

Instituto Politécnico de Lisboa



Escola Superior de Teatro e Cinema



Trabalho de projecto

Como polir uma montanha

Sofia Valadas

Objecto conferente do grau de Mestre em Teatro

Artes performativas - interpretação

Orientador – Professor Dr. David Antunes

Co-orientador – Professor Dr. Jean-Paul Bucchieri

Outubro 2014

Resumo

Esta reflexão visa contextualizar o processo criativo da componente prática do Trabalho de Projecto – Objecto conferente do grau de Mestre em Teatro, especialização em Artes Performativas – Interpretação, e que consiste no solo **Como polir uma montanha** que teve lugar no Lavadouro Público de Carnide com Acolhimento do Teatro do Silêncio em Maio de 2014. O objectivo foi criar um espectáculo com base em acções de limpeza, utilizando os gestos quotidianos como elemento catalisador do processo criativo. Procurei, desta forma, espelhar algumas rotinas do dia-a-dia no campo abstracto das artes performativas, desconstruindo o espaço privado e servindo-me do corpo como ferramenta primordial na comunicação destas acções através do movimento. A premissa para este solo partiu da limpeza enquanto acção passível de gerar transformação no espaço e no tempo, e também no corpo e na mente. Inicialmente pensei que a limpeza era fundamental para a organização destes elementos, contudo o resultado levou-me a compreender que limpeza e organização podem ter pressupostos muito distintos.

Fundamentei a minha pesquisa observando acções quotidianas de limpeza em contextos diversificados como a vivência rural, a vivência urbana e ao nível da memória – a minha e a de outros indivíduos – de como processamos determinados comportamentos observados desde a infância. Durante o processo de criação de **Como polir uma montanha**, surgiram diversas inquietações que me levaram a reflectir também sobre a problemática de ser criadora e intérprete a solo, e de como esta questão é transversal à noção de si mesmo perante o outro. Esta noção leva-me a questionar o limiar que separa, mas também une, o palco e a plateia. Por isso integrei o público na acção cénica, através de elementos que propunham uma observação participativa do espectáculo.

Palavras – chave: Limpeza, transformação, corpo, fronteira, acção, quotidiano

Abstract

This reflection has the purpose of contextualizing the creative process of the practical component of Project Work – Lecture subject of the Master degree of Theatre, specialization Performing Arts – Interpretation, and consists of the solo performance *Como polir uma montanha* that happened at the public laundry washer of Carnide (Lavadouro público de Carnide) with reception by Teatro do Silêncio in May 2014. The goal was to create a performance based on cleaning actions, using quotidian gestures as a catalyst element for the creative process. Sought, this way, mirror some of the daily routines in the abstract field of performing arts, deconstructing the private space and using the body as a fundamental tool in communicating these actions through movement. The principle-based approach to this solo, was cleaning as an action that may generate in space and time transformation but also in the body and mind. Initially I thought that cleaning was essential to organize these elements, but the result led me to understand that cleaning and organization may have many different assumptions.

I based my research observing quotidian cleaning actions in different environments such as rural experiences, urban experiences and at memory levels – mine and from others – of how we process certain behaviors observed since childhood. During the creation process of *Como polir uma montanha*, several concerns emerged that led me to also reflect about the problematic of being a solo creator and interpreter, and how this question crosses the notion of self before the other. This notion takes me to question the threshold that separates, but also unifies, stage and audience. For this reason, I joined the public in the scenic action, through elements that proposed a participative observation of the performance.

Key – words: Cleaning, transformation, body, border, action, quotidian.

Índice

Introdução.....	6
Capítulo I - O quotidiano	8
1. O quotidiano e a criatividade	9
2. O quotidiano e o corpo no espaço	12
3. Limpeza.....	13
4. Limpeza e memória	15
5. Limpeza versus organização.....	16
Capítulo II - Como polir uma montanha.....	18
1. Como polir uma montanha	19
2. O Espaço – Lavadouro público de Carnide	22
3. O corpo no espaço	25
4. Memória descritiva	26
4.1. A perspectiva.....	28
4.2. A partitura sonora	32
4.3. 1º Acto: As costas - fazer espaço.....	33
4.4. 2º Acto: Aspirador, varrer butôh – fazer vento	35
4.5. 3º Acto: Corpo sem rosto, brutus – fazer água.....	38
4.6. Epílogo: Desfazer limites.....	41
Capítulo III - Criadora e Intérprete	43
1. Protecção	44
2. Público - sentido e significado.....	48
3. Diário de reflexões e observações sobre o trabalho na montanha	50
4. Discussão sobre limpeza, organização, caos e ordem	54
Conclusão	58
Agradecimentos	61
Apêndice I - Ensaio sobre o texto <i>A Ideia de Teatro</i> , Jacob Guinsburg	61
Apêndice II – Reflexões de possíveis consequências empíricas sobre o acto de limpar e de como esta acção nos projecta no futuro.	63
Apêndice III – Um corpo para o Actor – Laboratório de Expressão do Movimento	67
Obras Citadas.....	73
Bibliografia	75
Anexo I	78
Anexo II	88
Anexo III – Suporte digital – Registo Vídeo do espectáculo a 4/5/2014	
Anexo IV – Suporte digital – Registo Vídeo de ensaios entre Março e Abril de 2014	
Anexo V – Suporte digital – Registo de fotografias de pesquisa	

Lista de imagens

Como polir uma montanha

Solo em três actos com epílogo

Artes Performativas

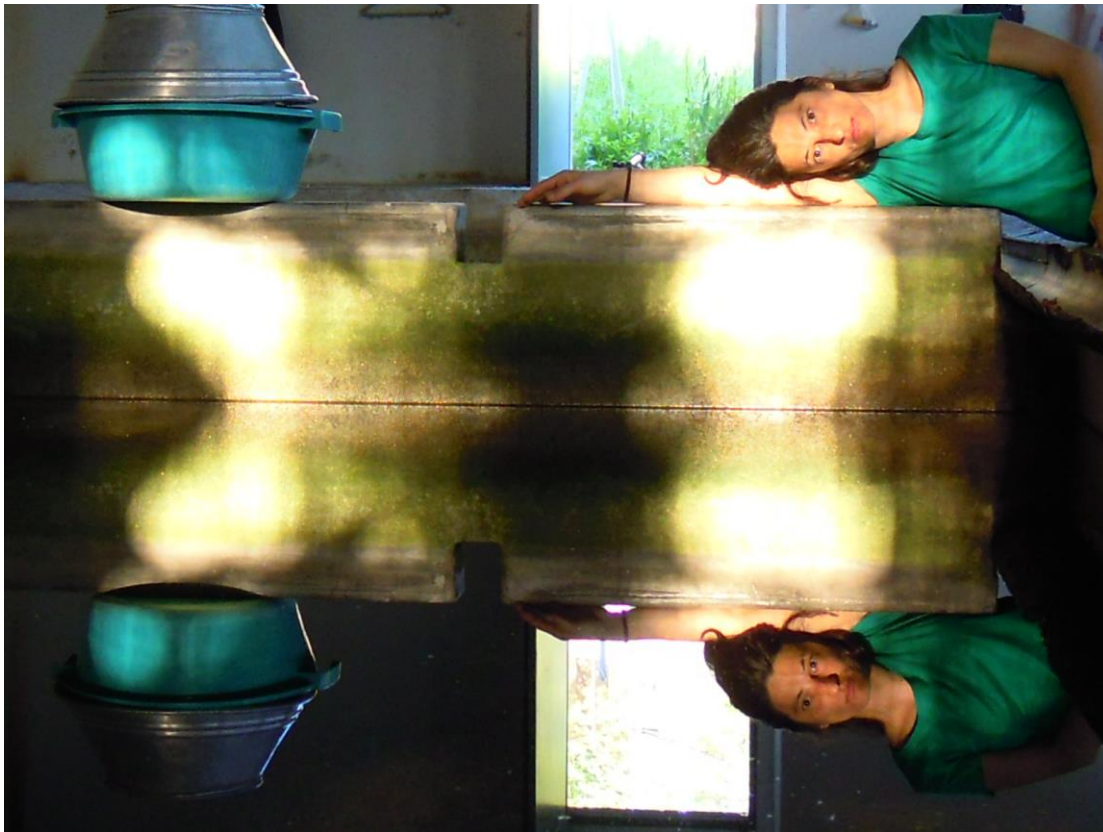


Figura 1 - Como polir uma montanha #ⁱ

Ter sempre presente que tudo quanto conto aqui é determinado pelo que não conto; (...) estas notas apenas rodeiam uma lacuna. Não se trata do que eu fazia durante estes anos difíceis, nem dos pensamentos, nem dos trabalhos, nem das angústias, nem das alegrias, nem da imensa repercussão dos acontecimentos exteriores, nem da constante prova de nós próprios na pedra de toque dos factos. E não falo também nas experiências da doença, e outras, mais secretas, que elas arrastam consigo, e na permanente presença ou procura do amor.

(Yourcenar, 253)

Introdução

Uma avaliação da performance e do quotidiano toma por seu objecto o negligenciado e o não documentado, revendo o teatro por escrever numa rede local de recriação e trabalho.¹(Read,2)

Escolhi a limpeza como tema deste Trabalho de Projecto porque a limpeza por si só, representa a necessidade de mudança. As mudanças são muitas vezes escolhas que nós fazemos. Não me interessa fundamentar sobre as consequências da limpeza enquanto acção por si só, “não há conceito, há acção. Exploração de um determinado comportamento.” (Schechner, 54). Interessa-me sim observar as consequências de acções baseadas em acções de limpeza enquanto ferramenta de criação artística. Parti do princípio de que há qualquer coisa latente na repetição e no quotidiano que é comum ao processo criativo, uma intensidade que pode emergir das acções quotidianas de limpeza e cujo objectivo comum é:

- O sentido da organização;
- O sentido de variante/variável;
- O sentido de mudança/transformação;
- Criar e interpretar.

Durante a minha pesquisa, observei e recolhi gestos padrão em ambientes rurais e urbanos, e indaguei várias pessoas acerca do tema da limpeza. Durante os ensaios na Escola Tradicional de Medicina Chinesa², improvisei sobre estes gestos recorrentes, observando que movimentos persistiam, o que acontecia na

¹ An evaluation of performance and the quotidian takes as its object the neglected and the undocumented, reviewing the unwritten theatre in a local network of work and recreation.

² Ver anexo III

minha fisicalidade e nas minhas emoções. Quando cheguei ao Lavadouro de Carnide, testei os materiais resultantes destas explorações aleatórias e procurei entender as suas diferentes qualidades ao longo das semanas³. Pouco a pouco foi crescendo uma estrutura em actos, que teve momentos de avanço e recuo próprios da experimentação artística: “O processo criativo é feito de rejeições e substituições contínuas.”⁴ (Schechner, 120) Durante a estruturação da peça o espaço teve uma presença fundamental. Um espaço que tal como a dança, me permite comunicar o indizível. Aqui o corpo está no centro do trabalho, um trabalho que não representa uma técnica específica⁵, um corpo que lida com os conhecimentos quotidianos e que faz apologia do quotidiano como parte activa do processo criativo.

Propus-me a trabalhar a partir da acção, “o movimento, assente na acção, pode tomar várias formas desde a sua raiz, abrindo caminhos na interpretação dessas acções e na fisicalidade do intérprete.”(Guhéry, 44)

É sobre invocar. O que invoco em mim e no outro, de múltiplo para múltiplos . Apenas o que invoco por querer imprimir no tempo e no espaço a minha acção.

Quando não sabes o que fazer, varre. (Feng Shui)

³ Ver anexo III

⁴ The performance process is a continuous rejecting and replacing

⁵ No Butôh trabalha –se uma forma de expressão que não é coreografada, nem presa a movimentos que remetam a uma técnica específica. No Butôh procura-se expressar a individualidade do butoka, sem máscaras nem véus, expressar o que o tem de verdade na alma e no espírito, mesmo que para isso desvende o que pode haver de mais sórdido, solitário e trevas no interior do dançarino. E para que isso seja expresso, não cabe que o meio pelo qual se dá a expressão seja preso a convenções que mascaram a verdade da alma humana. O que deve ser feito, segundo a filosofia Butôh, é libertar-se das formas do corpo e do pensamento. (Caldeira, 65)

Capitolo I - O quotidiano

1. O quotidiano e a criatividade

Utilizar os “movimentos corporais realizados na vida diária” (Fernandes, 23) como objecto de material criativo, requer aceitar que, ainda que o quotidiano tenha um sentido de repetição, esta repetição nunca é igual, está sujeita a tudo o que a rodeia e a factores psicológicos também pois “a criação enquanto nova produção explica a noção que temos de que cada nova forma de arte envolve um divórcio com o passado”, (Dabney,148) o que origina um determinado tipo de mudança, origina um recomeço. Até porque “a criatividade caminha a par da ideia de que a expressão e os actos individuais são de algum modo novos e diferentes de cada vez que ocorrem”. Procurei nas acções quotidianas de limpeza não só uma fonte de inspiração, mas também um modo de descobrir se haverá uma base comum entre limpar e criar. Tal como o autor refere: “a criação é a questão do começo, porém nada permanece igual. Cada afastamento do ponto de partida resulta num novo estado irreversível; não existe processo de se retroceder no tempo.”

A repetição, os hábitos – somos feitos disto. Os “gestos são parte de uma linguagem do dia a dia associada a determinadas actividades e funções” (Fernandes, 23). Na proposta do solo **Como polir uma montanha**, as acções quotidianas e os gestos que delas resultam “são trazidos ao palco e, pela repetição, tornam-se abstractos, não necessariamente conectados com as suas funções diárias.”⁶

Nesta minha demanda pela apropriação deste gestos, pela desconstrução do espaço do quotidiano e do privado, encontrei um terreno permeável à criação, que me permite durante e na repetição das acções que faço, experimentar e criar diferentes estados: “do corpo ao corpo, do seu corpo significativo ao nosso corpo significado, de um corpo abstracto a um corpo concreto que subentende qualquer sentido” (Gil, 34)

Usar a matéria do outro, o gesto do outro como ponte criativa de desenvolvimento de padrões de movimento e (*transformá-los* em dança) dançá-los. Poderá ser dançar o outro, dançar o quotidiano do outro, interpretar o gesto (do) quotidiano do outro:

⁶ Fernandes refere-se aqui ao trabalho da coreógrafa Pina Bausch numa das suas criações.

Utilizamos o nosso corpo de maneira substancialmente diferente no quotidiano e em situações de *representação*.(...) O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios da *biologia* cénica, da *vida* do actor ou do bailarino consistem em compreender que às técnicas quotidianas do corpo se opõem técnicas extra-quotidianas; quer dizer técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo. (Barba, 120)

Construções de identidade com base na matéria do outro, do que o outro te dá, do que o outro te quer dar. Trocas de referências, de como o outro faz determinada acção, e de como esta acção se absorve em mim, se impregna nas minha células. Gestão das expectativas proporcionadas por estas trocas como modo de criar outra identidade, uma identidade performática que “não transforma uma pessoa noutra mas que permite ao intérprete actuar no meio de identidades;”⁷ (Schechner, 123) E desta forma aprender o que posso descobrir de mim no gesto dos outros e coreografar o quotidiano para encontrar matéria/material para um espectáculo que se quer pensante, interactivo sem ser invasivo (embora o acto performático seja indissociável de uma certa ideia de invasão).

