens não partilhavam as mesmas agitações, pelo uso de diferentes velocidades no áudio que os intérpretes ouviam e consecutivamente nos seus movimentos, pelo uso não simultâneo de diferentes palavras do vocabulário corporal da peça e pelo uso das diferentes formas artísticas, a dança e o teatro. Apesar destas particularidades de situação valorizarem a incomunicabilidade, ao pô-las em prática nas improvisações, acontecia, por vezes, surgir simultaneidade no pensamento e no movimento dos intérpretes, indo ao encontro de uma real comunicação, pois surgia concordância entre os intérpretes. Como estes já se encontravam confortáveis num ambiente não comunicacional, onde cada intérprete criou a sua individualidade, havia uma surpresa nesta simultaneidade, causando estranheza nos seus corpos. Este acaso de concordância na comunicação e a reação que causava aos intérpretes, foi utilizado em palco, através da personagem do Pedro, na passagem do momento “raiva e tristeza – um dueto’ para o momento ‘Biografia’, por isso, surge a tensão no corpo do intérprete.

4.1.1. ‘Raiva e Tristeza – Um dueto’ & ‘Cocktail de Emoções’

Como observámos anteriormente, surgiram alguns momentos *live* de improvisação em palco, no entanto, existem dois momentos que apesar de terem a sua origem nas improvisações experimentadas em estúdio, eram momentos com coreografia marcada e esses momentos são: ‘Raiva e Tristeza – Um dueto’ e ‘Cocktail de Emoções’. Nestas duas situações temos a possibilidade de observar e analisar com mais atenção as características coreográficas das improvisações e dos estudos feitos em estúdio em torno das relações movimento/emoção e movimento/palavra.

Anteriormente foi explicado que o momento ‘Raiva e Tristeza – Um dueto’ surgiu de um acaso de concordância comunicacional numa improvisação entre o par Mariana e Pedro. Nessa improvisação realizada em estúdio²⁰, correspondente ao momento de improvisação IV, onde os intervenientes já se encontravam na última fase do experimento, lado a lado a olhar para a frente, podemos observar que durante o tempo inicial da improvisação pratica-se a incomunicabilidade, onde os intérpretes estavam a ouvir momentos diferentes da peça, a fazer movimentos diferentes, com ritmos diferentes e onde nunca apresentam nenhum sinal de comunicação entre os dois. Todos estes pormenores criavam a dinâmica não comunicacional, no entanto, podemos

²⁰ Gravação feita da improvisação:

https://www.youtube.com/watch?v=xAGOdE09610&ab_channel=MarianaSilva ;

observar, através do vídeo presente nas notas de rodapé, que houve vários momentos onde estas características que constituíam esta não comunicação estavam constantemente a surgir quase em sincronia, criando uma tensão e uma expectativa de quando se poderiam sincronizar. Isto aconteceu, pois, os vídeos que os intérpretes estavam a ouvir encontravam-se com apenas alguns segundos de diferença. Do minuto 4:29 ao minuto 4:40 do vídeo da improvisação, cujo *link* se encontra nas notas de rodapé, podemos observar o momento em que surgiu a sincronia nos movimentos. A sincronia do movimento acontece por um mero acaso, onde em ambos os áudios a palavra “pensar” surge e, como ambos têm conhecimento do mesmo vocabulário corporal, conseqüentemente, correspondem a palavra ao movimento que observámos. Desta circunstância surge uma reação de surpresa por parte do intérprete Pedro e da minha parte, como espectadora e observadora, também conseguimos ouvir um respirar de espanto. Poderíamos dizer que esta reação surge somente pela sincronia dos movimentos, no entanto, a sequência de movimento anterior ao movimento síncrono, onde existem atos constantes de quase sincronicidade, são também responsáveis por esta admiração, pois aumentam a expectativa. Desta sequência de tensão e expectativa nasce o momento ‘Raiva e tristeza – um dueto’.

Apesar do material que nasce nas improvisações ser extremamente precioso, existem certas dinâmicas e momentos nas peças que requerem sequências marcadas, de forma a potencializar a ideia por trás da frase de movimento e da própria dramaturgia. Neste caso, como coreógrafa, foi importante entender o que foi que funcionou na improvisação e de que forma podia fortificar essas características para não perder a sua essência inicial. Observando de uma forma mais aprofundada a improvisação em causa, as características que potencializam o momento são: a **repetição** dos movimentos de intérprete para intérprete, ou seja, o que um intérprete faz o outro repete segundos a seguir; **rapidez e clareza** nos movimentos; **sincronia num só único movimento**.

Juntamente com a reciclagem de diversas sequências de movimento da improvisação, a reutilização destas particularidades vai ao encontro da dramaturgia, no entanto, ao assistir, mais tarde, ao registo da improvisação, sabia que havia diversas maneiras de melhorar, enriquecendo assim a dramaturgia. Ao contrário do que acontecia na improvisação, seria importante valorizar mais uma dinâmica de diálogo. Como podemos facilmente observar nas nossas vivências do dia-a-dia, as conversas que temos com outrem têm diversas dinâmicas, é muito comum as pessoas terem diferentes formas de cantar as frases que dizem. Este cantar passa pelas variadas entoações ou pausas que as pessoas fazem quando falam, ou seja, existe quem faça mais pausas, quem prolongue mais as palavras, quem se esquece de articular o fim das

palavras, etc. Apesar de já termos uma dinâmica – a rapidez – como característica do momento que estamos a aprofundar, um dos acréscimos que fizemos à sequência foi incluir algumas pausas, o uso de onomatopéias e de palavras que tenham sido recorrentes em momentos de improvisação e de criação, como “O Quê? Quem? Não. Ela.”. Importante referir que dentro da estética dos trabalhos que costumo fazer as pausas são, mais especificamente, prolongamentos de movimentos, ou seja, movimentos em que o seu fim é arrastado ou movimentos que entre si têm uma respiração e não uma pausa. Com este acréscimo a sequência de movimento que corresponde a esta parte da peça, torna-se mais semelhante a um diálogo falado entre duas pessoas. Por fim, de forma a que este momento da peça enriqueça ainda mais a proposta de que estes dois intérpretes estejam em diálogo, colocamo-los a olhar um para o outro em grande parte do dueto.

Em ‘Raiva e Tristeza – Um dueto’, para além das diferentes dinâmicas de movimento, existe mais um contraste entre as duas personagens, onde cada um apresenta uma diferente emoção ao longo do dueto. Em nenhum momento da improvisação estava uma emoção implícita, todavia, o intuito deste acrescento foi, mais uma vez, com o objetivo de manter uma incomunicabilidade visível através de contrastes. Neste caso atribuiu-se à Mariana a emoção tristeza e ao Pedro a emoção raiva. Esta específica distribuição de emoções esteve conectada com o relacionamento que se estabeleceu entre os dois intérpretes durante a sequência de improvisações do par. Nos momentos de improvisação onde se exploravam as diferentes emoções, entre os pares estabeleciam-se diferentes hierarquias, onde as emoções serviam de maneira diferente a cada intérprete consoante o par com quem estavam. Entre o Pedro e a Mariana, a distribuição emocional passava sempre pelas emoções mais fortes, como a Raiva e a alegria, servirem melhor as personagens do Pedro e as mais subtis irem ao encontro das personagens da Mariana. Já entre a Inês e o Pedro era ao contrário, o Pedro em associação à Inês, relacionava-se mais com o medo e a tristeza e a Inês com a raiva e com a alegria. Esta subtilidade nas relações entre os intérpretes foi utilizada na construção a favor da dramaturgia, servindo de contraste.

Imagina-se que cada emoção tenha um corpo diferente, ou seja, que o nosso corpo expresse cada emoção de formas diferentes e, como expliquei anteriormente, em formato de aquecimento, os intérpretes fizeram essa pesquisa de movimento. Nessa pesquisa foi notável as variedades nos movimentos conforme as emoções iam mudando. Quando colocamos duas emoções a dialogar, os contrastes surgem e desse confronto de emoções sucedem-se diálogos físicos peculiares e incoerentes. São nestes momentos que a nossa dramaturgia, a incomunicabilidade é enriquecida pela

insistência na ideia de contrastes. Este foi o caso do contraste de emoções do dueto do Pedro e da Mariana.

Descrevendo de uma forma mais pormenorizada o momento 'Raiva e Tristeza – Um dueto', as características que Mariana tem na sua postura corporal, facial e na forma como se expressava vocalmente são: postura baixa, ombros para a frente e joelhos dobrados; expressão facial trancada, olhar sem expressão; quando surgiam sons, eram baixos. Já as características de Pedro são: postura tensa, cabeça para a frente, ombros levantados e mãos serradas; expressão facial trancada, sobrancelhas serradas, olhos bem abertos; quando surgiram sons, eram altos, eram normalmente palavras relacionadas com o vocabulário corporal da peça ou grunhidos com os dentes serrados; a respiração era uma característica bastante presente e forte nesta sequência.

Para além destas características é possível mergulharmos mais a fundo nas particularidades de movimento que cada emoção trouxe aos intérpretes. Para isso irei recorrer à tabela de ações físicas de Rudolf Laban. Apesar do trabalho do coreógrafo e teórico não ter feito parte do meu pensamento ao longo da criação, esta tabela é uma forma de caracterizar o movimento de uma maneira mais concisa e de fácil entendimento.

Laban dedicou a sua vida à dança, tanto como bailarino, como coreógrafo e também como teórico da dança. Baseou-se no paradigma de que o movimento humano é sempre constituído pelos mesmos elementos, quer seja na arte, no trabalho ou na vida quotidiana. Este paradigma também pode ser interessante no pensamento do gesto poético abordado anteriormente. A minha interpretação dos gestos que criei estavam obviamente ligados à palavra que lhes correspondia e a questão do gesto surgiu, sem grandes preconceitos, relacionado com gestos sociais/mundanos. O melhor exemplo será o momento no solo em que a palavra a ser coreografada era "Coroa" e o movimento que o Pedro faz é exatamente como estivesse a pegar do chão uma coroa e a colocá-la na cabeça.



Figura 6. Intérprete Pedro de Aires e a Coreógrafa Mariana Silva, Porto, 2023. Registo fotográfico dos ensaios da peça 'O Quê?'. Movimento correspondente à palavra "Coroa".

E o que tem isto a ver com o paradigma de Laban? O que por vezes surgiu no solo foi que, inconscientemente, observei as características dos gestos usados no nosso quotidiano e transformei-os em movimentos, onde as particularidades do gesto mantinham-se no agora movimento contemporâneo. Snizek (2012) dizia que, segundo Ostrower (1990), na dança o movimento surge a partir de dinâmicas diversas, incertas e de tendências, acasos e desejos vagos. No caso de algumas palavras, o acaso que dá origem ao movimento será esta relação, em que inconscientemente peguei nas qualidades de um gesto mundano e transportei-as para o gesto poético – o movimento.

Estas qualidades de movimento são divididas por Laban segundo três critérios: espaço, tempo e peso. Desta forma, surgem oito maneiras diferentes de combinações, denominando-se de "ações físicas".

Tabela 1

As ações físicas de Rudolf Laban

FORÇA	TEMPO	ESPAÇO	AÇÃO FÍSICA
Leve	Urgente	Direto	Bater
Leve	Urgente	Desfocado	Estalar
Leve	Suspenso	Direto	Deslizar
Leve	Suspenso	Desfocado	Flutuar
Forte	Urgente	Direto	Boxar
Forte	Urgente	Desfocado	Chicotear
Forte	Suspenso	Direto	Espremer
Forte	Suspenso	Desfocado	Torcer

A partir das ações físicas de Laban podemos caracterizar os movimentos de Pedro neste dueto como **fortes, urgentes e diretos**, indo ao encontro da ação física de 'Boxar'. Os movimentos da Mariana não são tão objetivos e vão variando ligeiramente entre duas ações físicas, o 'Bater' e o 'Espremer'. Ao explorarmos a tristeza, o movimento que propunha era forte, suspenso e variava entre o direto e desfocado, no entanto, como as dinâmicas definidas para este momento, antes de se introduzir as emoções, passavam por momentos fortes e diretos, a Mariana teve de adaptar as características dos 'movimentos tristes'. É por este motivo que surge esta ambiguidade nas particularidades dos movimentos da intérprete. Quando introduzimos rapidez, a intérprete fica mais leve e quando surge a possibilidade de ser lenta ela encontra a força novamente. Posto isto, as características da intérprete neste momento são: **leve, urgente, direto e forte, suspenso, direto**.