Ao reconhecermos sinais e sons para determinados fins, respondemos inconscientemente aos apelos externos do nosso quotidiano. O quotidiano espelha a natureza do hábito - as acções são o hábito?

o pensamento que repete e reproduz, repete os velhos movimentos: é um pensamento de hábitos, pensamento que age sempre da mesma maneira, que repete os gestos. (Tavares, 519)

O ambiente transforma as acções. As mesmas acções tomam mais ou menos espaço consoante a sua dinâmica e a dinâmica do espaço onde acontecem.

As acções enriquecem o quotidiano. O quotidiano é feito do que emerge das acções que se repetem, do que permanece. A repetição guarda a natureza do repetir, não necessariamente o que se repete. A repetição são as acções ou o que as motiva? A repetição é o hábito. O hábito tem um carácter de permanência mas

⁷ (...) not making one person into another but on permitting the performer to act in between identities;

“a criatividade pode resolver quase todos os problemas, a derrota do hábito através da originalidade, ultrapassa tudo”⁸ (Lois, 67)

Limpar e criar são processos especiais que nos obrigam a estabelecer ligações e sentidos entre vários pontos de modo a interligá-los em determinados momentos do processo. Requer atenção/foco, determinação/perseverança, rigor mas também flexibilidade, caos e ordem. Ambas são intermináveis no sentido em que constantemente se renovam: “novo material é reunido e material obsoleto é eliminado.”⁹ (Schechner, 120) Quando limpo crio um espaço, revelo um espaço que já estava lá mas cuja qualidade não era visível, não existia antes de o limpar. “Onde estava o espaço? Eu sei que não há lugar onde não exista espaço. Mas onde é que ele estava na minha mente?”¹⁰ (Paxton,18) Não tinha peso, não tinha valor. Quando se limpa imprime-se um valor ao espaço, ou ao objecto. Dá-se-lhe uma forma, constrói-se a forma.



Figura 2 – Como polir uma montanha # ⁱⁱ

⁸ Creativity can solve almost any problem. The creative act, the defeat of habit by originality, overcomes everything.

⁹ (...)new business is accumulated and stale business eliminated.

¹⁰ Where was the space? I know there is no place where space does not exist. But where was it in my mind?

2. O quotidiano e o corpo no espaço

Cadência de repetição como mecanismo de transporte para a descobrir algo concreto: um gesto, uma imagem, um momento único.

Neste solo, limpar é pensar no que é a forma através de um pacto formal. Um pacto em que o corpo é o pano, a vassoura e a esfregona: “Eis o corpo orgânico, o corpo que ocupa espaço, o corpo visto como *volume que sofre e ama.*” (Tavares, 189) Um corpo que toma formas para dar forma ao espaço (que também ocupa): “*o meu corpo ocupa o meu espaço*”, para reformar. Um corpo que se transforma para transformar:

Somos claramente recipientes, ainda que quando me lembro que a nossa forma é uma espécie de tubo grosso emparedado, vejo que efectivamente carregamos dentro de nós algum espaço exterior, e que esse espaço está facilmente conectado com a paisagem exterior.¹¹ (Paxton, 18)

Um corpo no espaço é sempre um corpo no espaço, um espaço sem corpo é sempre um espaço sem corpo. Um corpo não vive na temporalidade do espaço, vive no espaço real que ocupa a cada momento. A “identificação interior ou exterior é sempre sobre a integridade da superfície.”¹² (Paxton) A desapropriação do espaço, proporciona a desapropriação da ordem das coisas até ao vazio:

E se podemos definir o corpo como algo que rodeia e é rodeado, portanto um corpo *espacial*, influenciado e influenciando o espaço, também podemos e devemos pensar num corpo que *rodeia e é rodeado pelo tempo*; o corpo não tem apenas coisas à sua volta, está no tempo e tem também tempo antes e depois: memória e projecção. (Tavares, 189)

¹¹ We are clearly containers, although when i remember that our shape is a sort of complicated, thick – walled tube, i see that we do carry some outside space within us, and that that space is easily connected to the outside – scape.

¹² Identification on inside or outside is all about surface integrity.

3. Limpeza

Nunca se está completamente limpo, nem antes, nem depois de limpar.

A limpeza é um processo de decisão do corpo em relação com o espaço, de como o percebemos e do modo como essa percepção nos afecta. Escolhermos alterar a condição de determinado espaço é, de alguma forma, decidir sobre o nosso (bem) estar no futuro e movimentar os padrões que directamente condicionam a nossa percepção. Até porque como esclarece António Damásio, “As emoções e os sentimentos, juntamente com a oculta maquinaria fisiológica que lhes está subjacente, auxiliam-nos na assustadora tarefa de fazer previsões relativamente a um futuro incerto e planejar as nossas acções de acordo com essas previsões.” (14) Podemos pois considerar que o planeamento da limpeza é absolutamente orgânico e que dificilmente vivemos sem o fazer.

Será limpar uma necessidade, uma decisão ou ambas? Este *in between* – lugar entre o opaco, sujo e o brilhante, limpo - é um momento efémero. Nada do que está limpo se mantém limpo por si só, é preciso repetir sempre a limpeza para exista limpeza. A direcção da limpeza a caminho do objectivo: a essência da mudança. Limpar é revelar, desembaraçar, desatar, desalinhar.

Quando limpo organizo os meus pensamentos. Fazer um conjunto de acções precisas e repetitivas, permite-me pensar em problemas e nas suas resoluções, “colocando assim o corpo directamente na cadeia de operações que dá origem aos desempenhos de mais alto nível da razão, da tomada de decisão e, por exemplo, do comportamento social e da capacidade criadora.” (16)

Limpar é pensar o espaço com o corpo. Quando se limpa é no espaço e nos objectos que recaem as nossas atenções e também as nossas intenções.

Dançar é pensar com o corpo no espaço, pois na dança o foco está no corpo em movimento pelo espaço que ocupa:

O nosso corpo não está no espaço como as coisas; ele habita e persegue o espaço. Aplica-se ao espaço como a mão a um instrumento; e quando queremos movê-lo não o movemos como fazemos com um objecto. Transportamo-lo sem instrumentos como por magia, já que é nosso e porque através dele acedemos ao espaço directamente. Para nós o corpo é muito mais do que um instrumento ou um significado; é a nossa expressão no mundo, a forma visível das nossas intenções. Mesmo os nossos movimentos afectivos mais secretos, aqueles profundamente ligados à nossa infraestruturas humoral, ajudam a delinear a nossa percepção das coisas.¹³ (Ponty, 5)

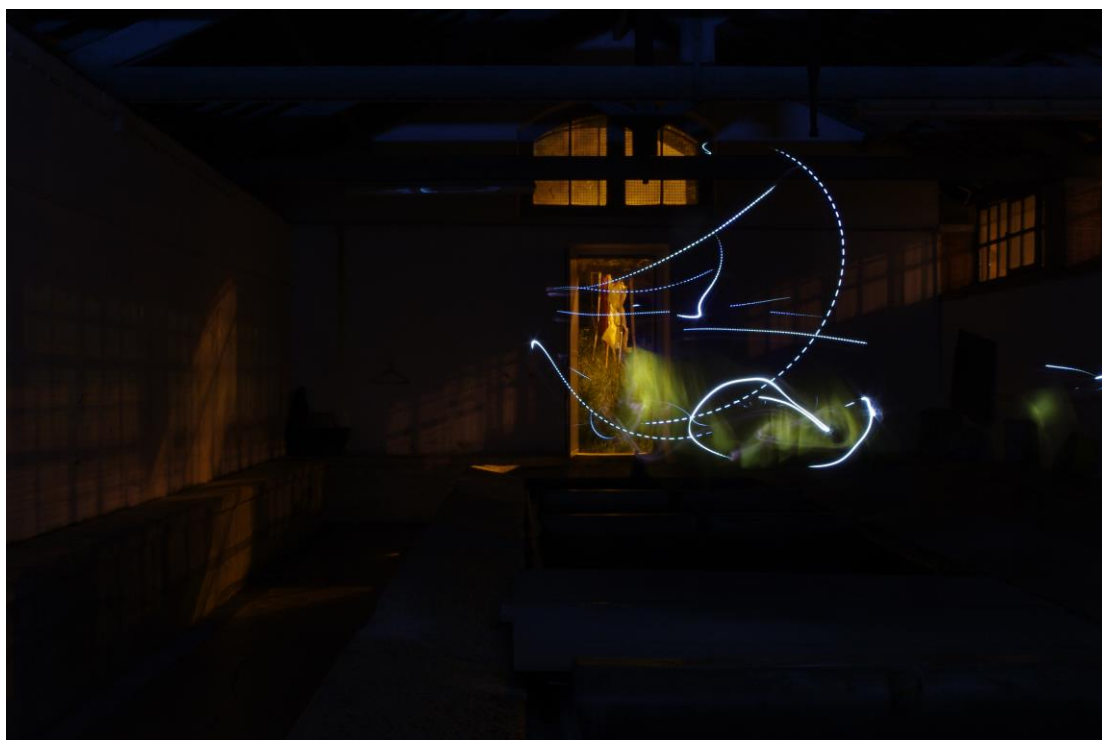


Figura 3 – Como polir uma montanha # ⁱⁱⁱ

¹³ Our body is not in space like things; it inhabits or haunts space. It applies itself to space like a hand to an instrument; and when we wish to move about we do not move the body as we move an object. We transport it without instruments as if by magic, since it is ours and because through it we have direct access to space. For us the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the visible form of our intentions. Even our most secret affective movements, those most deeply tied to the humoral infrastructure, help to shape our perception of things.

4. Limpeza e memória

Quando era pequena, a minha mãe fazia mudanças em casa com alguma constância. Acontecia sobretudo quando tinha alguma questão pendente, algo por resolver. Fascinava-me a transformação do espaço, a elasticidade que ganhava de cada vez que se operava uma grande limpeza, que no método (e no espírito) da minha mãe era sinónimo de grande mudança. É de facto um método que ela domina, ainda hoje, com mestria. E que me surpreende pela arte da transformação, da renovação. Um começo. Um movimento de espaço onde ele parecia não haver existido. Esta mesma surpresa acontecia-me quando o meu pai pintava a casa no Verão. No quarto vazio ecoavam os movimentos do pincel, ora na tinta, ora nas paredes. Tudo era eco por algumas horas, um eco que só desapareceria mais tarde, quando os móveis tornassem a um lugar – sempre diferente – no espaço. Mudava sempre qualquer coisa. Mudava a luz, mudava a temperatura. Mudava não só o espaço físico como também a minha percepção dele, a minha disposição para outras perspectivas de mim e do meu próprio espaço.



Figura 4 – Como polir uma montanha #^{iv}

5. Limpeza versus organização

Limpar e organizar não têm exactamente os mesmos princípios. Para limpar não há que organizar e vice versa. Existe uma (natural) ligação entre ambas pois um espaço organizado é mais claro, mais nítido, logo mais *limpo* do que um espaço desorganizado. Contudo, limpeza e organização podem não estar relacionadas.

A limpeza do nosso organismo passa pela eliminação de toxinas através do suor, da urina e das fezes mas a organização do corpo tem outra estrutura, e ainda que dependa da limpeza para que tenha um funcionamento equilibrado, a organização do corpo no espaço e no tempo é feita de outras dinâmicas, de caos, de constâncias e de rasgos. Organizar é criar, instituir, dispor para a eficácia de determinado fim. Limpar é purificar, é fazer desaparecer totalmente o conteúdo de alguma coisa transformando-a noutra.

Um espaço pode estar limpo e ser desorganizado. Um espaço pode estar organizado e ser sujo. A limpeza é sobre descoberta, a organização é sobre eficiência. Deleuze diz que “aprender é desorganizar e aumentar variedades, organizar é esquecer e reduzir variedades.”¹⁴ Posso afirmar que na organização e na ordem não encontramos nada de novo mas no caos, e neste paralelo, na limpeza descobrimos novos propósitos.

Um dia numa pastelaria observei como parte do trabalho estava organizado. Havia uma prateleira com copos já com água, previamente preparados para servir. No balcão ao lado da máquina do café, havia torres de pires já com os pacotes de açúcar e as colheres, organizados e empilhados uns por cima dos outros. Qual a diferença entre o organizado e o limpo? Neste espaço tudo estava organizado, contudo visualmente era sujo. A pilha de pires já com o açúcar e a colher incluídos em cada um, encavalitados uns nos outros, numa amálgama estranha de loiça deixaram-me uma imagem descuidada daquele balcão. Um balcão ultra preparado e organizado para as horas de maior fluxo de trabalho. Uma eficiência de tempo é certo mas um verdadeiro caos visual. Um futuro sem descobertas.

¹⁴ *Metáfora da dança, Difference et repetition*

Limpeza é acção. Organização é planeamento.

Limpar é fazer. Organizar é pensar.

Limpeza – o lugar do nada.

Organização – o lugar de cada coisa.