Concluimos que, para além das particularidades que inicialmente a improvisação nos deu – repetição, clareza, rapidez e sincronia num só movimento – acrescentámos, através das emoções – contraste entre movimentos fortes, urgentes e diretos, leves, urgentes e diretos e fortes, suspensos e diretos. A união destas características, espalhadas pela coreografia, cria a oportunidade de se observar entre os intérpretes um diálogo quase coerente e síncrono, até o último movimento surgir e mostrar efetivamente sincronicidade.

Outro momento em 'O Quê?' que teve a sua origem nas improvisações, mas que depois originou um momento coreografado e com as suas próprias características, foi o

'Cocktail de Emoções'. Este momento surge logo depois do jogo de improvisação entre os três intérpretes denominado de 'Biografia', onde é gerada uma tensão entre a personagem do Pedro e da Inês que dá origem ao momento seguinte que vamos analisar.

A base que originou o 'Cocktail de Emoções' foi a da improvisação II, aplicada com o par Pedro e Inês. Aquilo que surgiu de diferente foi que, ao querer experimentar algo mais concreto misturei esta improvisação com o exercício de aquecimento 'Emoções': os intérpretes tinham de sentar-se, lado a lado, tinham de estar sempre a olhar para a frente e tinham de fazer assim a proposta da improvisação II. Como era habitual, este momento de improvisação foi gravado²¹ e nesse registo podemos observar o surgimento da relação entre as personagens. Uma relação cômica, devido às mudanças abruptas de emoções entre os intérpretes, em que a dedicação e concentração dos mesmos estava bastante implícita e onde foi usada a voz falada e o corpo de uma forma muito equilibrada. O texto que ouvimos neste momento na peça são partes que os intérpretes, na improvisação, estavam a ouvir da peça 'Not I' e que aleatoriamente iam dizendo.

Olhando para o panorama geral da peça 'O Quê?', ainda não tinha surgido nenhum dueto onde estas duas ferramentas – a voz falada e o movimento - fossem utilizadas ao mesmo tempo e por ambos os intervenientes. Em relação a texto, já tinha surgido o monólogo da 'Biografia', dito pela intérprete Inês, e no início da parte II tivemos o momento da Mariana e da Inês, onde um pouco desta mistura acontece. No entanto, a intenção com este novo momento seria intensificar e prolongar a utilização destas ferramentas. Visto que um dos grandes desafios por de trás do 'O Quê?' é a exploração deste encontro entre a dança e o teatro, ou seja, da palavra, falada ou não, e o corpo, este momento de improvisação foi enriquecedor em relação a esta proposta e uma mais-valia para o espetáculo e a sua dramaturgia.

Em 'Cocktail de Emoções' podemos observar os intérpretes a passarem por variadas emoções que influenciam a sua voz e corpo. O absurdo da situação faz com que realmente não haja coerência no diálogo que ambos estão a tentar ter, que sejam simplesmente dois seres a expressarem emoções de forma aleatória e, no fundo, a tentarem compreender-se, mas sem sucesso. Como pudemos observar no momento anteriormente analisado a exploração das emoções no corpo foi essencial para a construção do momento, neste que estamos agora a abordar não foi diferente, acontece até que o trabalho em torno das emoções foi o principal mote para o movimento.

²¹ Gravação feita do aquecimento: <https://www.youtube.com/watch?v=PIPpL26GiBE> ;

Enquanto no momento antecedente a origem foi nas improvisações dedicadas ao áudio da peça 'Not I', no 'Cocktail de Emoções' foi isso mais na improvisação das emoções.

Já sabemos que as características do movimento da raiva são, dinamicamente, fortes, urgentes, diretos e da tristeza são forte, suspenso e varia entre focado (direto) e desfocado. Apesar de já termos estas definições, a proposta deste dueto põe em causa estas dinâmicas já pré-definidas. Para além do uso exagerado de diferentes emoções, foram usadas também diferentes tempos – critério escolhido por Laban para a sua tabela. Portanto, apesar de certas emoções pedirem específicos tempos, neste caso, estes serão definidos previamente e não consequentemente às emoções. Da mesma forma que exageram as emoções têm também de exagerar os tempos estabelecidos, ou seja, o suspenso transforma-se em muito suspenso e o urgente torna-se ruidoso e grande. Da mesma forma que até agora caracterizamos os movimentos dos intérpretes através da *Tabela 1*, neste caso, onde existe texto e que o corpo acompanha o texto, as particularidades que vamos dar ao movimento servem também para caracterizar a forma como o texto está a ser dito. A *Tabela 1* pode ser utilizada para se explorar textos com dinâmicas diferentes, a teoria de Laban não serve só para bailarinos, mas também para atores.

Logo no início do dueto podemos ver que a Inês inicia com raiva – emoção que teve origem no momento anterior, a 'Biografia' –, nesta situação o tempo escolhido foi urgente, mantendo-se assim o que estava antes definido, no entanto, a raiva no corpo desta intérprete, apesar de ser forte e urgente não é direta, mas sim desfocada, indo ao encontro do 'Torcer'. No momento seguinte, Pedro responde utilizando a tristeza na primeira frase e a raiva no restante. O tempo escolhido é suspenso e, por isso, a tristeza e a raiva surgem iguais, com forte, suspenso e direto ('Espremer'). Nos momentos que se seguem o Pedro mantém a qualidade no movimento e no texto e, apesar da emoção da Inês se manter a mesma, surgem leves variações entre o forte e o leve. O momento que antecede o grito e o momento do próprio grito são bons exemplos dessas variações de força. A segunda vez que, nesta sequência, a atriz diz "O Quê?" nota-se uma diferença do que se antecedia, pois, sendo o momento antes da pausa, esta fala serve de presságio à mudança que se segue, onde os dois intérpretes encontram-se na alegria. A alegria nas primeiras explorações era leve, urgente e variava entre ser direta e desfocada. Neste caso mantém-se direta para os dois intérpretes, no entanto, o que muda entre os dois é o tempo: na Inês é urgência, correspondendo assim à ação física 'Bater'; e no Pedro é a suspensão, ajustando-se assim à ação física 'Deslizar'. Quando o Pedro bate com a mão na perna da Inês, esta muda a sua emoção para tristeza e o seu tempo para suspenso. A tristeza em Inês também surge de forma diferente à de

Pedro e é leve, suspensa e desfocada ('Flutuar'). Depois de dizer "É isso, é isso.", o intérprete Pedro transforma a alegria em tristeza e torna-se urgente, apesar de, por se tratar do fim, não ser tão estridente. As características da tristeza do Pedro alteram-se ligeiramente indo ao encontro da tristeza da Inês e torna-se leve, urgente e direta ('Bater').

4.2. Escrita

Quando o 'O Quê?' começou a ser idealizado era óbvio que iria usar o texto original de Beckett para a criação, no entanto, de forma a surgir texto falado não tinha a certeza se iria partir do texto original ou não. Foi nesse momento que surgiu a oficina "Corpos Celestes", da atriz e criadora Beatriz Batarda, na qual participei. Inspirada, achei que seria uma mais valia criar um texto de raiz juntamente com os intérpretes. E qual seria o formato?

Nesta oficina foi proposto aos participantes fazerem uma biografia, a atriz disponibilizou uma minuta preparada antecipadamente onde os participantes somente tinham de a preencher consoante as características das personagens que foram distribuídas. Foi a partir deste mesmo conceito, desta mesma minuta que propus aos intérpretes criarem a biografia das suas personagens. Apesar de todos deambularem entre a Boca e o Ouvinte, ao longo das improvisações cada um criou uma personalidade a partir do que tínhamos partilhado sobre a peça, sobre o autor e principalmente sobre o estado de espírito que Boca retrata, assim, os intérpretes criaram as suas biografias. Esta proposta obriga-os a gerarem uma nova relação com as suas personagens, a organizarem o pensamento em relação às personalidades que foram criando ao longo das improvisações e da criação no seu geral. A única regra que tinham de cumprir era o preenchimento de todos os espaços em branco, fora isso, independentemente de surgir algo lógico ou não, tinham a total liberdade de escreverem da forma que desejassem.

Após a conclusão deste momento de escrita, as versões que surgiram foram bastante diferentes e ricas e, por isso, não me parecia justo escolher apenas uma. Durante a peça não está extremamente definido uma personagem para cada intérprete e estes vão vagueando entre variadas características e personagens de 'Not I'. Como todos interpretam personalidades diferentes e ao mesmo tempo são todos uma, optei por fazer uma mistura de todas as biografias escritas, indo de frase em frase e decidindo qual das versões se encaixaria melhor no contexto que estávamos a criar, gerando assim a biografia final utilizada em palco unicamente pela atriz.

Ruby Cohn escreve em 1962 o livro "*Samuel Beckett: The Comic Gamut*", livro esse que irei abordar aprofundadamente no subcapítulo 'Comédia', no entanto, é importante referir que o dispositivo cômico que Cohn aborda, denominado "*non sequiturs*", está implícito nas biografias individuais, mas ainda mais na biografia final. Apesar da autora não ter escrito o que ela achava que seria o significado desta expressão, numa breve pesquisa encontrei a seguinte significação: "uma conclusão ou declaração que não segue logicamente o argumento ou declaração anterior.". Esta declaração poderia ser a forma como caracterizamos o texto biográfico presente na peça. Segundo Cohn (1962), este dispositivo é usado para expressar o absurdo e foi exatamente isso que procurei fazer quando juntei as três biografias escritas pelos intérpretes, ir ao encontro do absurdo implícito na escrita de Beckett.

Este momento de escrita passa também pela necessidade de ir ao encontro da atriz e das suas próprias carências profissionais. Se optei por ter uma atriz, significa que esta me irá trazer características ao projeto que o bailarino e a bailarina não trarão. Nesta procura de contrastes fazia sentido esta busca de diferentes áreas, áreas essas que requerem também pesquisas diferentes. Claro que a biografia foi essencial para todos os envolvidos, no entanto, este texto foi a base de interpretação da atriz. Já que a peça 'Not I' foi totalmente utilizada numa primeira fase do espetáculo e, visto que, ela está presente no vocabulário corporal, seria repetitivo utilizar o monólogo de novo na segunda parte, assim, surge a biografia.

Através da biografia a atriz teve a oportunidade de mergulhar na essência da Boca que criou para ela. Essência que passa pelo embaralhar das palavras, pela mudança de ritmos, pelo oscilar na respiração. Nos momentos de texto - 'Biografia' e 'Biografia Obcecada' - ao contrário do que pedia ao bailarino e bailarina, à Inês pedia que se mantivesse quieta corporalmente, mas que abusasse na sua expressão facial e que brincasse o máximo que conseguisse com o texto. Medo e surpresa no ato de falar, irritação, exagero na respiração, dicção, foram algumas das particularidades que pedi para que a atriz mantivesse na interpretação do texto e na forma como via a personagem que estava a criar. Grande parte destas características estão presentes na Boca pensada por Beckett e são essências que realmente não queria perder.

Conectando com o subcapítulo 'Improvisação', entre as marcações de texto previamente feitas, a atriz improvisava em torno da estrutura do mesmo, nunca mudando nem acrescentando palavras. De forma a não modificar as palavras do texto, mas suscitar de qualquer maneira algum género de mudança, na sua improvisação, Inês utilizava imenso a repetição de frases ou expressões, por vezes repetindo-as de formas

diferentes, de maneira a enfatizar as características que pedi previamente que tivesse na sua interpretação. Outro exemplo do uso desta repetição seria no jogo de improvisação no momento 'Biografia', em que a atriz repetia as palavras que serviam de gatilho para o Pedro para que se salientasse a relação que se estava a criar entre as duas personagens, trazendo ao mesmo tempo, uma dinâmica complexa para a Mariana improvisar sobre.

Sendo a Inês a representação do teatro em 'O Quê?' e tendo nas suas mãos a boa utilização do texto falado, esta exploração e a sua dedicação foi muito importante para o bom desenvolvimento da peça e para que, como coreógrafa possa ter tido a oportunidade de explorar devidamente a mistura entre as duas áreas artísticas – dança e teatro.

Após o aprofundamento destas duas fases fulcrais da criação da segunda parte do espetáculo – a improvisação e a escrita - o seguinte passo é exploração teórica do que foi a criação do alinhamento, o surgimento de novas questões a resolver e a tomada final de decisões.

5. Questões e Decisões

Este capítulo surge da necessidade de aprofundar as questões que se levantaram ao longo do processo criativo em estúdio e das respostas que tive de dar, de forma a resolver entraves que iam surgindo. Na minha ótica, a maior virtude de um coreógrafo ou coreógrafa é a capacidade de tomar boas decisões quando surge a necessidade para tal.

Inevitavelmente, em criações de qualquer área artística surgem problemas criativos para resolver. Em 'O Quê?', as questões que foram aparecendo estavam relacionadas com variadas temáticas dentro do mundo de Beckett, do espetáculo 'O Quê?' e da sua estrutura e do meu próprio universo criativo. Introduzindo estas temáticas de uma maneira mais complexa, elas tratavam-se de convicções criativas que tenho em todas as minhas criações e que, neste caso, incidiam maioritariamente na utilização da palavra falada e de música no produto final do espetáculo, outras de dúvidas inerentes ao trabalho do autor, como a comédia, temática extremamente estudada sobre as suas obras e, por fim, decisões em torno do alinhamento do espetáculo, principalmente da segunda parte e das razões pelas quais optei por um figurino neutro.

Os subcapítulos seguintes dividem-se nos seguintes temas: a comédia em 'O Quê?', relacionada com as características que definem a comédia nas obras de Beckett; ao uso do texto falado e de música, explicando melhor o porquê de ser uma questão e qual a origem da sua solução; ao alinhamento do espetáculo, onde mergulhamos nas decisões em torno das partes utilizadas das improvisações e no porquê da estrutura escolhida; a escolha do figurino e da caracterização de forma a eliminar o género das personagens.

5.1. Comédia

As peças de Beckett estão sempre relacionadas com o género absurdo, no entanto, nas suas obras, existe praticamente sempre uma comicidade inerente. Assim sendo, uma das primeiras questões que me surgiu durante o processo criativo, foi, efetivamente, de que forma abordar a questão da comédia na peça, pois sabia que, partindo de uma peça de Beckett, este pormenor surgiria. Para além de acreditar que, a própria dramaturgia, a incomunicabilidade, faria com que esta comicidade surgisse com ainda mais naturalidade. A comédia em Beckett é algo bastante indireto e intrigante, pois acredita-se que não era propositado este surgimento de comicidade nas suas obras e, por isso, surgem alguns estudos em torno deste tema. É com base no livro "*Samuel Beckett: The Comic Gamut*" de Ruby Cohn, que Michela Bariselli escreve grande parte

da sua tese de doutoramento "*Samuel Beckett's Humour: Attuning Philosophy and Literary Criticism*".

Apesar destes estudos abordarem em grande parte a escrita e os romances de Beckett, tentei, a partir das designações dos termos, retirar as denominações que classificam a comédia em Beckett, com o objetivo de poder caracterizar a comédia na minha criação "O Quê?". Assim sendo, ao ler a tese de Bariselli, reconheci na peça "O Quê?" dois pontos da comédia de Beckett que caracterizam momentos da peça e a sua comicidade. Posto isto, esses pontos são: comédia de situação e comédia de linguagem.

Começando pela comédia de situação, Bariselli divide-a em dois grupos; a comédia de enredo²² e a comédia de sequência de eventos²³. Após ler as suas designações, identifico em "O Quê?" comédia de sequência de eventos. A palavra-chave para esta classificação seria o termo mencionado anteriormente, *non sequiturs*. Em "O Quê?", este fenómeno cómico surge no texto biográfico da personagem²⁴ dito na peça pela atriz Inês Fonseca. As frases que constituem esta biografia não são coerentes e, por vezes, mudam de sentido antes mesmo de as frases acabarem.

"Onde vivíamos, o transporte para a escola fazia-se por um sítio muito específico e quando esse sítio mudava, ficávamos alterados fisicamente pelo tempo. Fui finalista e na minha escola, havia todo o tipo de professoras, a professora que chama e, a professora que grita, e depois havia o Jorge. Sempre que a mãe chorava na cadeira dela, ela dizia que ensinar a descascar maçãs na infância, lhe retirou beleza por aprender a ser despida a fim de ser comida." ²⁵

Bariselli explica-nos de que forma estes eventos que estão dentro deste dispositivo cómico se seguem e, de facto, todo o texto que surge na peça "O Quê?" vai ao encontro destas incongruências:

"Sometimes events do not follow any sort of narrative logic, or they are irrelevant and they do not lead anywhere, other times they do not follow from previous information

²² "Comic of plot" (Bariselli, 2018, p.59);

²³ "Comic of sequences" (Bariselli, 2018, p.63);

²⁴ Textos criados pelos intérpretes através de um exercício de escrita, com a finalidade de construir uma biografia da personagem. Mais pormenores da sua criação estará escrito no Capítulo Parte II, subcapítulo "Escrita";

²⁵ Excerto da biografia de personagem criada, a partir de exercícios de escrita feitos pelos intérpretes, para a peça "O Quê?";

provided and they are inconsistent with them, other times again, they do not follow from what immediately precedes them." (Bariselli, 2018, p.65) ²⁶

Porém, contudo, a personagem do intérprete Pedro, que realizava o solo inicial, segue características da comédia de enredo. Bariselli (2018, p.60) diz-nos que a análise dentro do cômico de situação do trabalho de Beckett de Cohn foca-se, principalmente, na comicidade que depende em como os eventos estão organizados, mas também faz algumas referências ao facto de, para além de os elementos cômicos estarem ligados à sequência de eventos, poderem estar ligados às próprias situações das personagens, isto por serem tão absurdas. Cohn (1962) dá o exemplo da situação absurda no romance *"Watt"*, onde vemos um homem racional a tentar fazer sentido o irracional encarnado por Mr. Knott e, algo semelhantemente absurdo se passa com a personagem do Pedro, quando tenta incansavelmente comunicar com o público através do corpo, encarnando as palavras da Boca, quando sabe que ninguém o está a entender. Podemos também ir ao encontro do enredo, onde esta personagem tem uma linha de reações ao que se vai sucedendo na peça, bastante mais direta do que as outras duas personagens ²⁷. Tanto o exemplo de Cohn como o meu, pertencem, não só ao cômico de situação, como também ao cômico de personagem.

"These instances could be considered as much belonging to the comic of situation as to the comic of character as the comic element seems to lie as much on the situation as on the characters. (...) Consequently, comic of characters and comic of situation become two sides of the same coin." ²⁸ (Bariselli, 2018, p.60)

Relativamente à comédia de linguagem, existem dois pontos que, apesar de estarem relacionados com a escrita, acho que também podem ajudar a descrever a linguagem corporal criada para "O Quê?" – contradições²⁹ e repetições³⁰. Cohn (1962) e Bariselli (2018, p.84) utilizam a contradição usada nas duas frases do romance *"Molloy"* - *"Then I went back into the house and wrote, it is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining"* ³¹ – como exemplo de uma

²⁶ N.T: "Às vezes os eventos não seguem nenhum tipo de lógica narrativa, ou são irrelevantes e não levam a lado nenhum, outras vezes não seguem as informações que foram dadas anteriormente e são incoerentes às mesmas, outras vezes não seguem a ideia do que vem a seguir a elas também."
(Traduzido por Mariana Silva);

²⁷ Por exemplo, o que acontece à personagem na passagem do dueto "Raiva e tristeza-um dueto" para o momento "Biografia" (Ver em anexos o alinhamento);

²⁸ N.T: "Estes momentos podem ser considerados tanto como cômico de situação, como cômico de personagem, desde que o elemento cômico está tanto na situação como na personagem. (...)
Consecutivamente, o cômico de personagem e o cômico de situação tornam-se no mesmo lado da moeda." (Traduzido por Mariana Silva)

²⁹ "Contradictions" (Bariselli, 2018, p.83);

³⁰ "Repetitions" (Bariselli, 2018, p.84);

³¹ N.T: "Assim, eu voltei para casa e escrevi, é meia-noite. A chuva bate nas janelas. Não é meia-noite. Não estava a chover." (Traduzido por Mariana Silva);

contradição nas obras de Beckett. Assim, Bariselli (2018, p.84) diz que parte deste estranho cômico está relacionado com a ambiguidade e incerteza em torno da personagem que diz tais frases. Em "O Quê?", a contradição não está relacionada com o texto, mas sim com a coreografia, onde a própria foi criada em torno de uma busca de contrastes, com a vontade de ir ao encontro de três seres que não comunicam. Desta forma, utilizando contrastes achei que conseguiria atingir essa interpretação e, a verdade, é que o contraste em movimento é um sinónimo de contradição em texto. A imagem que queria passar com os contrastes entre os intérpretes, seja um estar feliz e o outro triste, ou zangado e triste, ou contente e zangado, era exatamente a incomunicabilidade e, o que chegou ao público desta não comunicação, para que este se risse, pode ser exatamente esta ambiguidade e incerteza que surge nos textos de Beckett através das personagens e das contradições usadas.

Ao ler o capítulo referente às repetições na tese de Michela Bariselli, não consegui encontrar nada que pudesse apoiar a seguinte afirmação que vou fazer, no entanto, ao pensar na repetição existente na peça "Not I" e consecutivamente na peça "O Quê?", encontro motivos para comicidade da seguinte forma: em "Not I" a repetição parece ser usada como um reforço do estado de espírito que representa a Boca ³² e, consecutivamente a isso, em "O Quê?", ao criar no solo o vocabulário corporal, a partir da peça original, que dá origem assim ao movimento de toda a peça, a repetição está obviamente presente, pois os movimentos foram criados a partir das palavras da obra de Beckett; o que acontece ao longo da peça é que, juntamente com o auxílio dos textos ou das palavras que vão surgindo, o público vai começando a entender as referências e a entender que certo movimento equivale a certa palavra e, desta forma, vão encontrando uma certa comicidade neste poder que lhes foi dado para entenderem o que os intérpretes estão realmente a dizer. Desta forma, a repetição permite o riso e, mais facilmente acontece, quando nos momentos de texto, a atriz, repetia, mostrando uma condição cômica da sua personagem.

Na entrevista a Maguy Marin, questionei a coreógrafa de que forma ela via a comédia em Beckett e em "*May B*", à qual ela responde que esta surge, mais uma vez, atrelada à condição humana e ao quão ridículo isso pode ser comparativamente ao gigante universo onde vivemos, ou seja, mesmo pequenos lutamos por coisas ridículas e começamos guerras por motivos ridículos e damos demasiada importância e desse ridículo e absurdo nasce a comédia.

³² "A Boca é um estado de espírito." – Frase dita pela atriz Billie Whitelaw, primeira atriz que representou "Not I" encenada por Samuel Beckett;

*“When you look at human beings as little things, fighting for a piece of bread, fighting for nothing, dying because... you know... if you take a little bit of distance, you can laugh because they make big stories with something towards the universe and they're so small.”*³³ – (Marin, comunicação pessoal, junho 3, 2022)

Apesar de, no início do processo criativo, a questão da comicidade ter sido algo que me surgiu de forma primária, seguindo o exemplo do próprio Beckett e de Maguy Marin, optei por deixar surgir, se assim tivesse de acontecer, pois tal como Beckett ou Marin, nenhum dos dois escolheu que a comicidade surgisse, foi sempre uma consequência das situações cênicas e das próprias personagens. A verdade é que, após ter concluído o processo criativo e ter assistido à reação do público, sei que foi algo que acabou realmente por surgir e, por isso, a minha necessidade nesta pós-criação de pensar um pouco em que formatos surgiu esta comédia e quais foram os seus gatilhos. Desta forma, concluo que, estes documentos de Bariselli e de Cohn, foram extremamente importantes para esse meu entendimento e estudo em torno dos elementos cômicos que surgiram em “O Quê?”.

5.2. O Uso de Texto Falado e de Música

A questão do uso de texto falado é um tema recorrente em todas as minhas criações. No teatro físico, o uso da palavra verbal é uma escolha do criador e não uma obrigação. Devido a esta área teatral sabemos que é possível comunicar uma história sem verbalizar palavras. A forma como vejo a pergunta de usar ou não texto falado nas minhas peças passa por uma questão de necessidade, ou seja, nas minhas criações o texto falado só surge se for um acréscimo aquilo que se está a tentar comunicar e se, de alguma forma, potencializa a dramaturgia.

Da mesma maneira que ‘O Quê?’ se divide em dois momentos, a resposta a esta questão também se divide – no ‘solo’ a resposta foi uma e no ‘encontro entre seres’ outra. Durante a criação, a primeira vez que esta questão surgiu foi durante a criação do solo. Há medida que íamos avançando na criação do solo, esta questão foi surgindo por parte do intérprete e até mesmo em forma de apontamentos pela minha parte.