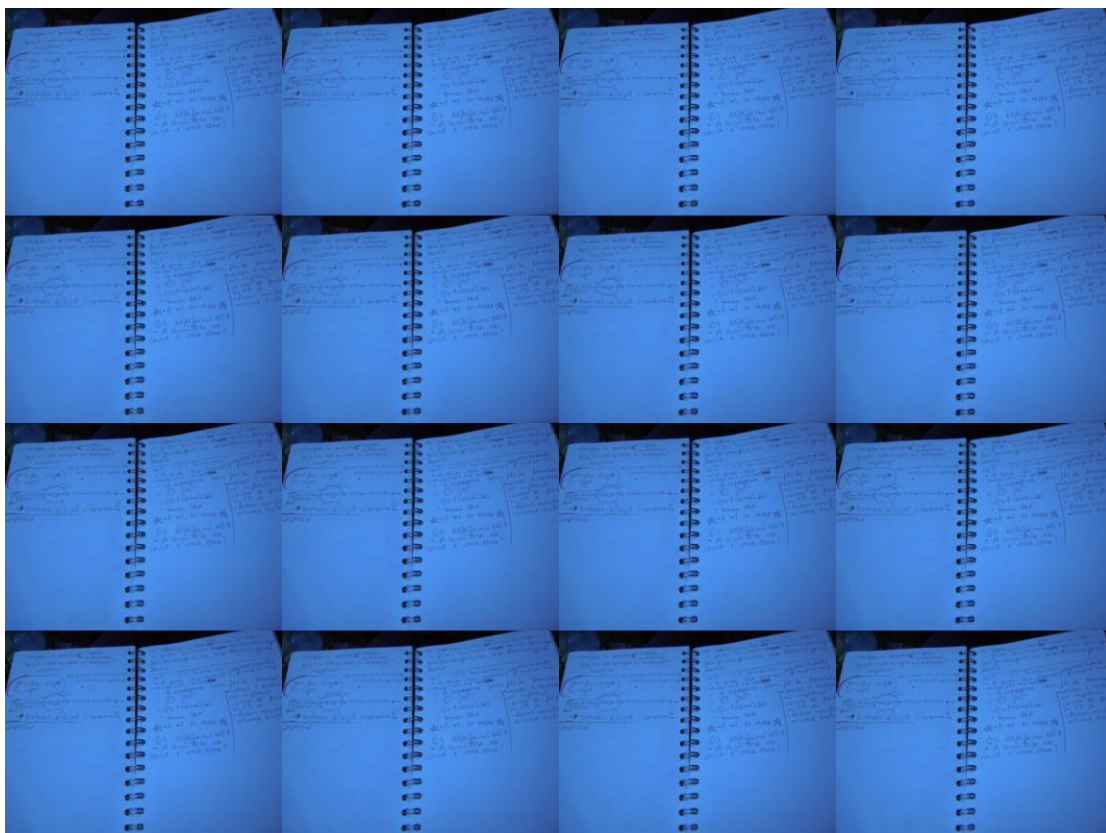


Figura 5 – Como polir uma montanha #^v

Capitulo II - Como polir uma montanha

1. Como polir uma montanha

Em Fevereiro deste ano fiz uma residência artística, no âmbito deste Trabalho de Projecto, no Souto Queimado¹⁵. Um Vale onde uma família vive um projecto de autossustentabilidade, independente da rede nacional de água, de esgotos e de electricidade. Cultivam a terra, têm árvores de fruto, cabras e galinhas. Fazem pão e cozinham no dia-a-dia em forno de lenha. A casa principal, a casa mãe, está construída sob o Vale, literalmente em cima da pedra do Vale. O chão da casa mãe é o xisto irregular do Vale.



Figura 6 - Souto queimado #^{vi}

Uma manhã, quando observava a Joana - a Mãe do Souto Queimado – a varrer (n) o chão da cozinha, as lajes de xisto maciço e irregular do Vale (de cócoras, com uma pá e uma vassourinha de cabo curto), sem qualquer sentido lógico – ora de baixo para cima, na diagonal – questioneei-a sobre o seu método pouco ortodoxo, certa de que, naturalmente, haveria uma outra forma mais eficaz de executar aquela tarefa.

Ela respondeu: Aqui, para se conseguir resultados, tem que se seguir a pedra. É um varrer labiríntico, é **como polir uma montanha**.

¹⁵ Freguesia de Alegrete, Concelho de Portalegre.

Eu avancei: Os seu método de varrer é muito performático, é uma varrer espectacular. Vou inspirar-me nele na minha pesquisa e no meu trabalho. Mais tarde Joana confidenciou-me que na altura pensou que eu era louca, e que não concordava nada que varrer tivesse um pinga do sentido que eu lhe havia dado. Para ela, varrer a casa - e sobretudo a cozinha onde o grau de inclinação é muito acentuado - é uma tarefa penosa e repetitiva, e que requer muito do seu tempo. Tempo valioso para executar outras tarefas, tempo para o lazer. Até que um dia, ao comentar o assunto com uma amiga, a amiga lhe disse: Eu concordo, varrer tem a sua arte. É um momento de simbiose entre o corpo e a alma, um momento transcendente, uma meditação activa. Quando varro o chão é como se me varresse a mim mesma¹⁶.

Não foi apenas a acção concreta daquele varrer que me fascinou e me inquietou no método do Souto Queimado, e que certamente muitos outros, assaz fascinantes, haverão pelo mundo e suas culturas. O que me fez vibrar foi o facto de ser um fragmento de quotidiano com um carácter criativo, que não respeita necessariamente uma ordem mas respeita, e muito, um propósito. Como numa improvisação estruturada, o seu objectivo é bem definido, porém os caminhos para o alcançar são de carácter imprevisível. Fascina-me esta ideia de criação labiríntica que urge no pensamento mesmo antes de todas as imagens se consumarem, através de elementos difusos que vemos suspensos no espaço da mente e que se ajustam após as ligações frenéticas e acrobáticas do cérebro¹⁷:

a maior parte dos artistas, hesitam, tateiam, rasuram a obra que estão a criar (...) dispomos ainda de poucos dados sobre a neuropsicologia da criação. Todavia, podemos apresentar uma hipótese. (...) A criação procederia de um processo evolutivo por tentativas e erros, de início estritamente mental por recombinação de objectos mentais, reunião tácita de formas e de cores em que são postos à prova a coerência formal e o poder emocional. Não se trata mais de seleccionar a racionalidade do objecto, nem a sua adequação aos objectos do mundo real, mas do poder evocador da obra em construção. Depois, instala-se um "diálogo evolutivo", por intermédio do gesto entre o cérebro do criador e a obra em elaboração, ajustamento do olhar e do raciocínio que conduz a um equilíbrio, não das "razões éticas", mas das figuras e das cores, num todo coerente cuja força emocional atingirá o criador e o espectador e se tornará comunicável de maneira intersubjectiva. O artista seguirá as regras que o seu meio cultural lhe impõe, mas também criará outras, novas. (Changeux, 302)

¹⁶ Nas apresentações deste solo, a Joana foi a única pessoa que atravessou a linha de giz e entrou na *Montanha*. ver figura 10

¹⁷ O cérebro não é uma extensa massa disforme de neurónios que fazem a mesma coisa onde quer que se encontrem. (Damásio, 59)

Como polir uma montanha é sobre o interior, sobre dar visibilidade ao invisível. É sobre transpor (a montanha que é) o espaço que se implementou entre a cena, o intérprete e o público. A montanha neste caso é o tanque, o espaço que efectivamente separa a acção cénica do público. Também esta montanha é irregular, tem um polir labiríntico. É sobre como é que se atravessa essa energia que também é o espectáculo – estabeleço um paradoxo entre o acto criativo e a montanha, pois ambos são, no meu entender e na minha experiência, sobre o interior:

Nunca tinha visto um piano por dentro. Um piano daqueles que não são de cauda. Ontem, no escuro, estive com a minha coxa esquerda em cima dele. De cabeça para baixo, com os pés. Com o braço direito, com o cotovelo. Hoje toquei-lhe com as mãos e vi-o por dentro e nunca tinha imaginado que podia ser assim. Parece-me que talvez seja assim com todas as coisas. Primeiro pousamos nelas as nossas partes gordas e os ossos, e só depois, muitas vezes por acaso, ou curiosidade, é que olhamos para o seu interior. Não há contudo muitos lugares onde possamos entrar sem pedir ou sem estragar. Se quiser ver por dentro uma laranja tenho que a destruir primeiro. Posso sempre ser *voyer*, tirar uma radiografia, cortar. Mas não posso ver naturalmente, sem artifícios, o que não pode ser visível do lado de fora.

Talvez as coisas de dentro não sejam para ver concretamente. Talvez as coisas de dentro não tenham que ser vistas assim onde estão, no interior. Talvez as coisas de dentro tenham um caminho para o exterior no qual se transformam até que seja possível vê-las sem as destruir. Talvez as coisas de dentro precisem crescer para fora, espelhar-se no Mundo. Talvez as coisas de dentro sejam transparentes e não aja nada para ver. Talvez não seja sobre a visão. O que está fora e o que está dentro. Inverter. Inverso. Averso. Desembrulhar. Destapar. Inverter. Andar para trás. Uma viagem inteira de comboio a andar para trás e a dormir. Ler para trás. Ler invertido. Ler noutra língua e ver as letras ao contrário. Ver o piano por dentro depois de me ter deitado invertida nele¹⁸.

Crónicas com alma de um lugar sem calma, foi o título provisório deste Trabalho de Projecto. *Crónicas para um quarto, uma sala, um jardim zen, uma varanda uma janela, caos e ordem*. Considero que de alguma forma, este solo em três actos com epílogo, relata as crónicas de um corpo que atravessa no seu quotidiano distintas tempestades físicas, um corpo que representa uma variedade de movimentos e micromovimentos de que quase não temos consciência.

¹⁸ Texto escrito durante a criação do solo Memórias de Izur V. para o projecto Fragmentos de um corpo apaixonado de Éléonore Didier. CCB, 2003.

2. O Espaço – Lavadouro público de Carnide

Os hábitos, as passagens, as repetições, provocam sulcos, criam caminhos, paisagens. Na performance *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968)¹⁹, Bruce Nauman andava à volta da sua escultura de modo a compreender as suas dimensões e o seu volume. Quando comecei a trabalhar no Lavadouro, em Março, estava ainda muito frio. No início dos ensaios também eu corria à volta do tanque para aquecer. Ao correr observei que uma parte de mim, uma parte do meu suor, ficava inscrita no espaço, e da mesma forma o espaço também ficava inscrito em mim:

Eu transpiro tal como o Lavadouro que transpira por todo o lado independente da minha presença. Corro porque quero concretizar esta presença, estou a correr aqui porque me quero sentir presente, presente neste chão, presente neste espaço, presente neste tempo. Presente em mim, e no que vai acontecer daqui para a frente.²⁰



Figura 7– Como polir uma montanha^{vii}

¹⁹ Goldberg, pp 202-203

²⁰ Sofia Valadas, 2014

Esta acção deu-me a forma, o volume do espaço que o tanque ocupa e também a relação directa com o lado de fora e o lado de dentro do tanque. “O que entendemos está dentro e o que não entendemos está fora. *Compreender é puxar para dentro*, não compreender é empurrar para fora ou manter lá fora.(...)compreendemos melhor o que tem volume do que o que não ocupa espaço.” (Tavares, 31)

Do lado de dentro do tanque, residia o que, à priori, considerei impenetrável e que já havia decidido não manipular – a água. Decidi desde cedo que não usaria a água como parte do processo criativo, queria afastar-me deste elemento, sobretudo por ser indissociável do conceito de limpeza. O próprio espaço – o lavadouro – já de si tem a água como elemento presente e nunca quis relacionar-me com ela em criação de forma directa, nem como suporte. Apenas como parte do espaço, como uma parede por exemplo. Não procurei de nenhum modo forçar uma relação além da que existia – o tanque teve sempre água durante os meses em que lá trabalhei, nunca interfeiri com isso, nunca pus mais água, nunca a tirei. Ela foi sempre um resíduo do uso quotidiano que se fazia do lavadouro. Nesta altura também me questioneei como é que se percepção o espaço onde se habita, quais são as suas fronteiras e como é que ele é vivido por quem o desconhece. Houve um fim de semana em que água cheirava mal, e ainda assim não lhe toquei. Comecei a usar os tanques como espaço cénico primordial quando surgiu a intenção de entrada e saída do espaço dentro do espaço:

Questões sobre o espaço: os sacos, as tamancas, os alguidares com roupa de molho. Gosto de quase tudo como está, como fica do dia-a-dia de quem utiliza este lavadouro. A água? Agora cheira mal!²¹

Havia a pedra como suporte, e como palco, umas tábuas que fui experimentando em zonas diferentes de modo a criar um palco com alguma estabilidade. Ao longo dos dias montava e desmontava o “palco” e experimentava entradas e saídas diversas até construir uma partitura no espaço com entradas e saídas, do espaço que havia fora do tanque mas também do espaço que havia dentro do tanque, onde montei um palco dentro do palco. Desta forma nunca tocava na água e esta também não me impedia de trabalhar no seu domínio.

²¹ Sofia Valadas, 2014

1 - o espaço do tanque, o entorno e o contorno

2 - o espaço de dentro do tanque

3 – o espaço fora do tanque

4 – o espaço de fora do espaço



Figura 8 – Como polir uma montanha ^{viii}

3. O corpo no espaço

Escolhi os tanques como palco e trabalhei a noção de fronteira utilizando o espaço fora do “palco” - o lado de fora dos tanques, o lado de fora do contorno – como bastidores. Vários palcos dentro do palco.

Tratei igualmente (como fronteira) os momentos (de pausa) entre os vários actos, furacões de limpeza, como espaços de neutralidade e observação, como pausas para recuperar os propósitos da acção. Nestes períodos intermédios, em que o corpo recupera a sua *normalidade*, não se anulam as memórias das formas e dos caminhos que acaba de desenhar, de gerar, de viver. São momentos em que se recupera o fôlego, momentos de preparação para a continuidade dos passos seguintes. Momentos de olhar o que se fez e o que se transformou na energia do espaço, tendo no presente a memória da fisicalidade que se imprimiu na acção.

Esta peça é sobre o corpo a limpar o espaço, a limpar em presença, em verdade física, o corpo a polir-se também. Polir é muito mais do que limpar, polir é dar forma.

O corpo sob a forma da limpeza, de acções de limpeza.



Figura 9 – Como polir uma montanha^{ix}

4. Memória descritiva

O exercício da vontade deve ter como fim a realização de “todas as coisas que se julgarem ser as melhores” na perspectiva do sujeito possuidor desta vontade, que é ao mesmo tempo o sujeito de acção e o sujeito julgador da mesma. (Almeida, 4)

Neste solo, os actos apresentam-se em desconstrução. A sua estrutura é particularmente subjectiva. Kazuo Ohno, criador da técnica Butôh disse a propósito da subjectividade do seu trabalho: “Eu não estou interessado em uma bela estrutura de dança nos moldes tradicionais. A Dança é um caminho de vida, não uma organização de movimentos. Minha arte é uma arte de improvisação. É muito perigosa. Eu tento revelar com meu corpo todo peso e mistério da vida (...)”

Quando me posiciono em frente a um espelho, qualquer que seja o lado do meu corpo reflectido, não é o mesmo lado no reflexo, mas sim o seu contrário. No espelho um determinado lado do reflexo é o outro lado do meu eu, não é o meu lado. Na construção deste solo procurei o reflexo como o outro lado, e não o lado contrário – que é como funciona a desconstrução, como estrutura da peça. Como um reflexo, como o outro lado da construção.

O espaço cénico é o lavadouro público de Carnide, a zona de lavagem da roupa é composta por três subtanques quadrados e um rectângular. O tanque está cheio de água e na calha do subtanque rectângular estão dispostas cinco tábuas de madeira que formam um pequeno palco sob a água. Na parede direita há um cabo que tem pendurados dois sinos e dois cabides com um casaco laranja e uma camisola verde.