A proposta em torno do solo sempre foi coreografar as palavras de Beckett, fazendo com que o foco estivesse essencialmente no corpo, para que este solo se assemelhasse a uma translação do significado da palavra para o corpo. Apesar da proposta inicial, a decisão em torno deste problema surgiu naturalmente. À medida que

³³ N.T: “Quando olhas para um ser humano como pequenos seres, lutando por um pedaço de pão, a lutar por nada, a morrer porque... sabes... se te distanciaras um pouco, consegues te rir, porque eles fazem grandes histórias comparativamente ao universo e são tão pequenos.” (Traduzido por Mariana Silva)

íamos progredindo criaram-se palavras/expressões que iam tendo maior relevância, muitas delas acabando assim por fazer parte do vocabulário da peça. Palavras como 'O Quê?' e expressões como 'Rapariguinha de nada' tornaram-se texto recorrente dito em voz alta pelo intérprete. Desta forma, não tinha interesse em limitar o texto falado no solo com uma decisão linear, de sim ou não. No fim, acabei por decidir que o intérprete poderia verbalizar alguma palavra ou expressão se assim fizesse sentido e se saísse por necessidade. De facto, o intérprete foi adotando este estado durante o desenvolver da peça e, por este motivo é que acontecia a verbalização de palavras ou, por vezes, a transformação de palavras em onomatopeias.

Esta decisão permitiu-me criar uma relação de confiança com o intérprete, acreditando na sua ligação à personagem e confiando que ele não iria ultrapassar limites, sujando as cenas. Esta entrega dos intérpretes foi essencial para esta peça, pois a própria requer um jogo de concentração muito grande e o ambiente de tensão que procurava só era gerado se assim fosse.

Já o caso do 'encontro entre seres' foi totalmente diferente, pois a proposta inicial já requeria texto. Como foi explicado anteriormente a utilização do corpo e da palavra ia ao encontro dos contrastes que procurava de forma a salientar a dramaturgia, pois se houvesse diferenças bem definidas na maneira como os intérpretes comunicavam entre si, a imagem de incomunicabilidade ganharia força. Portanto, tendo uma atriz com qualidades técnicas elevadas fez todo o sentido utilizar o texto falado como mais uma forma de comunicação. No entanto, esta decisão mantinha-se apenas do lado da atriz, mas e nos restantes intérpretes? Quando utilizar o texto falado e porquê?

Para responder a estas questões é preciso entender que foram escolhidos intérpretes com qualidades bastante diferentes e esses atributos foram ganhando força ao longo do processo. A bailarina, Mariana, é muito interpretativa corporalmente e, visto que nas minhas criações a utilização da voz surge apenas por necessidade, se em ensaios este uso não surgiu naturalmente na intérprete, a decisão tomada foi não forçar esse uso. Apesar de tudo, em momentos de improvisação onde era pedido o uso da voz, todos os intérpretes corresponderam e, por isso, é que todos a utilizam na peça final, seja através da verbalização de texto ou do uso de onomatopeias. No entanto, esta utilização tem a sua relevância mais pela atriz e pelo bailarino do que pela bailarina, precisamente pela decisão de não forçar quando não surge naturalmente. 'O Quê?' para os intérpretes é como fosse um jogo e para estes o poderem jogar da melhor forma e com todas as ferramentas que têm, é necessário que estejam confortáveis nas suas formas de expressão. Não era um objetivo que esta peça fosse um lugar onde os

intérpretes iam extrapolar das áreas onde estão habituados a trabalhar, no entanto, é uma peça que requer um grande nível de atenção onde vão potencializar as suas mais valias. Por este motivo, optei sempre por ir ao encontro das melhores capacidades dos intérpretes. Já o bailarino, Pedro, estava mais à vontade com o uso da voz e, por isso, foi essencial para esta passagem entre o corpo (Mariana) e o texto falado (Inês). Para além do bailarino já trazer do solo o uso da voz de uma forma muito intrínseca, a escolha dele nesta segunda parte continuar a usar a voz vem da necessidade de manter uma coerência na evolução da personagem que estava a criar e como formato de ponte entre as restantes intérpretes.

As escolhas em torno da utilização de música/som é algo que tenho de melhorar no meu trabalho como coreógrafa. Apesar de achar que as decisões que tomei nesta peça relativamente a este tema foram as mais acertadas, existe resistência da minha parte em pensar sobre estes pormenores. Na verdade, o problema começa quando os vejo como pormenores. Visto que é através de um pensamento brechtiano que trabalho a dramaturgia, o som tem de estar em concordância com os restantes elementos da peça e deixando esta decisão para o fim posso estar a pôr em causa a veracidade da dramaturgia. No entanto, em 'O Quê?' a escolha do som que acompanha o solo e a música usada na segunda parte da peça foi pensada em concordância com a dramaturgia de forma a realçar a mesma.

O zumbido, som utilizado durante o solo, é um som mencionado inúmeras vezes durante o monólogo de Boca, sugerindo que a personagem o está sempre ouvir. "O quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora um zumbido" (Beckett, 2021, p.368). A ambiência que procurava para a peça era de desconforto e tensão, sentimentos que senti quando vi 'Not I' pela primeira vez. De forma a estabelecer este ambiente logo desde o início da peça, decidi colocar este zumbido. Para além de que este som, um zumbido com algumas pausas, remete-nos para a imagem que dei relativamente ao sítio que imagino as peças de Beckett a tomarem forma – o silêncio e o zumbido que existe depois de uma bomba cair.

Para a segunda parte da peça fazia falta um momento musicado pois, havia diversos momentos em silêncio ou somente acompanhadas com o texto da Inês. Com o objetivo de inovar o alinhamento teria de surgir algo que decompusesse o formato com que estava a ficar a peça, um elemento surpresa que pudesse surpreender e que enriquecesse a dramaturgia. Semelhante ao que procurava no zumbido, este novo acréscimo teria de, mais uma vez, ir ao encontro de Boca e da sua dinâmica. Em conversa com um colega, músico de jazz, questionei se me conseguiria aconselhar uma

música absurda, à qual ele responde a música *'The eyes moving. Slowly.'* do álbum *'Ljubljana'* dos músicos Mats Gustafsson e Graig Taborn. A incoerência, o desconforto e a profundidade da música sugerida completavam a ideia de ambiência e dinâmica que procurava, surgindo assim o momento 'trio+música'. A música escolhida originalmente tem cerca de 20 minutos, no entanto, o momento que esta deve acompanhar é muito menor, por isso, tive de optar por alguma parte da música. A decisão passou pelo início, devido ao seu crescimento, pois sendo que a coreografia nesse momento passa por um crescendo a música teria de seguir essa mesma dinâmica.

5.3. Alinhamento

Após variados momentos de improvisação e de escrita, surgiu a necessidade de definir o alinhamento final da peça. As primeiras certezas que tive em relação à sua estrutura foi que o solo seria o primeiro momento a ser criado e apresentado e que o trabalho criativo em torno do mesmo seria exclusivamente sobre 'Not I', mas relativamente à segunda parte a única certeza que tinha era a dramaturgia. Todo o estudo feito da dramaturgia e das características da escrita de Beckett originaram momentos de pesquisa através de improvisações, partilhas de conhecimento com os intérpretes e de exercícios de escrita. Estes momentos deram origem às diferentes dinâmicas que construíam a relação entre os seres que partilhavam o espaço cénico e estas dinâmicas davam origem a variadas situações entre esses mesmos seres. Situações onde surgiu uma tentativa comunicacional que poucas vezes era bem-sucedida, levando o público ao entendimento da dramaturgia, a incomunicabilidade. É desta forma que nasce o alinhamento final: 'solo', 'medo da voz', 'raiva e tristeza-um dueto', 'biografia', 'cocktail de emoções', *'black out'*, 'trio+música', 'biografia obcecada' e 'final'.

Como o momento do solo já está devidamente explicado no capítulo correspondente, passo a aprofundar quais os objetivos por de trás de cada momento do alinhamento e que instantes das improvisações inspiraram estas decisões finais.

'Medo da voz' é um dueto entre a Inês e a Mariana e este primeiro momento é um reviver do choque que Boca demonstra no seu monólogo quando se apercebe que é ela que está a falar. "reparou que... lhe estavam a vir palavras... imaginem!" (Beckett, 2021, p.367). As palavras debitadas pelos intérpretes e os movimentos surgem de uma sequência feita em contexto de improvisação II, com as mesmas intervenientes, onde ambas estavam com a proposta da emoção 'medo'.

'Raiva e tristeza-Um dueto' é, como o próprio nome indica, um dueto entre a Mariana e o Pedro que surgiu de uma improvisação nível II já na sua fase final, ou seja,

onde os intérpretes estavam lado a lado a realizar a proposta. É nesta parte da peça que acontece, única e exclusivamente, comunicação entre as personagens. Originalmente, os intérpretes estavam a improvisar e, mesmo estando a ouvir partes diferentes da peça, a velocidades diferentes, fazem o mesmo movimento que, neste caso, corresponde à mesma palavra do vocabulário. O bailarino reage a este acaso parando de fazer o exercício e a bailarina fica neutra e continua a proposta. É deste momento que surge o dueto, onde entreguei a cada membro do duo uma emoção diferente para enfatizar a não comunicação e montei, a partir de movimentos desta improvisação, uma sequência coreográfica em que os intérpretes passam pelos mesmos movimentos do vocabulário corporal, mas nunca os coincidindo. Por fim, há um movimento que coincide e que, enquanto a Mariana mantém a sua emoção e abandona o colega no espaço, Pedro fica perturbado com este feito. Esta perturbação leva-nos ao seguinte momento 'biografia' que já tive a oportunidade de abordar no capítulo anterior no subcapítulo 'improvisação'.

O 'Cocktail de emoções' teve a sua origem no exercício de aquecimento, 'Emoções', onde Inês e Pedro surgiram com um diálogo tão absurdo que seria digno de um texto de Beckett. Ao rever este momento, achei que tanto a incoerência verbal como a corporal estava tão de acordo com a dramaturgia que seria ideal para criar o momento perfeito de incomunicabilidade.

Este cocktail é seguido de um '*black out*', expressão que dá o nome ao próximo momento do alinhamento. Da mesma forma que procurava na utilização da música um fator surpresa para o público, este prolongado *black out* reforça esta mesma ideia e também um certo desconforto no seu prolongamento. A proposta para este momento era que durante algum tempo não se visse, nem se ouvisse nada e que, passados alguns segundos, somente se ouça os pés dos intérpretes em formato de pronúncia do que virá a seguir.

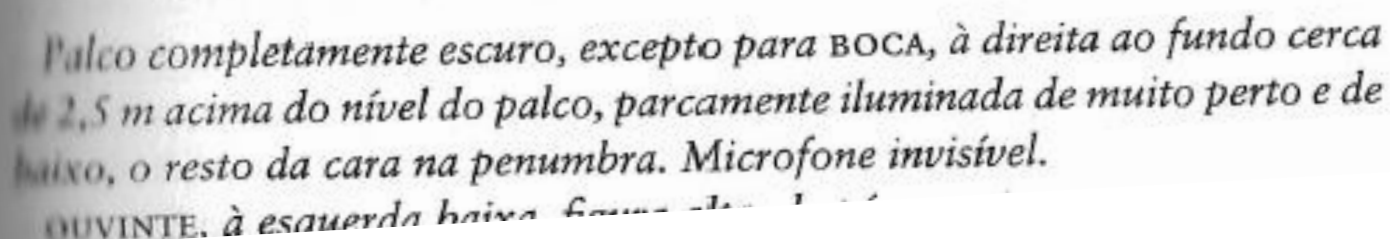
Para além do que já aprofundei relativamente à música e ao seu propósito dramático, o 'trio+música' é o momento onde pretendia juntar pela primeira vez os três intérpretes, dando assim uma imagem de comunidade contemporânea. Remetendo também à relação por necessidade muito característica entre as personagens de Beckett.

Na 'biografia obcecada', apesar de já ter explicado qual o jogo interpretativo e de improvisação que a Mariana e a Inês estão a realizar, a classificação 'obcecada' tem a sua justificação. Na gravação do espetáculo não é possível visualizar o Pedro, no entanto, o bailarino encontra-se também em cena, na periferia da bola de luz da

bailarina, onde demonstra uma postura tensa e de extrema atenção aos movimentos que a Mariana está a fazer. Da mesma maneira que a Inês mostra obsessão pela repetição excessiva das palavras, o Pedro mostra-se obcecado pela Mariana. Esta relação surgiu de uma improvisação, onde o Pedro estava numa tentativa extrema de comunicar com a Mariana, mas ela, estava tão concentrada em captar todas as palavras e movimentos que não contribui, indo mais uma vez ao encontro da dramaturgia.

Para terminar, o 'final' é a última oportunidade que o público tem de decifrar o vocabulário e as suas origens. Neste último momento voltamos a ver a coreografia final do solo, mas desta vez, feita não só pelo Pedro, mas também pela Mariana. Já a atriz, está a dizer exatamente a parte da peça e as palavras que correspondem aos movimentos feitos. Este fim é demonstrativo das variadas características que constituem esta peça, desde a dicotomia entre o corpo e a palavra, do vocabulário corporal, aos intérpretes que são todas as personagens e que continuam a ser ninguém. Relativamente ao fim do espetáculo, a peça 'Not I' termina como começa e a ideia é que 'O Quê?' termine (voz) como começa (corpo).