As vestes são, nas palavras de Umberto Eco, “artifícios semióticos, quer dizer são máquinas para comunicar”. A exposição dos figurinos revela, de antemão, a sua utilização. A minha intenção ao colocá-los visíveis, vai muito além da possibilidade de o público se surpreender com a subjacente utilização dos figurinos, até porque é ao público que “compete interpretar os símbolos empregados” (Chadwick, 49). O que procuro com esta proposta cénica, e o que me interessa conquistar através destas peças de roupa penduradas é estimular

sensações de bem estar, “uma dimensão suplementar, a faculdade de despertar, o poder evocador que faz surgir no cérebro do espectador imagens, memórias, recordações, gestos e que suscita à fantasia.” (Changeux, 302)

Procuro com estes elementos despertar memórias e ligações pessoais, entre o som dos sinos pendurados, que acontece sempre que, no início ou no fim de cada acto retiro os figurinos da corda para os utilizar. Esta é a particularidade da escolha da disposição destes elementos e da sua relação com a estranheza: “porque a abstracção que a caracteriza essencialmente gera um fenómeno de atracção-repulsão, o fato de ela não dizer explicitamente *nada* atrai tanto quanto afasta.” (Louppe, 75)

Cinco alguidares a lembrar o símbolo dos jogos olímpicos ocultam a torneira de serviço. Alguidares dispostos inicialmente para ocultar a torneira de serviço, um apontamento de olimpíadas – um espectáculo é um momento olímpico. Os artistas são os deuses da sociedade, podem personificar qualquer carácter sem que a sua integridade seja posta em causa: “O herói é aquele que, estando ainda vivo, sabe e representa o apelo do subconsciente que através da criação é mais ou menos inconsciente”²² (Campbell,259)

Os artistas são imortais e intocáveis? Os artistas sacrificam-se em palco perante o Olimpo que é a sociedade?

Ao fundo e à esquerda, na pedra que ladeia a parede, estão (mais) dois alguidares e um rádio. Na pedra do tanque está um balde de ferro. Oposta à porta de entrada, do outro lado do tanque, está a porta de acesso ao quintal com alguns degraus.

²² The hero is the one who, while still alive, knows and represents the claims of the superconsciousness which throughout creation is more or less unconscious.

4.1. A perspectiva

Existem duas zonas de plateia, o público senta-se à esquerda e à direita, perto da entrada do lavadouro. Numa pequena janela à esquerda está presente um relógio de corda que faz tique-taque ao longo da peça e que é audível apenas para algumas pessoas. O público tem à disposição uma máquina fotográfica semi-automática e uns binóculos. “Ao usar a visão, o público é capaz de *cavalgar* a fisicalidade do bailarino. Isto é empatia, e também sinestesia.”²³ (Paxton, 19) Escolhi como queria imprimir este solo no olhar do público, sobretudo porque “nenhum movimento aparenta ser tão crítico, em termos desta habilidade para comunicar, como o movimento do olhar”²⁴ (Nelson, 9). Decidi posicionar os espectadores em função da perspectiva e também da frequência de determinado modo de olhar: “os olhos estão quase constantemente a realizar uma dupla função – uma função comunicativa e uma função receptiva.”

Interessa-me chegar ao público, aproximar-me. Não é uma ideia física mas também é uma ideia física. Uma ideia de intimidade transversal ao acto público e que não seja apenas exposta por mim intérprete. Também o é pelo público, é um pacto desse acto, um conjunto: “a verdade surgirá da combinação exacta entre duas velocidades: a do observador e a da coisa observada” (Tavares, 511)

É subtil e delicado. Suave, confortável e curioso. E é individual no que à própria vontade concerne – ainda que à oferta isso não importe! Importa o objecto criativo, tem a sua pertinência enquanto objecto artístico, objecto de fruição, não importa se o público decide isto ou aquilo, importa sim que decida alguma coisa, porque desvela um pouco mais, (e) origina intimidade. Abre essa possibilidade a quem a quiser vivenciar, a quem tiver curiosidade, a quem casualmente tropece nela. Enfim, é uma ideia de risco não calculado que poderá abrir a porta a uma outra definição da relação do intérprete com o público, “que individualmente deixou para trás as suas paisagens para se juntar a este contrato, o bailarino

²³ *By using vision, the audience is able to “ride” the physical situation of the dancer. This is empathy, and also synesthesia.*

²⁴ No movement seems as critical, in terms of this ability to communicate as the eye’s movement.

torna-se a paisagem desta duração, como um recipiente dos seus focos.”²⁵
(Paxton,19) Poderá até criar uma outra relação do público com o espectáculo. Um outro pacto dentro do palco.

Por esta razão, deixei à disposição do público uma máquina fotográfica semi-automática, uma máquina que precisa de focagem manual assim como de rodar o filme para tirar a próxima fotografia – estas mecânicas por si só pedem alguma atenção, exigem um propósito (fotografar) e implicam uma troca.

Deixei também uns binóculos para quem quisesse observar, focar, algum detalhe, ter uma outra profundidade. A profundidade é algo que me fascina enquanto criadora.²⁶ Em ambos os casos interessou-me a noção das camadas do olhar, inclusive na visão do jardim do Lavadouro a espreitar para lá da porta aberta no fundo da cena – um bastidor vivo e verde – o espaço cénico em continuidade, a porta da “realidade” aberta para o som do trânsito lá fora, o vento no pano estendido, o espaço mais profundo.

No chão, de um lado e do outro, uma linha marcada com giz limita a passagem do público:



Figura 10 – Como polir uma montanha #^x

²⁵ For the audience, each of whom has left behind their normal -scapes to join this contract, the dancer becomes a -scape for the duration, as a container of their foci.

²⁶ Apêndice I

Pontos de fuga brincam com a percepção do espaço. Os vários espaços de dentro, os vários espaços de fora. Inevitavelmente, o que os separa, é também o que os une, um não lugar. Olhar e ser olhado. “Ser o foco da atenção significa experienciar um ponto de vista não partilhado pela multidão.”²⁷ (Paxton, 19) Ver e mostrar. Viver e mostrar: “pulverizando o público doravante disseminado, instável e circunscrito, confundindo no humor a divisão do sentido e do não- sentido, da criação e do jogo.” (Lipovetsky, 95)

O lugar da plateia é também a fronteira do palco. Ambos partilham este lugar, esta convenção que, na verdade, é um não lugar, como o é uma fronteira – lado nenhum de cada lado.. E como é que se atravessa um não lugar? Como é que se trespassa uma convenção? Melhor dizendo, quando? Eu “posso” atravessar. Atravesso e faço atravessar. Deixo uma máquina fotográfica e uns binóculos para que com eles o espectador atravesse – se assim o entender – a convenção e deste modo também “o observador é *chamado de certo modo a colaborar na obra do criador*, torna-se o seu *co-criador*.” (Lilian, 42). Através da impressão no espaço e no tempo (da peça), de um momento do seu olhar, impulsionado por uma acção mecânica, duplamente activa/participativa/interactiva e sonora – a máquina tem um bater diafragmático bastante audível – quando está no seu *papel* de fotógrafo.

Mas também, ao utilizar os binóculos, cria uma outra impressão não partilhada, afunilada, precisa, activa/passiva: “uma maneira racional de aproximar uma coisa da outra, de as fazer *simpatizar*, e esse sistema prévio leva o observador a olhar, naturalmente para determinadas coisas” (Tavares, 65)

Uma acção/lugar para a minha memória

Uma acção/lugar para a memória de todos

Atrevo-me a afirmar que por norma, muito pouco acontece na fronteira de que falo, se é que ela existe: “Já não existe uma obra de arte, que seja independente do seu criador e do receptor; em alternativa, lidamos com um evento que envolve toda a gente” (Fisher-Lichte, 18)²⁸ A acção desenrola-se no

²⁷ (...) being the focus of attention means experiencing a point of view not shared with the crowd.

²⁸ There no longer exists a work of art, independent of its creator and recipient; instead, we are dealing with an event that involves everybody

palco, no centro do espaço. A fronteira é bem definida, a convenção duplamente aceite entre público e artista/obra de arte. O público pode, em alguns casos, ter ligeiras exaltações, risadas, até pequenos exageros de comportamento, muitos deles parte do próprio jogo cénico, da própria convenção. Tu cá, tu lá. Procuo na minha pesquisa (aprofundar) trabalhar os momentos que podem ocupar o não lugar fronteira, procuro o *Threshold*²⁹ performativo através de impulsos, detalhes, pormenores. Através de uma certa intimidade. Curiosamente, também a limpeza tem um carácter de intimidade, a limpeza é uma espécie de ritual íntimo, subtil: “absortion into the center is the chief parallel between performance and the ritual process” (Schechner, 119). A arte performativa é um ritual tal como a limpeza. Quero, ao trabalhar neste *Threshold*, desafiar a convenção. “Afinal, um *género estabelecido*, indica um registo do que encontrou o seu lugar, no entanto as actividades performáticas são fundamentalmente processuais: haverá sempre entre elas, uma certa proporção em processo de transformação, categoricamente indefiníveis.” (Schechner, 118)³⁰ Quero criar um lugar de intimidade performativa que possa acontecer na fronteira³¹ que separa público e plateia. Um lugar onde ambas as partes, efectivamente e activamente, participem:

O espaço da performance artística parece ser uma convenção que podemos aplicar a qualquer recipiente. Apenas existe em momentos específicos e é criado por um contrato entre os intérpretes e o público. Nenhum estaria presente sem o outro. (Paxton,19)³²

²⁹ Limiar- do latim *limināre*-, «da soleira; inicial» Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico. Porto Editora

³⁰ After all, “established genre” indicates a record of what has found it's place, while performance activities are fundamentally processual: there will always be a certain proportion of them in the process of transformation, categorically undefinable.

³¹ Fronteira, barreira do ser, do dentro. Que cria um espaço entre o dentro e o fora de nós. Lisboa, Agosto 2014

³² Performance space seems to be a convention that we can apply to any container. It exists only at specified times and is created by a contract between the performers and the audience. Neither of whom would be there without the other.

4.2. A partitura sonora

Desenvolvi uma sonoplastia simples e detalhada em conjunto com o próprio espaço e com os sons que o circundam – No lavadouro existe muita informação sonora vinda do exterior. Sobretudo dos carros e das pessoas, a cidade do lado de fora. Desta partitura sonora também fazem parte a gravação – feita no quintal da minha casa - do texto *O Assunto do Bailarino*³³ e que “toca” em voz off no início da peça; O som da água que de vez em quando é chamado ao presente, os sinos da Igreja de Carnide que apontam as horas, as meias horas e os quartos de hora; Os sons que faço com o voz, os sons que faço com o corpo, os sons que fazem algumas das peças de roupa que uso; O tick tack constante do relógio de corda, apontamento de rotina, de um qualquer devir, e que está localizado do lado esquerdo da plateia, apenas os espectadores que estão sentados perto dele conseguem ouvir:

Varrer tem a sua arte, a sua simetria. Varrer é fazer música, varrer também faz música, tem cadência. Varrer é música. Desenvolvi uma partitura de movimentos com a memória do varrer musical. Quando é expansivo e rápido faz-me sentir tribal. Quando é lento e contido faz-me sentir oriental. Há muitos sons da rua. Os tanques são a minha montanha.³⁴

³³ Helder, Herberto. *Ou o poema contínuo*

³⁴ Sofia Valadas, 2014

4.3. 1º Acto: As costas - fazer espaço



Figura 10 – Como polir uma montanha # ^{xi}

Limpa janelas com a parte de trás do corpo, as costas das mãos, dos braços, das pernas, tudo o que fica para trás da direcção do olhar.

À volta do tanque ela limpa o espaço, delineando o seu limite, dando-lhe volume. Há um balde metálico onde ela toca e de onde salpica água para dentro do tanque. Na calha do tanque – na frente de cena – um gravador emite o texto *O Assunto do Bailarino* ³⁵(Helder, 45) no decorrer do percurso.

Após o percurso em volta do tanque a transição para o palco acontece depois da seguinte passagem do texto: *E estamos. Para ver:*

³⁵ Anexo I

talvez a passagem à volta do tanque deva ser mais seguida, para nas *janelas* ser mais poética e detalhada. cotovelos com espirais e zonas longínquas e saltos. é linda a extensão do braço logo no início. É lindo jogar com diferentes níveis antes de misturar as espirais, e que as espirais ofereçam os saltos até à tábua em vez dos chiliques. Chiliques que soltam fronteiras e limites – sim a esta passagem de gritos e de susto, levam-nos a zonas perigosas.³⁶

Palco

O texto termina durante os primeiros movimentos – *Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino, o estilo. Claro que isto apavora. A dança faz parte do medo se assim me posso exprimir.*

Cotovelos de longo alcance, limpa grandes superfícies e zonas improváveis, passam a rectas e espirais saltadas em continuidade (como a esfregona espremida no balde) até haver involuntariamente uma saída clara do palco para o tanque.

Transição – Fronteira – Não lugar³⁷

Ela sai do tanque e pega no casaco que está pendurado num cabo ao longo da parede lateral do Lavadouro - esta acção gera som pois no cabo, junto do público, estão presos dois sinos - coloca o balde junto à torneira do tanque. Olha para o quintal e posiciona-se de costas para o público e de frente para a porta aberta que dá para o quintal. *Entra*

³⁶ Sofia Valadas, 2014

³⁷ Onde o não lugar? Nos momentos em que entro e saio do tanque. Antes e depois de cada acto. São momentos entre mim e as *personagens*. Mas tudo é cénico.



Figura 11 – Como polir uma montanha^{xii}

4.4. 2º Acto: Aspirador, varrer butôh – fazer vento

Ela em pé, esticada, move-se lentamente até estar de cócoras, comprimida. Este momento é muito lento e esta qualidade é inspirada num exercício de movimentação invisível: “podemos conceber nos movimentos um submovimento” (Tavares, 525). Na descida descreve uma espiral até segurar no balde e escorrer água para dentro do tanque que provoca ondas que segue com o olhar atravessando o tanque até fixar um ponto em frente, enquanto outra água salta do balde para o tanque o mais longe que houver. O balde, vazio, fica pendurado na torneira.

Ela circula na pedra do tanque, aumentando a velocidade e a amplitude do movimento dos braços tomando como impulso para acelerar, o passo ao passar por cima da torneira. A transição para o palco acontece quando o corpo está de novo esticado.

Palco

Limpa coisinhas difíceis e pequeninas, em que é necessária persistência física repetida com muita rapidez, e que depois de muita insistência é possível alargar a superfície de limpeza com movimentos escorregadios e aleatórios que se transformam em movimentos, de desequilíbrio, arriscados. Estes movimentos terminam quando uma tábua pisada se levanta e sob a qual ela recupera o movimento inicial deste acto (ao mesmo tempo em que procura manter o equilíbrio da posição levantada da tábua)



Figura 12 – Como polir uma montanha #^{xiii}

O corpo extenso passa ao corpo flectido durante o desequilíbrio estável da tábua levantada, num jogo de ajuste quase imperceptível, “acredito que estas acções subliminares podem absolutamente ser sentidas” (Nelson, 12)³⁸, entre o corpo em amplitude que se comprime e o corpo que procura manter a tábua no ar com o seu peso sem alterar a dinâmica da acção *visível*³⁹ que pratica.

³⁸ And I believe that these subliminal actions can be absolutely felt

³⁹ I am intrigued with dancers who are working with the details of movement as their major focus

Quando termina ela salta para a pedra do tanque e cria uma dupla suspensão, a sua e a da tábua, paralelamente cria a sonoplastia da recepção do seu salto através do som que a tábua faz ao cair no chão – um som que quebra a tensão que se criou, como uma palma quebra o silêncio.

Transição – Fronteira – Não lugar

Ela sai do tanque e tira o casaco, pega na camisola que está pendurada na corda – novo som de sinos, tlim – abre a torneira, pendura o casaco como se fosse um espantalho, o espantalho da limpeza. Enquanto corre água para dentro do balde, ela usa a camisola para limpar o suor. Coloca o balde de novo na lateral do tanque, veste a camisola, olha para o quintal, para fora, sobe para a pedra do tanque, tapa a cara com a camisola – entra:

Ontem pensei que o contrário da limpeza é a sujidade, as camadas, o pó. E também me questionei sobre como dar essa imagem sem que ela passe pelo sentido literal, da lama e do lixo. O que poderá ser metafórico de acumulação? Depois tive uma imagem de uma personagem super caracterizada, quase circense ou quiçá circense, o sentido da máscara...E que com o que quer que venha/esteja para acontecer, se dissolve com as acções, se desmascara. Quero fazer uma improvisação clown. No início havia uma canção.⁴⁰

⁴⁰ Sofia Valadas, 2014



Figur

a 12 – Como polir uma montanha #^{xiv}

4.5. 3º Acto: Corpo sem rosto⁴¹, brutos – fazer água

Ela circula na pedra *dentro* de um tanque imaginário. É roupa em processo de lavagem, peças de roupa com vida própria, cujos movimentos são involuntários, exteriores. Encontra o balde e escorre a sua *própria água*⁴² para dentro do tanque.

A **entrada** no *palco* não tem qualquer tipo de ética ou glamour. Este é um corpo despojado, desenvergonhado, que não vê, não olha; não pensa, não resiste. É solto, sem apoios. Os movimentos que produz nascem do tórax – eixo catalisador de gestos desencontrados, de movimentos anarcas. Quando sai do tanque não sai do acto – transgride a norma até agora estabelecida e sobe a escada de acesso ao quintal. No patamar da porta volta a escorrer a “sua água” desta vez para a rua. Desce a escada. Sai.

⁴¹ - *E aquele personagem vem sujar? Pá é um bocado masculino.*

- *Foi casual. A camisola prende na cabeça, faz tensão no pescoço e dá aquela postura.*

- *Faz chichi no tanque!* - Conversa após espectáculo 4 Maio

⁴² Este momento de purificação, provocador e legítimo, é um manifesto do corpo e da mente, no espaço e no tempo. O acto último. *Somos obrigados a ver isso.*(Hélder) Eliminar tóxicos é limpar o organismo. Não é uma metáfora. A limpeza sim, como metáfora, é usada (neste trabalho) para reflectir sobre a organização do corpo e da mente. O corpo sem rosto sugere uma leitura desta acção – urinar - que está dependente do contexto em que é colocada e que podia ser outra, caso se apresentasse numa perspectiva diferente. A sugestão, neste caso, é parte integrante da metáfora.



Figur

a 14 – Como polir uma montanha^{xv}

O corpo é capaz de ser caligrafado, de ser escrito. Nessa escrita, os movimentos do corpo tornam-se a fonte de interpretações e julgamentos – morais, estéticos, filosóficos, empáticos (...) ⁴³ (Foster, XII - Introduction)

Transição – Fronteira – Não lugar

Ela tira a camisola da cara. Arruma e inverte o balde, pega no cabide e coloca-o na corda – novo tlim – vem pelo espaço de *fora* do tanque até à linha de giz que *nos* separa e apaga com os pés num movimento de rasgo - esfregar, varrer nervoso - o **não**⁴⁴ da frase lá escrita.

⁴³ The body is capable of being scripted, of being written. In that writing, the body's movements become the source of interpretations and judgments – moral, aesthetic, philosophical, empathetic (...).

⁴⁴ Separadas como coisas separadas pelo sim e pelo não, estão as coisas que existem no *interior* e no *exterior*. Dependendo do ponto de vista: do ponto onde estamos e do ponto onde estão as coisas que observamos, dizer dentro ou fora é dizer sim ou não. Sim ou não são pois palavras que exprimem indirectamente medidas, distâncias. (Tavares, 30)



Figura 15 – Como polir uma montanha #^{XVI}

O corpo *final* representa um estado pós limpeza que carrega *sujidade* e toda a informação que viveu.⁴⁵

⁴⁵ Sofia Valadas, 2014

4.6. Epílogo: Desfazer limites

Ela entra no palco sem ser pela escada, exercitando este movimento inquieto de rasgo, dançando-o e repetindo os pontos estrela – caminho definição de movimentos no espaço – anteriormente percorridos nos três actos. Salta para a outra linha de giz apagando o outro **não**, pega num trapo que durante o espectáculo esteve do lado de lá do limite da plateia (o lado do público) e com ele começa a polir a pedra até ao balde, deixando o trapo simplesmente pousado como se de lá nunca tivesse saído. Olha de novo para o quintal, lá para fora. Põe uma música⁴⁶ Respira fundo no patamar da porta, concluiu a sua tarefa. Sai a correr pelo quintal.

Hoje o espaço deu-me intimidade. Senti-me pertença deste lugar. Estou certa que a limpeza tem muita propriedade íntima, daquela onde não entra alguém que não a saiba cuidar. Gosto muito da hora do trabalho, da luz da hora. Tão quente e brilhante. Tão independente. Gosto de estar aqui. Este é um lugar especial.⁴⁷

⁴⁶ Mi Adoracion, Aguas Calientes, Babel Original Soudtrack

⁴⁷ Sofia Valadas, 2014



Figura 16 – Como polir uma montanha # [xvii](#)

Após os agradecimentos, o público é convidado a atravessar a montanha - espaço cénico – e a beber uma limonada no quintal onde se situa o estendal. Numa das cordas está um pano estendido.

FIM

Capitulo III - Criadora e Intérprete

1. Protecção

Onde é que a minha alma me quer? A minha força não tem limite mas o meu corpo sim. Quais são as minhas limitações (evidentes) actuais?

por tudo isto, seria, em primeiro lugar, certamente necessário determinar qual o género subjacente à alma e em que coisa ela própria consiste, isto é, se ela é uma realidade individual e substancial ou se, por outro lado, é ela uma qualidade, quantidade ou qualquer outra categoria por nós determinada anteriormente; e , em segundo lugar, a possibilidade de, se tal não for o caso, pertencer a alma ao género daqueles seres em potência ou, então, de poder ser uma enteléquia⁴⁸.(Aristóteles, 24)

Estarei a par dos meus receios enquanto intérprete e criadora? Aceitarei as minhas limitações como aceito as demais limitações da vida? Poderei controlar o que, efectivamente, transparece do que não pretendo expor, e do mesmo modo, o que permanece do que quero expor:

Solos fragmentados ou fragmentos de solos. Coisas soltas. Distintas verdades, vontades, momentos. Filtrar o que nos dizem, escrevem, acham. Preparar um buraco. Preparar o agora. Ligeiro, profundo do corpo. Ligeiro voa, leveza, calma. A procura tem sempre uma janela, é para fora. Procurar dentro de nós não implica perdermo-nos na escuridão. Ser um Maestro.⁴⁹

Considero o objecto criativo uma oferta que alguém se propôs a fazer a desconhecidos. Uma franqueza em que o acto público é um pacto entre ambas as partes e em que ambas são responsáveis pela sua presença. Alguém que apresenta a sua perspectiva de algo, perante um conjunto de pessoas que aceita receber essa perspectiva – um mútuo entendimento de que “ a percepção é uma operação complexa. É algo mais do que olhar e ver. Aquilo que percebemos é afectado pelo que esperamos ver, pelo que nos predispomos a ver e pelo modo como processamos os dados sensoriais” (Dabney,151)

⁴⁸ Finalidade interior.

⁴⁹ Sofia Valadas, 2014

O acto criativo é egoísta. É baseado em escolhas pessoais, e ainda que se consulte outrem a propósito do trabalho, a decisão exacta, é de quem o está a desenvolver, de quem o está a criar: “interessa-nos particularmente esta questão, a exactidão: um objectivo; escrever como quem marca um ponto na folha, ponto que pode ser interpretado, ponto que está disponível para que os olhares sobre ele se multipliquem e discutam.” (Tavares, 57) Colocar essas escolhas perante um público – que pode não partilhar os pressupostos artísticos, éticos e morais de quem criou o espectáculo a que assiste – é desafiar a estabilidade das suas escolhas. E é completamente aleatório. Ninguém faz selecção do público.

Quando, como neste Trabalho de Projecto, criadora e intérprete são a mesma pessoa, acontece uma fragilidade ainda maior, pois a criadora não tem como entregar o seu trabalho de antemão, não tem como vê-lo reflectido num outro corpo, um corpo que desenvolva e interprete a sua criação antes de a expor publicamente. Por outro lado, à intérprete - cujas dúvidas tão comuns são, estar ou não a realizar a proposta que lhe foi feita, conforme a perspectiva de quem a dirige - falta também, o espelho do seu trabalho nas linhas de orientação que suportam a sua interpretação no âmbito da proposta criativa.⁵⁰

Deparamo-nos com uma criadora que é intérprete de si mesma. Trabalha sozinha e sem reflexos - apenas com uma câmara de telemóvel que documenta o trabalho - durante dois meses. Apoiar-se-à na sua verdade perante os olhares que se propuserem a assistir ao espectáculo. Uma semana antes da estreia, dá-o a conhecer a algumas pessoas – Pânico!! A expectativa é gigante e de algum modo constrangedora.

O que te parece? Achas parvo?⁵¹

⁵⁰ O intérprete descobre a acção. A Performance. Cabe-lhe comunicar os códigos que revelam o espectáculo. É o único revelador da acção e das suas consequências. Ilumina o caminho do espectador. Agosto 2014

⁵¹ - *Isso que é? - É dança. - Ah, é que sem a cena das piruetas...* Os códigos não são iguais para todos, pode mesmo não haver código, mas estar ausente de código é entendido como pouco efectivo, no sentido em que se espera determinado código para subentender um determinado efeito de sentido. Na arte em geral, não vejo um sentido, se não muitos sentidos, múltiplos sentidos.

Ela questiona-se, questiona as linhas de orientação da proposta criativa que não havia revelado a ninguém durante o processo de trabalho. Como é decidida e cuidadosa com quem partilha o, agora, já desenhado solo, atenta nas observações como quem prevê o futuro dos demais olhares. O momento é de acertos concretos, de definições claras das linhas do seu desenho final. Contudo, e como é criadora da sua interpretação, todos os dias vê melhor o todo do seu ponto de vista, vê até além do seu conhecimento actual, sabe que o trabalho está vivo, que pode e vai crescer sempre que o oferecer ao público. Por ter esta clareza - e em oposição - o seu eu intérprete, trabalha cada vez mais em contenção os momentos que o seu eu criador quer ainda desenvolver, descobrir. O eu intérprete a proteger-se do ímpeto do eu criador. Poderá, como criadora, esta intérprete proteger-se de si mesma?

Encontro desafios constantes. Limitações. Como lidar com os limites. Como sentir o corpo. É possível estar noutra lugar que não no corpo? Posso sentir-me fora do meu corpo sem deixar de ser o meu corpo? O meu corpo diz: Não. Eu, digo: Sim. Tantas vezes opostos, separados na vontade de ser.

Se eu soubesse voar. Com o meu corpo. Se soubesse ensinar-me a voar, voava. Mas, ainda que o quisesse assim tanto, não seria capaz. Não sei. Não sou um pássaro. Sou um animal vertical. Aprendi a correr, a saltar. Não tenho asas.

Creio que poderia passar a vida inteira acordada, a ver a existência exuberante dos dias a atravessar o tempo. Sinto que de alguma forma assim acontece comigo. Sinto-me acordada. Sempre. Como se um vulcão habitasse dentro de mim em ebulição permanente. Como gerir este magma? Esta inquietação (saborosa), este pulsar imenso que não tem fim. Como manter-me vivaz também no meu eu físico? Manter-me a par de mim mesma. Por vezes parece que me separo. Parece que uma parte do meu eu, ou melhor, um meu outro eu, está noutra lugar que não eu.⁵²

⁵² Sofia Valadas, 2014

XXI

Se queremos ser iniciados na vida, devemos reflectir nas coisas sob duas perspectivas; em primeiro lugar, a grande melodia, na qual actua em conjunto coisas e perfumes, sensações e passados, crepúsculos e nostalgias, e depois : as vozes individuais, que preenchem e completam a plenitude deste coro.

E, para criar uma obra de arte, ou seja, uma imagem da vida mais profunda, da existência possível, não apenas hoje, mas em todos os tempos, será necessário pôr numa relação justa e equilibrada ambas as vozes, a de uma hora dessa mesma existência e a de um grupo de pessoas dentro dela. (Rilke, 30)

2. Público - sentido e significado

Não deixa de ser curioso que, de vez em quando, algumas pessoas me indaguem sobre o que eu quero dizer na peça, inquieta-me e chateia-me esta necessidade de ser perceptível, claro, evidente durante o espectáculo, o seu ponto de partida, a ideia da limpeza, ou melhor expondo, “uma relação mais directa com a limpeza para as pessoas perceberem melhor”. Um discurso ligado à expectativas acerca do tema/ponto de partida, que (mais facilmente) afastam a possibilidade de uma “leitura” do que realmente acontece em cena – o momento, o agora – em vez da confirmação do que se está à espera de ver.

Esta ideia deixou-me a pensar sobre várias questões:

T/Será a arte um papel/lugar de conforto?

O que espero (enquanto espectador) do artista é que me mostre o óbvio, o literal?

Será a arte um desafio?

Saberemos que é pouco provável antever uma proposta artística?

Estas questões levaram-me a duas possibilidades (acredito que haverá muitas mais) opostas de público: o que quer ser surpreendido e se entrega, também ele, ao acto público – espectáculo – irrepetível e único que presencia; e o que procura a repercussão dos seus pensamentos e expectativas estando, por isso, todo o tempo a analisar o que acontece e a relacionar o espectáculo com os seus parâmetros em vez de deixar que os seus parâmetros se relacionem com ele. “Sou curiosa acerca do autor, do que ele ou ela está a oferecer, como ele ou ela me ensinam a ver o que está em palco”⁵³ (Nelson,13), o que procuro na arte em geral, é ser surpreendida, questionada, incitada a alargar o espectro da minha visão.