Para concluir a explicação do alinhamento, é essencial falar da escolha das luzes que marcam a passagem entre cada ponto da estrutura. O facto de grande parte dos momentos estarem dentro de uma bola de luz remete diretamente ao próprio formato de 'Not I', onde as referências dadas pelo autor sobre a luz que incide em Boca são extremamente específicas.



Palco completamente escuro, excepto para BOCA, à direita ao fundo cerca de 2,5 m acima do nível do palco, parcamente iluminada de muito perto e de baixo, o resto da cara na penumbra. Microfone invisível. OUVINTE. à esquerda baixa frente da boca

Figura 7. Indicações de luz para a personagem Boca. Retirado de 'Samuel Beckett – Teatro Completo', editora Edições 70, outubro de 2021, p.365.



Figura 8. Imagem da encenação de Samuel Beckett da peça 'Not I' em 1973.

Na entrevista, previamente apresentada, à atriz Billie Whitelaw antes da demonstração da peça 'Not I' em 1973, um dos comentários que a atriz faz em relação à luz é que este único ponto de foco no espaço, seja em palco ou no público, é um dos pormenores que traz a ambiência à peça. Seguindo esta ideia quis manter o frio da luz e definir o espaço o mais reduzido possível, brincando também com a penumbra e as sombras.

5.4. Figurino e Batom Vermelho

De forma a concluir este capítulo, é importante abordar o porquê da escolha dos figurinos e do uso do batom vermelho. No primeiro capítulo deste relatório somos informados que na peça 'Not I' nunca é mencionado o género das personagens, quer seja do Ouvinte ou da Boca. Apesar de na maioria das encenações ser uma mulher a representar Boca, a questão do seu género nunca foi relevante para mim. A grande característica das obras de Samuel Beckett é falar sobre a condição humana, visto que estas condições são inerentes a qualquer género e que a minha dramaturgia tratava da incomunicabilidade entre os seres que partilhavam o espaço cénico, não foi relevante para mim o género dos intérpretes.

Os figurinos escolhidos foram uma camisola de manga curta preta e umas calças de fato pretas. Ambas as peças são bastante largas, fazendo com que as características físicas que possam levar à identificação de algum género binário não sejam facilmente

reconhecidas. Assim, vamos de encontro à não relevância do reconhecimento do gênero das personagens.

Em algumas encenações feitas de 'Not I', a utilização de batom vermelho na atriz ou ator que fazia de Boca era recorrente. Este pormenor trazia relevância à Boca, sendo que esta era, por vezes, o único ponto iluminado no espaço cénico. No caso do uso do batom vermelho em 'O Quê?', achei que seria uma boa referência à peça original e que seria positivo o realce da boca dos intérpretes de forma a mostrar a importância que tem para a peça, para a sua criação e também para que as expressões faciais dos intérpretes fossem salientadas.

5.5. Arte e Política

Toda a questão em torno do gênero das personagens, o facto do texto de 'Not I' ser dito, grande parte das vezes, por mulheres tem os seus significados políticos e honestamente foi algo que me apoquentou dias antes da apresentação pública, pois temi que isto pudesse ser uma questão ou que pudesse passar pela cabeça de membros do público que tivessem mais conhecimento do mundo artístico de Beckett. Na verdade, este medo tornou-se realidade quando, ao abrir conversa no final da apresentação com o público, fui questionada se a questão do gênero tinha sido algo propositado.

A relação entre a política e arte é algo que sempre esteve presente nas minhas criações, no entanto, ao ler Beckett sentia a necessidade de mergulhar em algo mais pessoal e condicional à mente e ao ser humano. Como artista acredito que tudo é política e, de facto, existe uma crítica social relacionada com as peças de Beckett e nas bases do que é o teatro do absurdo. A relação que este gênero teatral tem com a segunda guerra mundial e com a insistente afirmação da inexistência de Deus é uma relação política entre a arte e a sociedade. Historicamente a arte evolui, porque de alguma maneira a sociedade está a passar por uma mudança e, por isso, as pessoas mudam levando a arte com elas, usando-a para se expressarem. Portanto tudo é política e, por isso, existe, quer queiramos quer não, uma forte relação entre a arte e a política.

Enquanto criava esta peça, segui à risca a minha vontade inicial de manter o 'O Quê?' uma peça sobre a condição humana, no entanto, a dramaturgia escolhida funciona também como crítica social e política - a forma capitalista como vivemos as nossas relações. Nos dias que correm é muito habitual vermos relações vagas de sentimento, entre pessoas embebidas nas suas rotinas de trabalho e rotinas ditas sociais, mas que apenas cumprem o que lhes é pedido pela sociedade e pelo

politicamente correto, onde não existe verdade, onde cumprem os seus “deveres”. É desta forma que os nossos relacionamentos se tornam capitalistas, pois vivem destas rotinas geradas pelas dinâmicas e políticas capitalistas do mundo onde vivemos. Estas relações são, na sua grande parte, pouco profundas sentimentalmente e revelam-se relações puramente por necessidade. Estas necessidades nascem pelas repetições culturais que vemos a acontecer todos os dias e que propagam com elas o medo e o ódio ao novo. Alguém disse que é assim que tem de ser desenhado o rumo das nossas vidas e nós cumprimos, perdendo as nossas reais vontades. Ao contrário das personagens de Beckett que revelam a falta de vontade e de esforço em comunicar com o outro devido à sua falta de fé em Deus e na vida, nós revelamos um certo egoísmo nesta forma de viver e de ver o próximo, devido à em fé em demasia que nos leva a propagar a sobrevivência de instituições bilionárias que instigam o ódio e a falta de empatia pelas pessoas que nos rodeiam.

Esta leitura é uma interpretação daquilo que vi por fim no espetáculo, no entanto, não houve necessidade de que o foco fosse esse, pois nas peças do autor as leituras políticas são consequentes e não inerentes. Gosto de acreditar que o próprio Samuel Beckett escreveu as suas peças de forma a limpar a sua mente da decadência bélica e política que viveu, criticando assim o que vivia, mas sendo o intuito uma intenção pessoal e não político-social.

6. Conclusão

Desde os primeiros momentos nas aulas do mestrado, onde pensávamos como seria este projeto, até à sua realização e à escrita deste relatório, houve um longo caminho. Ter a oportunidade de descrever todo o processo e mergulhar num pensamento mais crítico em relação ao meu trabalho foi bastante positivo.

Esta procura entre a relação da dança e do teatro é algo que me acompanha desde sempre, então esta pesquisa tem sido imensamente rica e gratificante, pois tive possibilidade de investigar novos métodos, dinâmicas e, por vezes, confirmar que alguns métodos que já usava funcionam. Este relatório e projeto serviram essencialmente para estabelecer quais são os rumos que normalmente as minhas criações levam e para perceber que estou efetivamente no caminho certo para descobrir de que forma atuo dentro do encontro entre estas duas áreas artísticas.

Relativamente à criação do solo posso afirmar que a procura à qual me propus, de encontrar um *statement* inicial, foi concluída com sucesso, pois o solo realmente corresponde ao espelho das palavras escritas por Beckett em movimento. Este *statement* surge em formato de provocação da minha parte ao público, porque a proposta vem por uma necessidade de afirmação. Uma afirmação que passa por mostrar que é possível a ligação do mundo cénico de Beckett com a dança e que se o público vem com a intenção de ver em movimento a obra de Beckett vai ter, no entanto, de levar para casa uma surpresa extra, o 'encontro entre os seres'.

Já a construção da linguagem corporal da peça e a sua ligação ao gesto poético foi uma novidade para mim e que este relatório me permitiu aprofundar, trazendo mais coerência à criação deste solo. Da minha parte houve alguns receios em como poderia explicar a forma como criei o solo, pois inicialmente parecia-me tudo vindo de uma base do acaso, no entanto, este encontro com o trabalho de Snizeck (2012) permitiu-me libertar desta preocupação que me acompanhou ao longo deste processo.

Todo o pensamento em torno da segunda fase do espetáculo é fulcral para o entendimento do mesmo e, acredito que seja, o momento da criação mais relevante para que a dramaturgia chegue ao público. Claro que a incomunicabilidade está presente em todos os momentos e o espetáculo, funcionando como um todo, necessita de todas as partes do alinhamento para realmente funcionar.

Dentro do capítulo 'Questões e decisões' acredito que o subcapítulo mais relevante seja o 'Alinhamento', pois foi o momento desta criação onde mais me superei. A tomada de decisões é de facto uma virtude em qualquer coreógrafo, no entanto, o

caminho que se leva até estas decisões não é muito virtuoso, há realmente muita tentativa erro e acredito que um pouco de intuição para se chegar a um resultado final que nos agrade e que preencha devidamente a dramaturgia. No entanto, este subcapítulo não é o único relevante, os outros presentes neste capítulo provam que os pormenores bem trabalhados fazem uma peça. Imaginemos um espetáculo com uma escultura, ambos têm de ser esculpidos e polidos até à última aresta.

Posso concluir que as certezas que retirei deste projeto foram: a forte relação que as minhas criações têm relativamente à dramaturgia; o uso da palavra como base de tudo; a improvisação é a ferramenta mais útil que encontrei; respeito e confiança no intérprete é essencial; a importância da passagem de algo para o público e a própria relação que desejo criar com ele é muito importante e vive num lugar muito particular que pretendo não o modificar. Se há um sítio onde vejo a evolução da arte a ir é de encontro ao público e num trabalho maior de mediação artística.

Desta forma, a nível pessoal concluo que este procedimento de escrita foi extremamente relevante, tanto por uma questão de organização de material, como de entendimento do estado no qual me encontro como coreógrafa, dos erros a não voltar a cometer e dos pormenores a aprofundar futuramente.

7. Bibliografia

- Bariselli, M. (2018) *Samuel Beckett's Humour: Attuning Philosophy and Literary Criticism* (Tese de doutoramento). University of Reading.
- Beckett, S. (2021) *Teatro Completo de Samuel Beckett*. Boca (M.E.Cardoso, Trad.). Edições 70.
- Christodoulou, M. [marinchr]. (2010, outubro 17). [1973] "Not I" (Samuel Beckett) [Ficheiro em vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M&t=802s&ab_channel=marinchr
- Cohn, R. (1962) *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.
- Dança Movimento Terapia. *Rudolf Laban*.
<https://dancoterapia.wordpress.com/dancoterapeutas/rudolf-laban/>
- Essemble Sociedade de Atores. (2014, outubro 4). *Todos os que falam: "Não eu" (2006)* [Ficheiro em vídeo].
https://www.youtube.com/watch?v=HJGkCvVzfWw&t=636s&ab_channel=EnsembleSociedadeActores
- Esslin, M (2018) *O Teatro Do Absurdo*. Jorge Zahar Editor Ltda.
- Farina, C. R (2006) *Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia. Cadernos de Educação, 6*.
<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/educacao/article/view/5874/5193>
- Fernandes, Márcia (2023). *Língua e linguagem: o que é e qual a diferença?*.
<https://www.todamateria.com.br/lingua-e-linguagem/>
- Frazão, D (2023). *Friedrich Nietzsche*.
https://www.ebiografia.com/friedrich_nietzsche/
- Gustafsson, M, Taborn, G (2017) *The eyes moving. Slowly. On Ljubljana*. Clean Feed Records. Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0Kc2J1LkoauNJ56CBt91Jd?si=7ywt8NetQ8SIsaK0piEt7w>
- Hannula, M (2016) *Investigação em artes e absurdo: métodos informais e institucionalização do conflito*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema e Creative Arts Industries Dance Studies The University of Auckland.

MACBA (2023). *Not I*, 1972 (1977). <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/beckett-samuel/not-i>

Manufacturing Intellect. (2017, novembro 6). *Performing Samuel Beckett: Actress Billie Whitelaw interview (1986)* [Ficheiro em vídeo].

https://www.youtube.com/watch?v=skx1kigZhOs&ab_channel=ManufacturingIntellect

Ostrower, F (1990) *Acasos e criação artística*. Campus.

Profeta, K (2015) *Dramaturgy in Motion. At work on dance and movement performance*. The University of Wisconsin Press.

Ribeiro, J. G. (2014) *A propósito de Beckett. Marcadores de encenação*. (Dissertação) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Roquet, C (2011). Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo Online*, 3(1).

<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1784/1447>

Salles, C. A. (2006) *Redes de criação: Construção da obra de arte*. Horizonte.