⁵³ I am curious about the maker, what he or she is offering, how he or she is teaching me to see what is on the stage

É muito interessante esta questão que (neste caso específico) o próprio tema da limpeza suscita, tão diferente para cada pessoa, cada sensibilidade. A questão da justificação do tema, seja ele qual for, durante o espectáculo. Neste caso, o tema é o ponto de partida, de onde se constrói uma ponte até ao ponto de chegada. É sob esta ponte que se convida o público a caminhar de modo a fazer connosco (intérprete/criadora) a travessia entre os dois pontos referidos. Os que embarcam na travessia estão preparados para o desconhecido e descobrem, também eles, inúmeros pontos de fuga/vista na proposta cénica; e depois há os que atravessam sim, mas passam todo o tempo a olhar para trás, para o sítio da partida, como se de lá nunca houvessem saído, nunca quisessem ter saído, como se preferissem não atravessar sequer a ponte que liga o ponto de partida com o ponto de chegada – sendo que me parece impossível ligar estes dois pontos sem a presença do público. Penso se é suposto/esperado em criação, a cópia e o sublinhar de ideias muito concretas. Porque criar implica desconhecer o que se cria, ou pelo menos uma parte significativa. Implica não ter recorte, ou melhor, implica novos recortes, novos caminhos. Implica caminhar no nada, fazer pontes de nada. E como é que se justifica o nada? Para que serve justificar o nada? “Se não havia nada de onde surgiu alguma coisa?” (Wallenstein, 1) Como é que se traduz uma linguagem única, pessoal, uma linguagem que nem mesmo nós conseguimos traduzir noutra?! E acima de tudo, porque é que se quer traduzir o outro, a sua arte, o seu objecto criativo - o espectáculo, para quê e como traduzir a sensibilidade de um criador, a autenticidade de um intérprete? É como se eu tivesse a ilusão de poder traduzir o amor da minha mãe, como se a tradução desse amor fosse acrescentar alguma coisa ao que já por si só é imensurável. Não se pode comparar a arte a um problema de lógica. A arte não é apenas n^os e contas de somar e subtrair – e pode obviamente sê-lo! A arte é também volumes e problemas geométricos complexos que não faz falta resolver na plateia. Acredito que a plateia é um lugar onde se pode absorver as formas e as possibilidades dos problemas. A arte é mais sobre criar problemas do que resolvê-los.⁵⁴ A arte é sobre criar problemas para cada um de nós resolver(-se).

⁵⁴ O conhecimento parte de problemas e desemboca em problemas (até onde for possível ir).(Popper)



Figura 17 – Como polir uma montanha # [xviii](#)

2. Diário de reflexões e observações sobre o trabalho na montanha

La première 3/5

A montanha apresentou-se a olhos novidade. Muito longo o 1º momento. Quando o texto repetiu senti que era demais. Soar uma só vez o texto. Regravar voz off. Hoje não ouvi o sino.

Sobre o final e a conversa⁵⁵:

Quero que o público venha até lá fora beber a limonada enquanto a música toca, quero que atravessem a montanha nesse momento. Quero reservar-me uns minutos, quero um tempo para mim, para trocar de roupa, trocar de pele. Respirar, pensar, sentir um pouco. Depois da limonada, a conversa. Que terei dito? Não me lembro bem. Só me lembro do que não disse. A metáfora tem um lugar imprevisível, o da sua interpretação.

“O corpo final representa um estado pós limpeza que carrega sujidade e toda a informação anterior.”

Do espelho, da inversão 4/5

Chegar ainda mais cedo é preponderante. Com tempo para me sentar lá fora sozinha. Tenho saudades de ter o espaço só para mim por mais tempo. Ter tempo para ter tempo. Ter nada para acrescentar. Levar nada. A gravação não correu bem. Regravar. Por falar em gravar hoje a Maria Inês filmou o espectáculo. Uma sorte esta parceria⁵⁶

Foi bom, Correu bem. Pensei muito durante, a observar-me de fora. A querer-me ligar. Arriscado. Hoje mais arriscado. Foi quentinho, muito mais suado. Descoberto. Há um espaço onde quero som. O final foi como eu queria, com a limonada no quintal.

⁵⁵ A conversa no final do espectáculo foi uma sugestão da Directora artística do Teatro do Silêncio, Maria Gil. Uma tentativa de fundamentar o diálogo entre artistas e espectadores sobre os processos de trabalho desenvolvidos no lavadouro de Carnide.

⁵⁶ Maria Inês Carrola é aluna, também finalista, do Mestrado em Cinema da ESTC. No segundo semestre convidou-me para ser protagonista no seu Trabalho de Projecto, a curta metragem *Quanto sei de mim*, rodada em Lisboa e na Covilhã entre 2013 e 2014.

A conversa tem o seu quê de perigoso, ainda não me sinto completamente em mim e já estou a falar do passado deste material que é/foi presente. A Francesca falou da repetição ser uma desconstrução. Um sentido inverso, uma fórmula ao contrário. O reverso da medalha, de um lado a acção do outro a consequência (de mim). No corpo sem rosto não haver controle sobre o olhar, sobre a visão, e a relação automática com *outro* cérebro*, no risco, na confiança no corpo. O que acontece ao corpo depois de limpo? “ *Não é preciso explicar tudo. Às vezes não há respostas.*”

a capicua, 5/5

Paz interior. Mudar o interior. Mudar a nossa maneira de estar. Também o corpo ser algo que se limpa. Também a limpeza do corpo, uma acção de limpeza do corpo. “ *Nunca estás completamente limpo, nem antes nem depois de limpar.*”

a dupla, do corpo, dos planos inclinados, 10/10

Limpeza de identidades. Quando está limpo tem uma máscara. Procura a instabilidade. Quando está num plano inclinado e irregular está confortável e estável. Quando está num plano estável procura o desequilíbrio, a instabilidade. Fora do eixo. Fora da comunicação. “ *e quando chega, quando nos enfrenta tem uma máscara! Vi-te limpar Lisboa numa procura.*”

“ *O corpo aquático, o corpo som, o corpo terra. Somos tudo, o masculino e o feminino.*”

“*Final emocionante. O corpo despojado com que todos nos identificamos. Depurado de camadas, mudanças de pele.*”

“*Quando desarrumas sabes que estás a desarrumar?*”

Ainda sobre os planos inclinados: Será que para nos mostrar-mos, para expormos o nosso interior temos que pôr uma máscara? Temos que nos esconder para sermos autênticos? Para estar próximo uns dos outros?

“ *Suscita emoções diversas.*”

“ Quem está sempre a limpar, que é paranóico das limpezas, está sujo por dentro?”

Esquizofrenia, obsessividade. Eu não sou uma paranóica das limpezas, mas sou obsessiva quando limpo.

A caricatura, do indizível, do invisível, 11/10

“ Agora quando limpas ficas mais esclarecida? Limpas de outra forma? Nunca tinha visto ninguém mexer tanto as omoplatas.”

“ A intimidade. O movimento invisível. Se não olhasse para os teus pés, não conseguia perceber que te movias daqui para ali, como uma lagarta. O corpo mutante.”

O corpo sem rosto foi muito caricaturado. Perdeu a qualidade subtil da sugestão e passou a ser provocação. Foi importante errar, escorregar no facilitismo para estar mais atenta no futuro. Não é um trabalho sobre soluções fáceis, é sobre o que se não se vê e o que não se diz. Jan Ritsema, numa análise sobre a criação da peça *Weak dance strong questions*, diz o seguinte: “Eu não sou um bom bailarino no sentido em que mostro um virtuosismo académico. Sou, contudo, um “verdadeiro” bailarino no sentido em que não copio estereótipos. Eu danço numa forma verdadeira no sentido em que crio um certo grau de liberdade ao escutar com muita proximidade tudo o que, de acordo comigo é correcto, naquele preciso momento.”⁵⁷ O último acto é sobre um corpo sem identidade que comporta todas as identidades, um corpo que permite accionar para tomar outras formas, o corpo ímpeto de si mesmo.

⁵⁷ I am not a good dancer in the sense that I can show academic virtuosity. I am, however, a “true” dancer in the sense that I do not copy stereotypes. I dance in a truthful way in the sense that I create a certain degree of freedom by listening very closely to everything that, at that given moment, is right according to me.

4. Discussão sobre limpeza, organização, caos e ordem

Quando é que sentes necessidade de limpar?

“Quando está sujo.”

O que é estar sujo?

“É estar confuso, desorganizado. No fundo é alguma coisa que não te faz sentir bem e que tu tentas resolver. Às vezes é limpar o chão porque queres andar descalça, às vezes é mudar as coisas sítio, às vezes é por mais qualquer coisa, às vezes é conversar.”

Limpar é resolver.

“A necessidade, para mim, é uma ligação entre limpeza e conforto. Antes de dormir quero lavar os pés para dormir melhor, mais confortável.”

Um espaço desorganizado é um espaço sujo?

“Não sei se é sujo ou se são duas coisas diferentes. Mas desorganização pode trazer sujidade e organização pode levar à limpeza.”

“Talvez o caos seja mais divertido que a ordem. Muitas vezes no quotidiano procuras algo que mude a energia. Talvez o caos esteja mais conectado por coisas e pessoas que gostam de mais aventura. Acho que o caos está mais próximo do risco. Menos segurança, menos controlo, menos estabilidade. Muitas vezes é preciso coragem para desarrumar as coisas.”

Então se às vezes tens uma ordem e procuras o caos para avançar nessa ordem, e outras vezes estás tanto no caos que precisas de te ordenar, se calhar há pessoas que precisam do caos para estabelecer uma ordem e outras que precisam de uma ordem para chegar ao caos.

“Eu acredito que a mesma pessoa pode precisar das duas coisas.”

“Um quarto desarrumado é um quarto com vida”

Quando é que te vem a urgência de limpar?

“Depende, é uma questão de solidão, é uma coisa individual. Há rotinas automatizadas, diárias. Normalmente só tenho urgência de limpar no sentido em que quero fazê-lo rapidamente, para poder fazer outras coisas. Acho que há no geral, socialmente falando, uma necessidade extrema de limpeza que eu não tenho. Mas se calhar não tenho com a minha sujidade, se for com a dos outros talvez a coisa seja diferente.

“Se divides um espaço qualquer, uma casa por exemplo, passa muito pelo respeito pelos outros. Se cuidares da tua sujidade individual no espaço comum, este não chega propriamente a estar sujo. Se tal não acontece, haverá um momento em que alguém tem que resolver a questão pelos outros.”

Quando estás a limpar acontece alguma coisa contigo, com a tua disposição?

“Quando estou a fazer uma limpeza profunda estou focada. Mas ao fim de um tempo fico aborrecida, e já tento fazê-lo o mais rápido possível. Bem mas rápido.”

A sujidade pesa. A ordem é mais confortável do que o caos. Mas o caos é mais divertido. Pode ser limpar mas não organizar.

E os movimentos são automáticos? Pensas nisso?

“Depende dos objectos. Se são delicados, se são pequenos ou se são superfícies grandes. Quando limpo o chão ou as paredes há uma mecânica automatizada mas quando são pormenores requerem outra atenção. E é engraçado na limpeza como uma coisa pode servir de metáfora de outra: limpar a casa de banho e limpar a cabeça, os pensamentos.”

Como é que isso funciona?

“Talvez o que é limpo seja uma ilusão da tua cabeça. Desde pequeno que és ensinado a limpar, é obrigatório, tens que estar limpo. É uma ideia incutida no teu subconsciente desde muito cedo. Tens que estar limpo porque assim és mais aceite socialmente.

É um conceito a questão da limpeza? Vemos que acontece naturalmente, é uma necessidade orgânica.

“Sim, mas como já se disse aqui, hoje em dia vivemos extremos da limpeza. Tens vários produtos para te desinfectar a ti e a tudo o que te rodeia, e perfumes para camuflar. Uma vez falaram-me de um estudo científico que provava que o piaçaba da casa de banho é menos sujo do que as moedas, e nós mexemos em moedas todos os dias, com as mãos!”

É curiosa essa questão em relação com o que falávamos do efeito psicossocial da limpeza. De manhã tomas banho, vestes roupa lavada, saís de casa, vais ao café beber um café e tiras as moedas do bolso...mas não vais à casa de banho do dito café porque não te parece muito limpa. Depois passas por alguém na rua que tem a roupa rasgada e olhas de lado.

“A limpeza é um preconceito da limpeza/sujidade. Por exemplo no trabalho é exigida essa aparente limpeza. É uma espécie de normalidade, ser bonito, ter boa aparência.”

Limpeza é beleza.

Uma coisa é o que está/é limpo no campo físico palpável e outra é o que está sujo por exemplo, no campo visual, no domínio da tua percepção em relação ao que estás a ver.

“Na realidade nunca limpas, só mudas a sujidade de sítio. Imagina, passas um pano, tiras o pó, pões no lixo. No fundo estás a pôr a sujidade noutra lugar, não é ? Limpas aqui mas pões ali. Só de pensar que o mundo é uma acumulação constante de sujidade com uma pretensão de limpeza!”

No fundo quando limpas estás a mudar as coisas de lugar. E mudar também é imprimir o caos.

“É isso, caos e ordem encaixam perfeitamente.”

Estás a criar um pequeno caos se quando limpas mudas a sujidade daqui para ali . E quando guardas a sujidade que estava no tal lugar, ela passa a ser, (a ter), ordem. Nesta lógica a ordem está mais perto da sujidade do que da limpeza.

“Também na ordem há um pouco de caos.”

Estar limpo é estar ordenado?

“Depende, podes falar a nível físico ou psicológico. Se a tua cabeça está limpa e ordenada, estás bem, limpo. Mas até podes estar muito bem vestido e por dentro sentires-te imundo.”

O caos é sujo ou limpo?

“Se calhar é sujo.”

E para ti?

“Quero pensar que não é nem uma coisa nem outra. Não limpo mas não sujo. Quero imaginar o caos assim.”

Nada está constantemente limpo. Para estar limpo tens que estar sempre a limpar.

Sofia, Diana e Dimitris, Junho 2014

Conclusão

Assim como lavamos o corpo deveríamos lavar o destino, mudar de vida como mudamos de roupa. (Pessoa, 211)

Estou certa de que em algum momento futuro vou pensar em coisas que queria dizer nesta reflexão, associações que não vislumbrei durante o processo. Quanto mais profundo vamos, mais coisas desvelamos. Esta criação foi um processo individual e solitário. De mim para mim. Tive essa necessidade e segui esta vontade no meu campo de pesquisa. Podia ter usado mais da presença dos outros no decorrer dos meses, certamente um *espelho* teria sido essencial para outro tipo de escolhas, para pontos que com outra perspectiva, eventualmente teriam conduzido a outro desenvolvimento do trabalho. Não esquecendo que no fundo “tudo é transitório, o importante é o processo criativo.”⁵⁸(Wilson) Valeu a pena trilhar este caminho em direcção ao futuro, foi fundamental viver esta experiência e balancear o resultado deste modo interno. Este também é um projecto de vida. Estou empenhada em construir alternativas para caminhar com este solo em transumância por lavadouros e outros palcos improváveis do país. Considero este Mestrado um ponto de partida de uma longa maratona. Muito fica por aprofundar sobre a limpeza, como a questão inevitável do género, de como a limpeza é pensada socialmente e de como é vivida culturalmente. Até mesmo na esfera política, os casos históricos, e infelizmente contemporâneos das limpezas étnicas.

Contudo, este é O resultado. Todas as coisas que atravessei e ficaram para trás foram importantes para me impulsionarem até este patamar e doravante para muitos mais.

⁵⁸ Everything is transitory, what's important is the creative process. *Live begining at the end of our confort zone*

Agradecimentos

Agradeço profundamente aos meus pais a quem tenho a fortuna de *pertencer*, por todo o apoio e motivação no decorrer deste Mestrado e dos seus processos criativos. À minha família por ser sempre um lugar de conforto e reconhecimento da minha alma.

Ao David Antunes, por ter aceite ser meu Orientador, por me ter aconselhado a fazer Trabalho de Projecto e todo o desafio que este *fazer* representou. Agradeço a assertividade com que conduziu a minha orientação no decurso deste processo, e à qual sempre foi fiel, sem nunca deixar de me reconhecer.

Ao meu co-orientador, Jean-Paul pelas questões pertinentes que me inquietaram e me permitiram consolidar as minhas intenções.

Ao professor Armando Rosa por toda a disponibilidade e partilha de saberes.

Aos amigos que sempre me inspiram e que me ajudaram a desenvolver este solo: Alban Hall, Alex Garcia, Cláudia Ribeiro, Daniel Amaral, Diana Martins, Dimitris Dramatico, Filipe Santos, Joana Gil, Maria Inês Carrola, Pedro Paz, Telma Pereira. E a todos os que acompanharam e assistiram ao espectáculo dando o seu parecer genuíno e essencial.

Ao Souto Queimado pela partilha generosa da sua intimidade e do seu espaço privado durante a residência artística, bem hajam.

À Escola Tradicional de Medicina Chinesa, pela disponibilidade na cedência de espaço de ensaios e apoio incondicional em futuras apresentações deste solo.

Ao Teatro do Silêncio, representado por Maria Gil, pelo acolhimento e por toda a confiança depositada ao longo do processo criativo e da sua apresentação. Uma parceria que se iniciou em 2012 no workshop *Outras escritas para Teatro*.

Apêndices

Apêndice I - Ensaio sobre o texto *A Ideia de Teatro*, Jacob Guinsburg⁵⁹

Há uns anos atrás criei uma performance chamada O Palco ou a Gaveta, em que questionei o lugar do palco, esse lugar onde revelamos o espectáculo, onde acontece o Teatro. Durante o processo criativo encontrei uma gaveta grande, de uma cómoda antiga. Concebi toda a minha peça para a gaveta, pensei como poderia o meu palco ser aquela gaveta, estudei o propósito do lugar do palco afincadamente durante alguns meses e descobri que para haver um palco tem que existir um público. Mas eu queria sobretudo que o público também tivesse um lugar, mais do que um lugar, que tivesse uma perspectiva estudada para o meu palco. Fascina-me o olhar do público e como o Teatro vive para esse olhar. Concentrei-me em colocar esse olhar perante a minha revelação e estes dois pontos - o lugar do palco e o lugar do público - foram essenciais no desenvolvimento do meu trabalho. Este trabalho estava integrado numa Mostra que se apresentou em diversos locais entre o Chiado e o Bairro Alto. Um dia ao descobrir uma grua no topo de uma escadaria da Bica, encontrei o meu palco. Defini uma trajectória para o público de acordo com os meus objectivos para a visão que propunha do lugar do palco. O público descia a calçada da bica e subia a escadaria da Travessa das Laranjeiras, à medida que subia, o olhar subia também. Havia vários objectos durante a subida, vários elementos que compunham um cenário volátil, que ia ficando para trás à medida que se atingia o topo. Também lá estava a gaveta, símbolo fundamental da minha pesquisa. Depois, no topo da escadaria, a grua e em cima da grua, eu. Era gigante. Tinha acompanhado a subida do público, sentia o pasmo geral e os ligeiros espantos a aumentar degrau a degrau. Tinha um texto meu mas sei que podia não ter dito nenhuma palavra.

Foi sobre a minha função no palco em relação com o lugar do palco - revelação/espectáculo - perante o olhar do público.

Curiosamente um menino disse-me:

- Achava que o teatro se passava um teatro verdadeiro...

⁵⁹ 1º Semestre, Artes Performativas - Linguagens e Contextos, Professor Armando Rosa

E o que é um teatro verdadeiro? - perguntei

- Daqueles que têm palcos!

Então para ti este não é verdadeiro?

- Não! Não tem palcos.

O que este menino terá que descobrir é que o teatro é: “Produção simbólica e ficcional que descreve um imaginário,...apresenta-se sob diversas formas onde quer que se instalem o espaço e o tempo (...)” Jacob Guinsburg,

Desta forma onde quer que o actor se apresente, o teatro acontece. Pois o actor é o representante da realidade dramática produzida em qualquer quadro ficcional. O palco é o lugar onde se revela essa conjunção simbólica e figurativa da realidade, essa multiplicidade de significados onde se “... troca a trama da vida pela trama do drama ”

O espectáculo é o resultado de um processo teatral passível de diversas transformações, um ciclo de construções e desconstruções que propõe num dado momento, uma experiência única a cada indivíduo. Um processo em que a descoberta da grua no topo de uma escadaria foi fruto da ideia de fazer um palco numa gaveta e do espaço/tempo que me propus alcançar na perspectiva do público. Se houver propósito dramático, haverá sempre um palco para o revelar.

Achei curioso este menino questionar a veracidade do palco. A sua noção de espaço e tempo ainda não aceita a elasticidade do jogo teatral por causa do lugar que este ocupa. O objecto artístico pode ser reconhecido por si mesmo e/ou pelo lugar em que se apresenta, mesmo que estes elementos não sejam concretos para quem assiste. Esta realidade faz-me pensar que ser espectador requer também aprendizagem, experiência e responsabilidade.

Sofia Valadas

Fevereiro 2013

Apêndice II – Reflexões de possíveis consequências empíricas sobre o acto de limpar e de como esta acção nos projecta no futuro.⁶⁰

Um dos “problemas” que sempre pensei vir a tratar na minha tese, é que tipo de transformação é desencadeada nas células do intérprete durante o acto performativo. Entretanto, por considerar não ter o tipo de conhecimento que sustente uma resposta a esta questão, outras ideias surgiram para a minha pesquisa.

Uma sugestão marcou profundamente o encontro com a definição do tema do meu trabalho de projecto – que, aparentemente, nada tinha que ver com questões biológicas tão particulares – assente na limpeza como acto de transformação do visível mas também do invisível.

Num dado momento observei, ao limpar os azulejos da cozinha, que toda a minha atenção estava na acção de limpar, porém, conseguia pensar noutras coisas, ter raciocínios complexos, lógicos e visionários! Conseguia ouvir músicas e até trautear cantigas, eventualmente conversar, gostar do cheiro do produto de limpeza, sentir prazer a cada reflexo brilhante e ver os meus gatos a correr no corredor. Ainda assim todo o meu corpo, todas as minhas moléculas estavam presentes e bem concretas na acção que praticava.

Esta observação recordou-me um exercício que fiz à alguns anos com um professor de Motricidade Humana dotado de um carácter bem particular, o sábio Ryszard Kot Kotecki.

Esse exercício consistia em criar uma partitura com cerca de 5 minutos com as seguintes premissas:

- 1 – Executar uma acção;
- 2 – Ter um discurso oral absolutamente distinto da acção executada;
- 3 – Pensar em algo diametralmente oposto às premissas anteriores.

⁶⁰ 3º Semestre, Artes Performativas - Seminário de Orientação I, Professor Armando Rosa

Recordo que todos nos rimos da proposta deste exercício e de como, de certa forma, o considerámos um misto de ridículo, fácil e inútil. O professor sabia que teríamos esta postura adolescente, e que esta até era fundamental para que nos surpreendêssemos perante a nossa diminuída capacidade para o executar.

Lembro-me, durante a apresentação do meu exercício, de ter conseguido realizar a proposta por meros segundos... foi o tempo suficiente para compreender o propósito do mesmo, e também para entender que, a nível artístico e vivencial, a representação e a interpretação só são possíveis através deste compromisso, através de uma activação da consciência em níveis que “desprezamos” noutras profissões e em muitos momentos do dia-a-dia, níveis estes que temos que desencadear para que seja possível a transmutação da nossa identidade noutras esferas do sensível, noutras camadas identitárias, sem que no “regresso” à “normalidade” a nossa personalidade sofra de distúrbios constrangedores e até, nalguns casos, psicóticos.

Embora não possa afirmar que determinados ajustes de carácter não aconteçam nestas viagens entre alter egos, esta questão leva-me a reflectir sobre o meu comportamento celular enquanto intérprete.

Será que a minha consciência está a par da minha “transmutação”?

Será que o meu cérebro reconhece as características da identidade que interpreto como algo exterior a si mesmo ou incorpora essas características como informação reformulada do meu corpo e por consequência, do meu eu?

E será que o meu corpo vive esta “transmutação” a nível celular?

E, se vive, poderá ser que além de todas as interpretações passarem a fazer parte de mim, eu passo a sê-las também e, que neste sentido, a minha identidade fica sujeita a características voláteis que não me são inerentes?!

(Observo que, inconscientemente ou não, estas questões levam-me de encontro à minha ideia inicial sobre os processos celulares da intérprete em cena)

Penso que, embora não o possa afirmar, o exercício proposto pelo meu professor, é fundamental na defesa da integridade identitária do intérprete.

Também me questiono acerca do favorecimento das suas capacidades cognitivas e de como este conjunto de factores pode ou não potenciar o brilho do seu trabalho e a sua relação com a tão procurada presença.

É curioso que a limpeza, uma acção tão comum e que já repeti inúmeras vezes, possa suscitar em mim esta reflexão acerca da força e da integridade do intérprete.

Que processos me permitem executar distintas “tarefas” sem que me desconcentre da acção primordial – aquela em que a minha fisicalidade está inteiramente envolvida – e, se a minha atenção está numa determinada acção, quais os processos que me permitem desenvolver todas as outras noções de mim no Mundo?

Que desenvolvimento pode advir do cruzamento entre estes processos, a nível criativo?

E que tipo de compromisso existe entre a escolha destes processos e o momento da sua apresentação formal?

Será a arte um meio de que dispomos para nos renovarmos ou será apenas um processo de possíveis metamorfoses subtis na demanda pelo entendimento do acto criativo?

Também me questiono sobre o que é que mudará efectivamente na minha visão da arte caso se concretizem as respostas a estas questões.

Nota entre a leitura de *O Erro de Descartes* de António Damásio, sobre a comunicação do corpo para o cérebro e da relação entre as emoções e a capacidade de decisão – adaptada às acções de limpeza enquanto processo criativo :

Se as emoções estão ligadas às decisões, ao sentirmos o espaço transformado quando limpamos, geramos emoções prazerosas.

Neste sentido a limpeza poderá facilitar uma maior capacidade de decisão, de planificação e de projectação do futuro apoiada na organização. Então, quererá dizer que ao nos concentrarmos numa acção, conseguimos ao mesmo tempo focarmo-nos em acções futuras?

Seguindo esta lógica, o sentido da limpeza na linguagem cénica tem potencialmente o papel de ajustar o essencial num espectáculo. Pois ao remover o que está a mais montando as partículas já depuradas, abre-se caminho para a resolução cénica. Ao limpar cada cena por etapas minuciosas projecta-se o espectáculo futuro. E, durante este processo, define-se o seu carácter.

Sofia Valadas

Fevereiro 2014

Apêndice III – Um corpo para o Actor – Laboratório de Expressão do Movimento



Figur

a 18 – Laboratório de Expressão do Movimento^{xix}

“ A Dança, é acção em si própria e na sua mais pura gratuidade, é a eclosão do Homem. O Mundo gira em volta deste Homem que gira em volta de si próprio como os planetas em volta do Sol.” Jean Paul Sartre

O objectivo deste laboratório consiste em libertar e consciencializar o corpo do actor através do movimento. Explorar o corpo no seu todo e nas suas partes. Estabelecer relações entre o corpo com o todo e com o corpo dos outros, estimular a memória, transformar o espaço dentro e fora do espaço. Procurar um corpo justo para cada corpo trabalhar. Um corpo em movimento e em constante adaptação. Um corpo activo no espaço que é o palco, seja este onde for.

Aos actores faltam, muitas vezes, a defesa e a consciência do seu corpo, na exposição do seu trabalho. Na exposição de sentimentos e sentidos do jogo que é a representação, nesse lugar delicado entre pessoa e personagem onde o actor vive e mostra, o corpo fica esquecido e negligenciado.

Como intérprete e atriz, reconheço a fragilidade do corpo em cena e o potencial da sua presença no palco. Quero questionar esse corpo, indo ao encontro das suas capacidades. Procurar novas fórmulas, novos caminhos para um mesmo gesto. Enriquecer o vocabulário do movimento para transformar a acção. Desenvolver a atenção, na relação com o próprio corpo e com o corpo do outro. Saber quais os seus limites. Ser consciente na presença, no trabalho e no espaço.

Trabalhar e (re)conhecer o instrumento que é o corpo, através da Dança e na relação do seu trabalho com a Dança. O Laboratório de Expressão do Movimento é um breve encontro de sensibilização ao vocabulário do movimento.

Realizado a 7 e 8 de Junho, das 10h às 12h e das 14h às 16h Teatro do Silêncio

1º sessão 2h – **Corpo**

Apresentação 10m

Desenhar o nome com a ponta do nariz.

Desenhar o nome com o corpo.

Conversa sobre os conteúdos do trabalho.

Aquecimento dois a dois 20m

Estimular e acordar o corpo com uma Massagem Activa na vertical.

Começando pelo crânio, descrever pequenos círculos no couro cabeludo, orelhas, rosto, nuca e pescoço. Exercer uma ligeira pressão no tórax, peito e plexo solar, omoplatas, ombros, braços, cotovelos, pulsos, mãos, dedos. Voltar a descrever movimentos circulares pela coluna, abrindo espaço entre as articulações, pélvis, sacro, coxix. “Amassar” energeticamente as ancas, o encaixe do fémur, coxas, pernas, ser meigo em zonas frágeis como os joelhos e virilhas. Moldar os pés, tornozelos, calcanhares, dedos.

Limpar todo o corpo de uma poeira invisível. Terminar com o ovo estrelado que se abre no topo da cabeça e escorrega pelo corpo, numa viagem expansiva até aos pés.

Trocar

1º Exercício dois a dois 30m

Movimentar o parceiro, manipulando diferentes partes do corpo, ou através de impulsos e toques. Ser claro, nas direcções, no ritmo, na zona que é movimentada e nas intenções.

Criar, com cinco movimentos, uma pequena história com o corpo do parceiro.

Este por sua vez, ira recriar a memória do que foi inscrito no seu corpo.

Cada participante observa o seu parceiro como espectador particular.

Trocar

Pequena conversa dois a dois, troca de impressões e sensações.

Pausa 5m

2º Exercício individual 27m

Relacionar a sua história do corpo com chão, utilizando diferentes partes do corpo nesse caminho. (Caso a história já tenha este elemento, descobrir novas maneiras de lá chegar.)

Procurar chegar ao chão adaptando acções de movimento simples como, subir, descer, torcer, girar, rebolar, equilibrar.

Perceber que caminho é feito entre cada movimento e como estes se podem articular entre si, procurar clareza e objectividade nesta articulação.

Fixar o que foi acrescentado, escrever, desenhar, respirar.