Snizek A. B (2012). Corpo-comunicação: a poética do gesto. *Contemporânea*, 20(10), 165-173. <https://doi.org/10.12957/contemporanea.2012.3016>

8. Apêndices

8.1. Apêndice A

No seguinte *link* tem acesso ao vídeo do espetáculo 'O Quê?':
<https://youtu.be/coSJcm3PVuA>

8.2. Apêndice B

Entrevista a Maguy Marin

A entrevista foi realizada por mim, a 3 de junho de 2022, através da plataforma 'Zoom Meetings';

Mariana: So, as a choreographer why did you decided to drive into Beckett's work and his characters?

Maguy Marin: I came from a classic formation, education of dance so for many years I did that and then I went for the school of Béjart which was really interesting and different. But still, when I go to work with the senior company was something about the bodies and the dance, that was... hum... my English is not too good, excuse me... I had a problem with the competition, with all that beautiful bodies, young people, very in shape, you know. And I was one of them, but something in that was not satisfying for me. So I had to change that. A friend of mine gave me a book from Beckett which was the piece 'Fin de partie'. I was 20 years old or 19, really young, and I didn't know anything about anything so I read this piece and this piece make really something about the bodies about the human condition, about the fact that one need the other one to live, I mean, that dependence of the others. So, I start reading everything, for ten years I read everything and I keep it inside you know. But I think that work really gave me the energy and the understanding also, on what I wanted to work with bodies and with dance. Which was not something beautiful like publicity you know, but something from the human conditions, the difficulties, the handicap. And many times, the society wants people to be complete, they're beautiful, they are in good health, they are magnificent parents. Everything has to be...

Mariana: Perfect?

Maguy Marin: Perfect. And if it's not like that you're out, you know? So, that's why I start working on Beckett, after of course reading the books and it became something else. It was really because, it was not anymore about comparing dance and the bodies of dance, the bodies in Beckett were what I was fascinated by his writing.

Mariana: Yes, I totally understand. I am still trying to understand why I choose Beckett for my master work but, I don't know, his work really intrigues me. So, the next question is: How did you translate these characters into movement? Did you use their feelings or did you literally use Beckett's words. How was your process?

Maguy Marin: Both of them. I think sometimes I really took descriptions, that he did in his pieces, of movement. He describes how the hand goes to the head, out of the head, he describes everything. Sometimes I took literally the words of Beckett to my movement, I think it's very choreographic what his doing, not only the bodies but also the way the spaces are divided for that people that are living together, that are in the obligation of living together, I must say. First of all, I had to make myself in a certain state, in a special, special state. How do I say that? I had to go to something I didn't know I was able to, I couldn't... I had to leave all my background, my dancer background, and forget about it. So, I had to take that energy off. How will I dance if I will not be a dancer? Or if I had no arms, for example? Or if I had something that get my legs together? I tried to make it difficult, to make dance difficult for me and for the dancers. That's why that was a long, long work, actually. To make dance difficult for people that are used to be free. Just to take it in, the certain state of mind, you know?

Mariana: Yes. And in that time, It was really new, I think.

Maguy Marin: Yes, I think in that time, anyway, theater was like that. It started coming from Germany, from Pina Bausch, something more theatrical. But by that time, It was all the USA, I mean the American dance, Cunningham, etc. That all was coming to France. That was a moment that dance was getting independent of music and theater, dance was for space and time, something like that. But yes, theater was not in the mood that time.

Mariana: The performers were all dancers or they were also actors.

Maguy Marin: No, they were not actors. They always were dancers, some of them very good dancers, that means, that it was not something so technical but they were very good.

Mariana: Do you have curiosity to work dance with actors, for example?

Maguy Marin: Yes. I don't make a lot of difference between actors and dancers, because some actors are more traditional than some dancers. I mean, in art you have the best and the worst. I don't think that actors are freer than dancers. Some of them yes, but some of them are as traditional as classic dancers.

Mariana: It really depends on the performer.

Maguy Marin: On the person, on the performer, on what it wants to do. I work many times with people that are no actors and no dancers. They come of contemporary art. Sometimes not at all. It depends a lot of the person more than on the performer.

Mariana: Each one of the performers had a specific character or you just gave them free space for them to breath all the characters?

Maguy Marin: I'm not sure that the people that we have been working at that time had read Beckett. I didn't ask them to read Beckett. No reference. And I wanted that from the audience, that anybody would see the piece even if as no reference of Beckett. Was very important for me. Some of the dancers, after the piece, started read Beckett, some of them started read Beckett at the same time of the creation. But we didn't speak about Beckett during all the work.

Mariana: That's interesting yes. That make since. I think 'May B' lives by itself too. I went to see 'May B' with my mom, for example, and she didn't know nothing about Beckett and the way she saw the dance, and the movement, was totally different, and it's still very interesting and valid too. When I was watching 'May B' I saw, actually this came from my mom, she saw some sort of community between these characters and, do you thought or visualize a specific space where all of these characters meet? For example, did you always visualize the stage, the way that it was? Or did you saw them in a garden? Did you saw them... I don't know.

Maguy Marin: I saw very places. You have to share this people with the others. You have to share the place, the space. Which is a garden, or the stage, the world, you have to share, no matter if you fight with your neighbors, you have to make life possible. So, I have a lot of places. Sometimes is a garden, sometimes a hospital, sometimes hum... a street... like a place in a street.

Mariana: I don't know why, but I saw fairs.

Maguy Marin: What is that?

Mariana: The place where people sell things and buy.

Maguy Marin: The Marché?

Mariana: Yes! I totally saw that! (laughter)

Maguy Marin: They're in relation.

Mariana: Yes, and all the energy too. So, I have three topics that I want to talk about, because they're things that I think a lot when I read Beckett and when I saw 'May B' too. The first one is... this word is very difficult in any language so I'm going to try to say it right... the incommunicability... the non-communication. Well, the thing that most intrigues me in Beckett is the way characters communicate with each other. They're really communicating? I'm not even sure of that, and I saw that a lot in 'May B' too because of the grunts. That thing that they did with their mouths. For me they were trying to communicate with each other and it's really a Beckett's way of communications. Something that intrigues me a lot is, for example, in Happy Days, Winnie is having a monologue but, in the truth, she's talking with Willie. And is he listening to her? Is something that really intrigues me and something that I really want to work for my project. This non-communication space where they understand each other, somehow. So, I have two questions about this: Where did the grunts, the thing that they did with their mouths, came from? And how do you see the communication between characters in Beckett's plays?

Maguy Marin: What touch me a lot in Beckett is that the person is alone but it's always with somebody else. In general, not all pieces are like that, but they're two at least. For me on stage with 'May B' they are ten, but they are 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 and first of all they are 1 1 1 1 1 1 1 1 1 and then because they are living near, they have to communicate, there is no choice. Like for example Winnie, she's alone, she knows his there, but the fact that she's speaking, that she feels that she's speaking, make her live. Ça vie dens de la vie. It gives her the reason to continue. And I think that the relations between the characters are like that. Like animals, when you need something, you go for it, but if you don't need you stay in your place. That kind of relation I feel also in Beckett. Is not sentimental, is not something human, or generous, it's a need that makes you speak to the other. You are on the obligation to speak with the other because it makes sense for your own person. It's not the question of being egoistic, no, the human is alone in its life and it has the others that are alone in their lives, and this makes the relation. The communicability. But for example, in Godot, they speak together, but they speak about something very, like, shoes, or things that occupies the time of their lives.

Mariana: And the sounds that the performers did? Why? Where did they come from?

Maguy Marin: Because it's like... hum... you know... like... 'Happy Days' that she speaks but she could too (makes inaudible sounds). She could do the same thing because she speaks for herself and I think that in 'May B' they speak for themselves,

they are angry at life. They are angry at life and they cannot tell anybody. Is not communication is hum...

Mariana: Is a state of mind?

Maguy Marin: Yes!

Mariana: Is something that came from the inside and they just need to.

Maguy Marin: With anger.

Mariana: I see that a lot in 'Not I', the mouth is just...

Maguy Marin: Oui! It's just... speak, speak, speak, bla bla bla.

Mariana: Yes! It's just needs to say something.

Maguy Marin: It's too much. It has to put that out. I think communication in Beckett is just too much.

Mariana: They are just vomiting everything that they need to speak. (laughs) So, the next question is about time. Well, the way that I see time in Beckett's plays and in 'May B' too, for me it is always a circle. Time doesn't exist. It's always coming back at the same, they are just there, but nothing is actually there. They are just living, or not. The time in Beckett's plays, for me, it doesn't really exist. They are just there. And I saw that a lot in 'May B', that space where they are just trying to find something. Trying to find their selves. And the way that the pieces started is kind of the same way that it ends. And I really can see that circle in time. And my question is: How do you see this question of time in 'May B'?

Maguy Marin: I think that, there's a lot of reference in Beckett about the past, the memory. That means that there was a time before. And sometimes when they remember the time before, for example, Krapp, when you have the recording. He's listening a recording of the past and I think that he still there. Like a nature morte. It is there but it is not living anymore. Something like that... nature morte. There's no, in 'May B' also, story going up, down, there is no dramatic things. Nothing happens. But they are in life, they're living, they're not died. They need to find something a bit more intense.

Mariana: Yes, they need to do something with their lives when nothing happens.

Maguy Marin: They do things to make things more interesting, otherwise there's nothing. But I think in Beckett what I feel is that the question of the past, the voices before, the characters are full of other characters. One character is not one character.

They're full of the died before. All the humanity that lived before is in that character. You see?

Mariana: Yes, yes! And do you think that in 'May B' they carry the characters stories or that is totally an open book for them?

Maguy Marin: Yes, but they don't know what they are. They don't remember from where it come. They cannot explain what this and that. Sometimes they remember, for example, in Endgame, you have the parents and they remember that they're mother and father, but also, the family's relation is terrible in Beckett's. (laughs) oh my god.

Mariana: It's true! (laughs) Talking about time, I do this relation, of course, because of the theatre of absurd and the relation with the World War II and I see time like... hum... for me Beckett's plays are in between two bombs, I don't know if this makes sense. When the bomb come and that time of nothing happens and for me Beckett's plays are in between these two bombs. That noise thing that happens, and people are just (pause).

Maguy Marin: Yes!

Mariana: Everything in Beckett intrigues me, but the comedy really does that. When the comedy appears in Beckett's plays, I don't see that as purpose thing, like he did that on purpose, I think it just come from the childish, because the characters are really childish sometimes. And I saw that a lot in 'May B', but I saw something that actually appears not by purpose, just appears. So, how did the comedy appear in 'May B'? It was on purpose? It was not?

Maguy Marin: No, it was not on purpose, but it was like... hum... when you look at human beings as little things, fighting for a piece of bread, fighting for nothing, dying because... you know... if you take a little bit of distance, you can laugh because they make big stories with something towards the universe and they're so small. So, it's funny to see that, they think they are so important. They going to fight, they going to make war, it's terrible, but at the same time if you take it from an outside view, it's funny.

Mariana: I have two more questions left. So, 'May B' was created in 1981, right? So, did you ever change the choreography? Or it still is the same always?

Maguy Marin: It is the same. Always. I didn't change a step, nothing.

Mariana: Amazing!

Maguy Marin: But I still work on it, because the dancers changed, some of them are there from long time but we still have to work on it. But it's not changing the steps or something like that, it is more in a theatrical game.

Mariana: Ok! The last question is just to kill my curiosity (laughs). Do you have a Beckett character that has a special space in your heart? I'm asking that because I have one character that I love the most.

Maguy Marin: I love Clov.

Mariana: I have a special preference with Winnie. I love her.

Maguy Marin: Oh yes, yes. (laughs)

Mariana: I cry every time that I read 'Happy Days' is just...

Maguy Marin: She's beautiful.

Mariana: Yes! I was watching 'May B' and I was always thinking "Where is Winnie? Where is she, I want to see her!" (laughs)

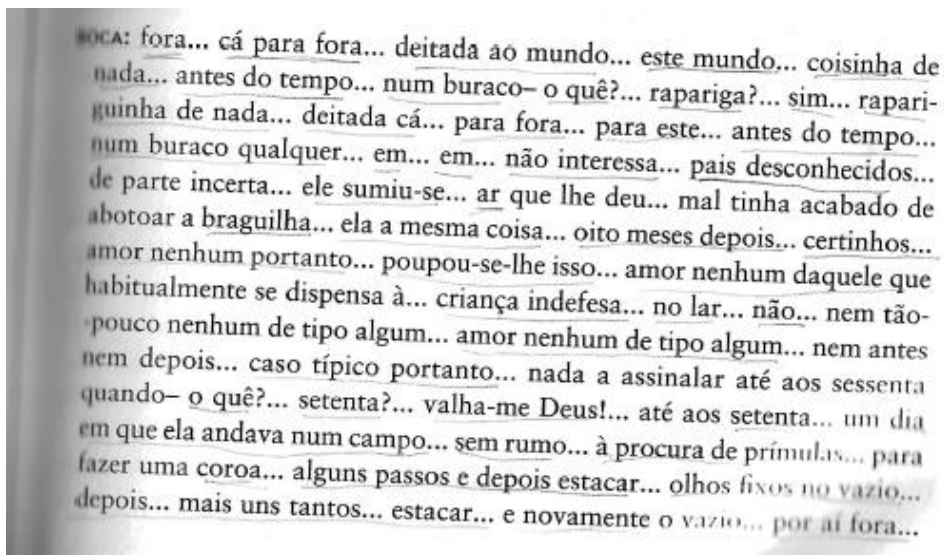
Maguy Marin: She's not there. We have some women, but is more Madame Rooney from 'All that Fall'. But I love Clov because of the fact that the relation between Hamm and Clov in 'Endgame' is also a social relation. Clov is the maid of Hamm, he's the one that do the things. Hamm is there and is the one who give the orders to Clov. And Clov don't like to have orders from Hamm, sometimes he get a little bit resistant but finally he needs Hamm and Hamm needs him, Clov. So, I love this type of relation in that piece and also in 'Godot', all the pieces that are two are very interesting.

Mariana: Well, I think this was the last question, we have three minutes left. It was really important to me, now I will drive better in my work. Thank you.

8.3. Apêndice C

Anotações

Anotações feitas pela autora deste relatório nas folhas da peça 'Not I';



BOCA: fora... cá para fora... deitada ao mundo... este mundo... coisinha de nada... antes do tempo... num buraco- o quê?... rapariga?... sim... rapariguinha de nada... deitada cá... para fora... para este... antes do tempo... num buraco qualquer... em... em... não interessa... pais desconhecidos... de parte incerta... ele sumiu-se... ar que lhe deu... mal tinha acabado de abotoar a braguilha... ela a mesma coisa... oito meses depois... certinhos... amor nenhum portanto... poupou-se-lhe isso... amor nenhum daquele que habitualmente se dispensa à... criança indefesa... no lar... não... nem tão-pouco nenhum de tipo algum... amor nenhum de tipo algum... nem antes nem depois... caso típico portanto... nada a assinalar até aos sessenta quando- o quê?... setenta?... valha-me Deus!... até aos setenta... um dia em que ela andava num campo... sem rumo... à procura de primulas... para fazer uma coroa... alguns passos e depois estacar... olhos fixos no vazio... depois... mais uns tantos... estacar... e novamente o vazio... por aí fora...

à deriva... quando de repente... pouco a pouco... tudo se apagou... toda aquela claridade matinal... primeiros dias de Abril... e ela deu por si na o quê?... quem?... não!... ela!... [pausa e movimento 1] ...deu por si na escuridão... e embora não estivesse exactamente... sem sentidos... sem sentidos... já que ainda conseguia ouvir o zumbido... digamos assim... nos ouvidos... e um feixe de luz ia e vinha... ia e vinha... como um feixe de luar... à deriva... nuvem dentro nuvem fora... mas tão entorpecida... a sentir-se... a sentir-se tão entorpecida... que não sabia... a posição em que estava... imaginem!... a posição em que estava!... se de pé... ou sentada... mas o cérebro- o quê?... ajoelhada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... mas o cérebro- o quê?... deitada?... sim... se de pé... ou sentada... ou ajoelhada... ou deitada... mas o cérebro sempre... sempre... de certa maneira... porque o primeiro pensamento dela foi... pff muito depois... súbito lampejo... criada como tinha sido para acreditar... tal como as outras desgraçadinhas... num Deus... [breve gargalhada] ...misericordioso... [grande gargalhada] ...primeiro pensamento foi... pff muito depois... súbito lampejo... que estava a ser castigada... pelos seus pecados... alguns dos quais... a confirmar o que já estava confirmado... lhe desfilaram pela cabeça... uns a seguir aos outros... e logo postos de parte... como parvoíces... pff muito depois... afastado este pensamento... quando de repente reparou... pouco a pouco reparou... que não estava a sofrer... imaginem!... sem sofrer!... de tal maneira que não se conseguia lembrar... assim do pé para a mão... de quando tivesse sofrido menos... a não ser é claro que... fosse suposto que ela sofresse... héh!... se se julgasse que ela sofresse... e logo naquela altura... da sua vida... em que tudo levaria a crer que estivesse a sentir prazer... ela não estava de facto... a sentir nenhum... nem mesmo o mais pequeno... e sendo assim é claro... aquela ideia de castigo... por este ou por aquele pecado... ou por todos ao mesmo tempo... ou por nenhum motivo especial... só por si... coisa que ela percebia perfeitamente... aquela ideia de castigo... que logo à primeira lhe ocorreu... criada como fora para acreditar... tal como as outras desgraçadas... num Deus... [breve gargalhada] ...misericordioso... [grande gargalhada] ...ocorreu-lhe pela primeira vez... e logo a pôs de parte... como parvoíce... talvez não fosse parvoíce nenhuma... afinal de contas... e por aí fora... aquilo tudo... raciocínios vão... até chegar a outra ideia... pff muito depois... súbito lampejo... na verdade uma grande parvoíce mas- o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... digamos assim... nos ouvidos... embora na realidade não fosse... nada nos ouvidos... no crânio... ruído monótono no crânio... e a toda a hora este raio ou feixe... como um feixe

de luar... mas talvez não... de certeza que não... sempre o mesmo lugar... às vezes brilhante... às vezes amortalhado... mas sempre o mesmo lugar... como lua nenhuma seria capaz... não... lua nenhuma... tudo simplesmente parte do mesmo desejo de... fazer sofrer... embora em toda a verdade e pormenor... nem pouco mais ou menos... nem sequer uma pontada de dor... até aqui... héh!... até aqui... depois esta outra ideia... pff muito depois... súbito lampejo... na verdade uma grande parvoíce mas coisa mesmo dela... de certa maneira... a ideia de que ela talvez fizesse bem em... gemer... ora sim ora não... dado que retorcer-se não podia... como se realmente agonizasse... mas não conseguia... não conseguia convencer-se... um defeito qualquer de raiz... incapaz de enganar... ou da máquina... mais provavelmente da máquina... tão desligada... nunca recebeu a mensagem... ou então sem forças para reagir... como se estivesse dormente... não conseguia produzir o som... nem um som... som nenhum de tipo algum... nem sequer um grito de socorro por exemplo... caso estivesse para aí virada... gritar... [grita] ...depois escutar... [silêncio] ...gritar outra vez... [grita outra vez] ...depois escutar outra vez... [silêncio] ...não... poupou-se-lhe isso... tudo num silêncio sepulcral... sem que nada- o quê?... o zumbido?... sim... tudo em silêncio à parte o zumbido... digamos assim... sem que parte alguma dela se mova... que ela sentisse... apenas as pálpebras... supõe-se... de vez em vez... fazer escuro... um reflexo como dizem... sem sentir fosse o que fosse... mas as pálpebras... mesmo nos melhores momentos... quem as sente?... a abrir... a fechar... aquele líquido todo... mas o cérebro sempre... sempre suficientemente... ai o mais possível!... nesta fase... controlador... sob controle... para pôr em dúvida até isto... dado que naquela manhã de Abril... assim raciocinava... nessa manhã de Abril... ela a fixar com os olhos... um sino longínquo... à medida que se precipitava para ele... a fixá-lo com os olhos... não fosse escapar-lhe... sem que se tivesse apagado completamente... aquela luz toda... de si própria... sem qualquer... qualquer... da parte dela... por aí fora... por aí fora raciocinava... interrogações inúteis... e tudo num sossego de morte... doce silêncio sepulcral... quando de repente... pouco a pouco... ela repa- o quê?... o zumbido?... sim... tudo num sossego de morte à parte o zumbido... quando de repente ela reparou... que as palavras estavam a... o quê?... quem?... não!... ela!... [pausa e movimento 2] ...reparou que... lhe estavam a vir palavras... imaginem!... vinham-lhe palavras... uma voz que ela não reconheceu... à primeira... há tanto tempo que não soava... e depois finalmente foi obrigada a reconhecer... não podia ser nenhuma outra... que não a sua... certos sons nas vogais... que nunca tinha ouvido... em mais lado nenhum... tanto que as

peçoas olhavam-na fixamente... as raras ocasiões... uma ou duas vezes por ano... sempre no Inverno sabe-se lá porquê... olhavam-na fixamente embasbacados... e agora esta torrente... torrente contínua... ela que nunca houvera... antes pelo contrário... praticamente muda... a vida inteira... como conseguiu sobreviver!... mesmo quando ia às compras... a sair para ir às compras... centro comercial cheio de gente... supermercado... bastava entregar a lista... juntamente com o saco... velho saco preto de compras... e depois esperar... ali espedada... o tempo que fosse preciso... meio da multidão... sem se mexer... de olhos fixos no vazio... a boca semi-aberta como de costume... até lhe voltar às mãos... até o saco lhe voltar às mãos... depois pagar e partir... sem sequer um obrigado... como ela conseguiu sobreviver!... e agora esta torrente... sem perceber nada... nem metade... nem um quarto... sem a mais pequena ideia... do que dizia... imaginem!... sem a mais pequena ideia do que dizia!... até que começou a tentar convencer-se... iludir-se... que de modo algum era dela... não era de modo algum a voz dela... e não teria tido dúvidas... seria tão importante que não tivesse... estava mesmo à beira de... depois de tantos esforços... quando de repente sentiu... pouco a pouco foi sentindo... os seus lábios a mexerem-se... imaginem!... os seus lábios a mexerem-se... visto que até à data como é claro ela não tinha... e não só os lábios... as bochechas... as maxilas... a cara inteira... todas aquelas... o quê?... a língua?... sim... a língua dentro da boca... todas aquelas contorções sem as quais... palavra alguma seria possível... e porém normalmente... completamente imperceptíveis... tal o empenho que se tem... naquilo que se está a dizer... todo o ser... preso às suas palavras... tanto que não só ela teve de... ela teve... não só teve de desistir... reconhecer só a sua... só a sua voz... mas este outro terrível pensamento... pff muito depois... súbito lampejo... se possível ainda mais revel... estava a voltar... imaginem!... sensação a voltar!... a começar em cima... e depois alastrando para baixo... a máquina inteira... mas não... poupou-se-lhe isso... só a boca... até aqui... héh!... até aqui... e depois a pensar... pff muito depois... súbito lampejo... não pode durar... tudo isto... tudo isso... torrente contínua... a esforçar-se por ouvir... perceber minimamente... e os seus próprios pensamentos... percebê-los minimamente... tudo aquilo... o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... digamos assim... tudo aquilo ao mesmo tempo... imaginem!... como se o corpo inteiro tivesse desaparecido... só a boca... lábios... bochechas... maxilas... nunca... o quê?... língua?... sim... lábios... bochechas... maxilas... língua... nunca quietos um segundo... boca a arder... torrente de palavras... no seu ouvido... praticamente no seu ouvido... sem perceber

nada... nem metade... nem um quarto... sem a mais pequena ideia do que dizia... imaginem!... sem a mais pequena ideia do que dizia!... e não conseguia parar... não se conseguia parar... ela que ainda há momentos... há um momento apenas!... não arrancava um som... nenhum som de tipo nenhum... agora não conseguia parar... imaginem!... não conseguia parar a torrente... e todo o cérebro a suplicar... qualquer coisa no cérebro a suplicar... a suplicar à boca que pare... que descanse um momento... nem que fosse um só momento... mas sem resposta... como se não tivesse ouvido... ou a boca não pudesse... não pudesse descansar um segundo... parecia doida... tudo aquilo ao mesmo tempo... forçando-se por ouvir... apanhar o fio à meada... e o cérebro... sozinho a delirar por aí fora... a tentar perceber aquilo tudo... parar aquilo tudo... ou metido no passado... metido no passado a tentar trazê-lo ao de cima... lampejos por todo o lado... sobretudo anda... passa os seus dias a andar... dia após dia... alguns passos e depois estacar... de olhos fixos no vazio... depois adiante... mais uns tantos... estacar e novamente o vazio... por aí fora... à deriva por aí... dia após dia... ou aquela vez em que chorou... a única vez de que se lembrava... desde bebé... deve ter chorado em bebé... talvez não... não é indispensável à sobrevivência... só o vagido da nascença para lhe dar o arranque... a respirar... depois nunca mais até aqui... já feita velha bruxa... sentada a fixar a mão com os olhos... onde era?... Croker's Acres... numa noite no caminho para casa... casa!... um pequeno aterro em Croker's Acres... ao anoitecer... sentada de olhos fixos na mão... ali no seu colo... com a palma virada para cima... de repente viu-a molhada... a palma... lágrimas se calhar... dela se calhar... sem vitalma à vista... som nenhum... só as lágrimas... sentada a vê-las secar... coisa de segundos... ou aos apalões no vazio... o cérebro... a bruxulear sozinho por aí adiante... outra apalpada rápida e adiante... o vazio... adiante até à próxima... tão mau como a voz... pior... a mesma falta de sentido... tudo aquilo ao mesmo tempo... impossível... o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... rugido monótono de catarata... e o feixe... a acender e a apagar bruxuleante... a começar a mover-se por aí... parecia feixe de luar mas não era... tudo parte da mesma coisa... ter também isso debaixo de olho... do canto do olho... tudo aquilo ao mesmo tempo... impossível continuar... Deus é amor... ela será expiada... de regresso ao campo... sol da manhã... Abril... afundar a cara na relva... sozinha com as cotovias... e por aí fora... aos apalões no vazio... a esforçar-se por ouvir... uma palavra ou outra... tentar que aquilo faça sentido... como se o corpo inteiro desaparecesse... só a boca... a parecer doida... e não consegue pará-la... impossível

371

pará-la... uma coisa que ela... uma coisa que ela tinha de... o quê?... quem?... não!... ela!... [pausa e movimento 3] ...uma coisa que ela tinha de... o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... rugido monótono... no crânio... e o feixe... a farejar por aí... como fuinha... sem dor... até aqui... héh!... até aqui... depois pôr-se a pensar... pff muito depois... súbito lampejo... talvez uma coisa que ela tivesse de... tivesse de... contar... seria isso?... coisinha de nada... antes do tempo... num buraco qualquer... sem amor... poupou-se-lhe... muda toda a vida... praticamente muda... como ela sobreviveu!... naquela vez no tribunal... que tinha ela para dizer em sua defesa... culpada ou inocente... ponha-se de pé, mulher... fale mais alto, mulher... espedada ali de olhos fixos no vazio... boca semi-aberta como de costume... à espera que a levassem... grata por aquela mão sobre o braço dela... e agora... uma coisa que ela tinha de dizer... seria isso?... uma coisa que contasse... como foi... como ela... o quê?... tinha sido?... sim... uma coisa que contasse como tinha sido... como ela tinha vivido... vivido sem fim por aí fora... culpada ou não... por aí fora... até aos sessenta... uma coisa que ela... o quê?... setenta?... valha-nos Deus!... por aí fora até aos setenta... uma coisa que ela própria ignorava... que não reconheceria... mesmo que a ouvisse... depois absolvida... Deus é amor... sua infinita bondade... renovada em cada manhã... de regresso ao campo... manhã de Abril... a cara na relva... sozinha com as cotovias... retomar ali... recomendar a partir dali... mais alguns... o quê?... não era isso?... nada a ver com isso?... nada que ela pudesse contar?... está bem... nada que ela pudesse contar... experimentar outra coisa... pensar noutra coisa... pff muito depois... súbito lampejo... isso também não... está bem... outra vez outra coisa... por aí fora... no fim há-de se conseguir... acabará por sair bem... depois absolvida... de regresso ao... o quê? isso também não?... também não tem nada a ver com isso?... nada em que ela pudesse pensar?... está bem... nada que ela pudesse contar... nada em que ela pudesse pensar... nada que ela... o quê?... quem?... não!... ela! [pausa e movimento 4] ...coisinha de nada... cá fora antes do tempo... num buraco qualquer... sem amor... poupou-se-lhe isso... muda toda a vida... praticamente muda... mesmo para consigo própria... nunca em voz alta... mas não completamente... às vezes súbito impulso... uma ou duas vezes ao ano... sempre no Inverno sabe-se lá porquê... aquelas noites intermináveis... horas de escuridão... súbito impulso de... contar... depois sair rapidamente e parar a primeira que vê... retrete mais próxima... começar a despejar aquilo tudo... torrente contínua... sem pés nem cabeça... metade das vogais trocadas... impossível de seguir... até ver como a olhavam fixamente... depois morre

de vergonha... voltar para dentro do buraco... uma ou duas vezes ao ano... sempre no Inverno sabe-se lá porquê... as horas intermináveis de escuridão... e agora... agora... cada vez mais as palavras... o cérebro... a bruxulear parecia enlouquecida... rápida apalpada e adiante... nada... adiante para outro sítio... experimentar noutro sítio... sempre qualquer coisa a suplicar... qualquer coisa dentro dela a suplicar... a suplicar que tudo pare... sem resposta... oração sem resposta... ou que ninguém ouve... débil de mais... por aí fora... continuar... atentar... sem saber... o que estava a tentar... o que podia tentar... o corpo inteiro como se tivesse desaparecido... só a boca... parecia enlouquecida... por aí fora... continuar... o quê?... o zumbido?... sim... a toda a hora o zumbido... rugido monótono de catarata... no crânio... e o feixe... sempre a enfiar-se por todo o lado... sem dor... até aqui... héh!... até aqui... tudo aquilo... sem largar... sem saber... o que estava a... o quê?... quem?... não!... ela!... ELA!... [pausa] ...o que estava a tentar... o que podia tentar... não importa... continuar... [cortina começa a descer] ...no fim há-de se conseguir... de regresso... Deus é amor... sua infinita bondade... renovada em cada manhã... de regresso ao campo... manhã de Abril... cara na relva... sozinha com as cotovias... retomar-

[Pano descido por completo. Sala escura. Voz continua atrás do pano, ininteligível, 10 segundos, pára quando a sala se ilumina.]

8.4. Apêndice D

Vocabulário Corporal – As palavras

Lista de palavras que correspondiam aos movimentos que constituíam a linguagem corporal da peça;



Vocabulário Corporal - As palavras

Fora	deus meu
Cá para fora / por aí fora	Coroa
deitada, ao mundo	estacar / esquilo
tempo	à beira
buxaco	claridade / crepúsculo
O quê?	Quem?
Ela / Kapariga	escunha
Son	sem sonhos / I'm dead
Kapariga de nada	zumbido
na interessa	a toda hora um zumbido
para desconhecidas	ouvidos
semio = p	luz
banquilha	entrepida
na amor	imaginem!
lar	cabeça / máio
criança	sequência
na	Deus
nao típico	subito surpresa
retorta	castigada
fluo / cascata	parecidos
do pé para a mão	prazer
raciocínio	de dentro que não
héh!	son
dominante	quer
ou sim ou não	preocupar-se
pálpebras	apalpar
caia na rede	contar
contar	pensar
está bom	preso
e agora	fugido monotono
sem pés sem cabeça	

8.5. Apêndice E

Alinhamento da peça 'O Quê?'

SOLO

- Pedro

MEDO DA VOZ

Dueto Mariana e Inês

RAIVA E TRISTEZA - UM DUETO

Dueto Mariana e Pedro
- sobre a vida e usar o vocabulário

BIOGRAFIA

Mariana

Pedro

Inês

COCKTAIL DE EMOÇÕES

Inês Pedro

WARRIOR
BLACK
BOOTS

TRIO + MÚSICA

BIOGRAFIA

OBCECADA

Pedro

NOTA

Inês

Contra primeira e 2ª

FINAL

Pedro

Inês

Mariana

8.6. Apêndice F

Biografia Final

BIOGRAFIA DA BOCA

Sou filho de alguém e de outro alguém, a minha mãe é alguém e o meu pai também é alguém, mas não sei quando é que se tornaram alguém para mim. Quando penso no meu pai hipotético, a primeira coisa que faço é ^{SETEIMA} respirar fundo. Não me lembro se já tinha pensado nele, só quando a minha mãe ^{INAGIACI} gritou porque já não conseguia falar somente. Deram-me o nome de alguém porque fazia lembrar alguém. Em casa sinto-me à deriva no mundo. Há temas que na minha família nunca foram discutidos abertamente a começar por mim. ^{MOMIA} O meu pai dizia muitas vezes que eu era uma rapariga minúscula e a minha mãe dizia que era bela, livre, alguém.

Se tivesse que descrever-me dizia que sou ^{ESCURIPAO} muito pouco coerente. O que mais me dá prazer é gritar. O conflito em que vivo é somente fruto do meu medo de existir, e a liderança também. Digamos que sou caos.

Quando decidi que queria ser artista do mundo, os meus pais riram-se, ^{LAR} e os amigos não me achavam pessoa com personalidade para tal. Tinha 6 amigos, os mais próximos eram aqueles e aquelas e gostava deles porque me levavam para sítios diferentes, únicos, não necessariamente físicos, ^{DORIENTE} maioritariamente espirituais; talvez como só falávamos por escrita, através de cartas, eles tinham acesso a uma voz e porque alguém me disse que eram amigos. Acho que gostavam de mim porque sou aquilo que sou, sem tentar ser outra coisa, e diziam muitas vezes que sou loucamente faladora.

Onde vivíamos, o transporte para a escola fazia-se por um sítio muito específico ^{COUTAR} e quando esse sítio mudava, ficávamos alterados fisicamente pelo tempo. ^{ESTALAR}

Fui finalista e na minha escola, havia todo o tipo de professoras, a professora que chama e, a professora que grita, e depois havia o Jorge. Sempre que a mãe chorava na cadeira dela, ela dizia que ensinar a descascar maçãs na infância, lhe retirou beleza por aprender a ser despida a fim de ser comida. ^{SEM SENTIDOS}

^{JEUS MEC} Uma noite estava quase a adormecer e vem-me de rompante a ideia que eu tenho 70 anos... tenho? ^{CRIANÇA}

O que me move é a verdade, porque o meu cérebro chama e a curiosidade grita de loucura.

Se eu tivesse de me dividir entre os opostos thanatos e eros, diria que o primeiro é alguém que me confunde pouco, e que o segundo é alguém que me confunde muito.

A professora que mais me marcou foi a que grita. Não sei se é alguém que gostava de gritar para mim. O que é certo é que alguém gritou. Levarei sempre comigo batom, escova de cabelo e escova de dentes, e também tenho a certeza de que irei ser loucamente caótica até morrer.

Às vezes penso que há palavras que só deveriam ser usadas com total propriedade, tais como nomes próprios e a palavra “minúscula”. Eu própria uso palavras como “súbito lampejo” que não compreendo completamente.

O amor é um desejo humano, só o tem quem cresce com ele. Se te criaram sem amor, então apaixonar torna-se uma insónia incontestável. Sinto que olho demasiado para as expectativas de amar alguém como uma pessoa que seja alguém como eu. Foi assim que me cruzei com aquilo e foi aí que descobri que nunca fui amada.

Não concebo a ideia de algum dia falar. Não suporto as palavras, sei que preciso rever significados, porque mesmo que queira transmitir algo, esqueço-me de que não falo.

O medo de existir mais um dia, faz-me ser alguém, mas quando consigo dialogar - ^{num buraco} - vou ^{afra} com ele acabo sempre por gritar.

~~Há escolhas que levam a outras, e ser artista levou-me a pensar que alguém também quer ser.~~

~~Trabalhar nas Artes exige gritar e sinto que consigo gritar. Para mim, ser artista faz magoar os artistas e o mais difícil não será de certeza gritar, antes isso do que me obrigarem a falar. A imagem que o artista constrói de algo, serve para pensar em tudo. Para mim, a arte é rebelde.~~

Pergunto-me se faço parte, ^{lela} e preocupa-me não o fazer. Fico confusa no que toca a mim e aos outros. Parece que ^{sem amor} estou com alguma coisa para dizer e preferia estar num ^{é agora...} limbo curvilíneo. ^{é agora?} ^{em bido}

^{e agora} Continuo a sonhar com tudo, ^{sem amor} mas para já continuo só a sonhar.

^{sem réis nem cabeça} A minha verdade exige imenso. Não corresponde ao meu presente. ^{sem réis nem cabeça}

Uma entrevista num jornal importante pode ser sobre os órfãos que vivem com os pais biológicas.

Foi na escola que descobri que a loucura era a minha única opção.

9. Anexos

Sinopse do espetáculo 'O Quê?'

No palco vão encontrar-se uma atriz, um bailarino e uma bailarina. "O Quê?" surge da vontade de um encontro destes três intérpretes dentro de um espaço performativo onde a linguagem base surge da peça "Not I" de Samuel Beckett. Em "O Quê?" serão 3 a contar a história desta boca, 3 corpos frenéticos a vomitar o passado e o presente. Nesta peça vamos poder ver a incomunicabilidade entre os seres que ocupam o espaço performativo – seres que emitem, mas que não têm realmente um recetor.

Ficha técnica do espetáculo 'O Quê?'

Criação coreográfica: Mariana Silva.

Interpretação: Mariana Tiago, Pedro de Aires e Inês Fonseca.

Música: Mats Gustafsson e Graig Taborn.

Design de luz: Mariana Silva e Sara Nogueira.

Gravado por: João Duarte.

Agradecimento: Daniela Dias.