3º Exercício grupo 20m

Relacionar a história do corpo com os outros corpos/histórias, directa ou indirectamente. Improvisar para encontrar mais material. Recolher movimentos alheios e experimentar misturá-los com os nossos.

Relaxamento dois a dois 8m

Um deita-se no chão de barriga para baixo e o outro deita-se por cima. Deixar que o peso e a respiração de ambos se confundam e se misturem como se pudessem ser um só.

Pausa para almoço

2ª sessão 2h – **Espaço**

4º Exercício individual/grupo 15m

Improvisação com a memória do trabalho desenvolvido de manhã.

Andar pelo espaço aleatoriamente, parar, olhar para os outros, escolher uma nova direcção, decidir quando ir e onde parar. Improvisar movimentos com base na memória do material recolhido durante a manhã. Lembrar também pode ser transformar.

“Desenhar” um percurso no espaço 3 a 5 m

5º Exercício individual 25m

Recuperar a história do corpo fixada no 2º exercício e fazer uma pequena composição com os vários elementos explorados, as histórias dos outros, a relação até ao chão, os diferentes padrões de movimento observados. Experimentar a história no percurso que se escolheu no espaço, com diferentes direcções e diferentes níveis.

Jogar com o tempo e com diferentes qualidades do movimento.

6º Exercício grupo 20m

Divididos em dois grupos, um grupo executa e outro observa. Procurando relações entre cada história e disponibilizando a atenção para estas possibilidades.

Alongamento e reflexão conjunta 10m

Fim do 1º dia de trabalho

3ª sessão 2h – **Dinâmicas**

Aquecimento 15m

Andar pelo espaço, olhar os outros, decidir onde ir, parar mas pouco, andar na ponta dos pés, nos calcanhares, parte de fora do pé, parte de dentro, andar com as pernas flectidas, com as pernas esticadas, dar passos grandes, andar rápido, andar lento, correr, saltar, rodar, subir, descer, abrir, fechar.

7º Exercício individual 10m

Fazer travessias pelo espaço avançando ora com a cabeça, com o pulso, o pélvis, o calcanhar. Sentir que o corpo realmente avança através desses pontos, diversificando e propondo novas possibilidades.

8º Exercício individual 20m

Decidir se a cada ponto explorado corresponde uma energia controlada, livre, quebrada; a um peso leve, mole, firme; a um tempo súbito, descontraído, rápido, lento.

Pausa 5m

9º Exercício individual 20m

Voltar a recuperar a história do corpo e experimentar as diferentes dinâmicas exploradas com o movimento iniciado pelos diferentes pontos do corpo até encontrar aquela que se domina melhor ou a que melhor se ajusta à história que desenvolvemos.

10º Exercício individual/grupo 30m

Ver o trabalho dos outros e mostrar o nosso trabalho. Escrever, tirar notas, partilhar ideias, sensações e dificuldades. Fazer alterações, trabalhar pormenores, decidir um fim.

Massagem em grupo 10m

Almoço

4ª sessão 2h – **Relações**

Aquecimento 20m

Zip ZAP BOING 10m

Jogo de coordenação e concentração.

Forma-se um círculo e a cada palavra/som corresponde um movimento com um sentido, uma direcção precisa.

Zip - palma para a direita ou esquerda, não pode mudar a direcção que trás;

Zap – palma na diagonal ou em frente, não pode ser passado ao parceiro que está ao lado (esquerda e direita);

Boing – movimento do corpo imaginando uma cama elástica onde o movimento ecoa e regressa ao parceiro, pode ser utilizado em todas as direcções.

Coluna 10m

Enrolar e desenrolar a coluna na vertical em oito tempos, oito vezes.

Com este exercício desenvolver o alinhamento da verticalidade do corpo.

Terminando com a imagem de um raio de luz que vem do centro da terra, sobe atravessando o corpo e sai do topo da cabeça em direção ao céu.

11º Exercício grupo 20m

Escrever num papel várias características físicas, gostos, peças de vestuário, naturalidade, entre outras diferenças. Escolher estas diferenças para observar e ser observado numa dança improvisada utilizando também os materiais descobertos na história que se está a construir. Divertir e ser divertido.

12º Exercício dois a dois 25m

Explorar cada história com base em diferentes relações do corpo com o próprio corpo e com o corpo do parceiro. Pode ser através da cópia, do espelho, do cânone, do unísono, da pergunta ou da resposta.

Pausa 5m

13º Exercício grupo 20m

Conclusão do trabalho

Com base no exercício anterior, é proposto ao grupo que crie uma composição que relacione todas as histórias individuais do corpo. A ideia é recuperar e reciclar material já usado e não a criação de novos elementos. É útil reler as coisas escritas durante as quatro sessões, os desenhos, os pensamentos, as dificuldades ultrapassadas.

Apresentação do resultado.

Conversa final com troca de ideias.

Final do 2º dia e do Laboratório

Material necessário para o Laboratório:

Os participantes deverão trazer roupa confortável, lápis de carvão ou de cor, aguarelas, pastéis, caneta, e papel.

Músicas utilizadas:

Faixa 2 e 5 do álbum Motion, Cinematic Orchestra

Faixa 3 e 12 do álbum Mozart in Egypt, vários artistas

Todas as faixas do álbum La double vie de Véronique, vários artistas

La Compagnia, álbum Pensieri, Emozione, Lucio Battisti

Obras Citadas

Almeida, Lourenço Heitor Chaves (1971). A Ideia Cartesiana de Melhor, separata da revista da faculdade de letras – série de filosofia, Vol. I, Fascículos 2/3

ARISTÓTELES(2001). *Da Alma (de Anima)*. Tradução de Carlos Humberto Gomes. Edições 70

BARBA, Eugenio (1988). *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*, Secretaria de Educacion Publica, México

CAMPBELL, Joseph (1980). *The hero with a thousand faces*. Bollingen Series XVII, Princeton University Press

DABNEY, Townsend (1997). *Inrodução à estética, o artista e a obra de arte*. Edições 70

CHANGEUX, Jean-Pierre; Ricoeur, Paul (1998). *O que nos faz Pensar?* Tradução Isabel Saint-Aubyn. Edições 70 Lisboa

DAMÁSIO, António R. (1995, 9ª edição) *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano*, Publicações Europa – América, Lda. Sintra

FERNANDES, Ciane (2000). *Pina Baush e o Wuppertal, Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. Editora Hucitec, São Paulo

FISHER-LICHTE, Erika (1992). *The Semiotics of Theater*. Tradução de Jeremy Gaines e Doris Jones. Indiana University Press

FOSTER, Susan Leigh (1996). *corporealities - Dancing Knowledge, Culture and Power*, Susan Leigh Foster, London

GIL, José. (1997) *Metamorfoses do Corpo*. Relógio d'Água, Lisboa

Goldberg, R. (2011). *Performance-Live art since the 60s (2ª ed.)*. Orfeu negro, Lisboa

GHUÉRY, Sophie (2004). “La dance contemporaine, laboratoire d' une action nouvelle?” *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n. 36 p.p. 44-57

HELDER, Herberto. (2004). *Ou o poema contínuo* Assírio e Alvim, Lisboa

LILIAN, Brion - Guerry, *l'evolution des formes structurales dans l'architecture des annes 1910-14*, in *L'anée 1913*, Klincksieck 1971

LIBESKIND (1992). The end of space (interview first published in 1992)

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Antropos . Relógio d'Água, Lisboa (1989).

LOIS, George (5 de Abril de 2010). *bigthing*. Obtido em 10 de Março de 2014, de bigthing.com: <http://bigthink.com/videos/whats-the-big-idea>

LOUPPE Laurence (1997). *Poética da Dança Contemporânea*. Orfeu Negro, Lisboa (2012)

NELSON, Lisa (1995/96). “The Sensation is the Image” *Writings on dance - Exploring the New Dance Aesthetic*, Issue 14. p.p. 4 -16 Edição de Elizabeth Dempster & Sally Gardner, Melburn

PAXTON, Steve (1990). “Nothing Comes to Mind, mindscapes and the space; an amble”. *Contact Quarterly*, Vol. 28, nº. 2, p.p. 18 – 20 (Summer/Fall 2003)

PESSOA, Fernando (s/data) *O livro do desassossego por Bernardo Soares – 1ª parte, 2ª edição*. Europa América, Sintra

PONTY, M. M. (1964). An unpublished text: Prospectus of his work. In Evanston, & J. Edie (Ed.), *The Primacy of perception* (p. 5). North Western Univerity Press.

POPPER, Karl R. (2002). *O conhecimento e o problema Corpo-Mente*. Tradução de Joaquim Gomes, Edições 70

Read, Alan (1993). *Theatre & Everyday Life, An Ethics of Performance*. Routledge, London (2005)

RILKE, Rainer Maria (2012). *Notas sobre a melâncolia das coisas*. Licorne, Viseu

SCHECHNER, Richard (1934). *Between Theater & Antropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia (1989).

TAVARES, Gonçalo M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação - Teoria, Fragmentos e Imagens*. Editorial Caminho, Alfragide

WALLENSTEIN, Madalena (2014). *Se não havia nada, como é que surgiu alguma coisa?* Fundação Centro Cultural Belém, Fábrica das Artes – Projecto Educativo. Lisboa WATZLAWICK, Paul (1976) *A Realidade é Real?* Tradução de Maria Vasconcelos Moreira. Relógio d'Água, Lisboa 1991.

YOURCENAR, Marguerite (1951). *Memórias de Adriano*. Tradução de Maria Lamas, Editora Ulisseia(1995), Lisboa.

Bibliografia de referência

ALLSOPP, Ric; deLahunta, Scott (1996). *The Connected Body? an interdisciplinary approach to the body and performance*. Amsterdam Readings on the Arts and Arts Education

AKERMAN, Chantal (1975). *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Filme). Bélgica, The Criterion Collection

AKERMAN, Chantal (1972). *La chambre* (Filme). Bélgica, E.U.A.The Criterion Collection

ARISTÓTELES(1999). *Poética (Περὶ ποιητικῆς)*. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor Tradução de Fernando González Muñoz;

ARISTÓTELES (2000). *Poética (Περὶ ποιητικῆς)*. Tradução de Eudoro de Sousa. Clássicos de Filosofia; Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARTAUD, Antonin (1936). *O Teatro e o seu Duplo – A Metafísica e a Encenação*, Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, Fenda, Lisboa (1989).

ARTAUD, Antonin (1936). *O teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Martins Fontes, São Paulo (1993).

ARTAUD, Antonin (1936). *O teatro e o seu Duplo – Ensaio*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Editorial Minotauro (s/data).

BACHELARD, Gaston (1942). *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Linguagem e Matéria* Martins Fontes, São Paulo 1989.

BARTHES, Roland (1997). *Elementos de Semiologia*. Coleção Signos. Tradução de Maria Barahona. Edições 70

BECKETT, Samuel. *Act without words I, a mime for one player*. Collected Short Plays, Faber & Faber, Londres 1984

BECKETT, Samuel (1952). *À Espera de Godot, uma tragicomédia em dois actos*. Tradução José Maria Vieira Mendes. Cotovia, Lisboa 2001.

BOGALHEIRO, José (2014). *Empatia e Alteridade – a figuração cinematográfica como jogo*. Sistema Solar, crl (Documenta)

BORGES, Jorge Luis (1979). *Historia de la Eternidad*. Alianza Emece, Buenos Aires (1979)

BROOK, Peter (1999). *Evoking Shakespeare*. Nick Hern Books, London

BROOK, Peter. *The Empty Space*. Penguin Books, Londres,1990

BUCCHIERI, Jean-Paul(2001). *O Terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea – uma proposta de intervenção para a formação do intérprete*. Dissertação de Doutoramento, Orientação de Ana Macara, Co-orientação de David Antunes. Universidade Técnica de Lisboa- Faculdade de Motricidade Humana.

CHADWICK, Charles. *O Simbolismo*, Tradução de Maria Leonor Telles. Lysia Editores

CHATWIN, Bruce (1988]). Quetzal, Lisboa, 1991

CHINITA, Fátima (2013). *O espectador (in)visível – Reflexividade na óptica do espectador em Inland Empire de David Lynch*. Livros Labcom – Universidade da Beira Interior

DAMÁSIO, António R.(2003) *Ao encontro de Espinhosa: As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Temas e debates – Círculo de Leitores. Maia, 2012

DIDEROT, Denis (1993). *Paradoxo sobre o Actor*». Tradução de Luís Matos Costa. Hiena Editora.

DORFLES, Gillo (2001). *As Oscilações do Gosto – A arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Tradução de Carmen Gonzalez. Livros Horizonte

FAST, Julius (2001). *A linguagem do corpo*. Tradução de Marta Roldão. Edições 70, Lisboa

FOUNDATION, Novartis (2000). *The Nature of Intelligence*, Wiley, London

GADAMER, Hans – Georg (1983). *Elogio da Teoria*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Tradução de João Tiago Proença. Edições 70

GENET, Jean.(2010) *As criadas*. Cotovia, Lisboa

GIL, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. Relógio d'Água, Lisboa 2001.

GOULISH, Mathew. & Bottoms, Stephen. (2007) *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*.Chicago,

GOLDBERG, RoseLee (2004). *Performance – Live Art since the 60s*. Thames and Hudson, London

ISLAND, G. (2000). *4 Pontos de distorsão na comunicação*. Goat Island, Chicago

LABAN, Rudolf. (1978) *Domínio do Movimento*. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Summus, São Paulo

LECOQ, Jacques com Carasso, Jean-Gabriel e Lallilas, Jean-Claude (1997). *The Moving Body (Le Corps poétique) – Teaching creative theatre*. Tradução de David BRADBY, Methuen. Drama , London (2009)

LEITÃO, Rafael (2005). *Quando o corpo fala – 1990-2005 imagens de um percurso*. Companhia de dança contemporânea de Évora

- LEROI-GOURHAN, André (1990). *O gesto e a palavra 1 – Técnica e linguagem*. Coleção Perspectivas do Homem; Tradução de Vitor Gonçalves. Edições 70.
- LEROI-GOURHAN, André (1990). *O gesto e a palavra 2 – Memórias e ritmos*. Coleção Perspectivas do Homem. Tradução de Emanuel Godinho. Edições 70
- LIPTON, Bruce H. (2008). *The Biology of Belief – Unleashing the power of consciousness, matter and miracles*. Hay House inc. California
- MANNONI, O e BARAHONA, M. (1969). “A ilusão cómica, ou o teatro do ponto de vista do imaginário” [S.l. : s.n., s.d.]
- MAMET, David (1997). *True and false, heresy and common sense for the actor*. Faber and Faber, London (1998)
- MOURÃO, José A., Babo Maria A. (2007) *Semiótica – Genealogias e cartografias*. Minerva Coimbra; (2007)
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução de Maria Andrade. Edições 70
- PAIS, José Machado (2002). *Sociologia da vida quotidiana. Teorias, Métodos e Estudos de Caso*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa
- PAXTON, Steve. “ Drafting Interior Techniques”. *Contact Quarterly*, Vol.18, nº 1, p.p. 61-66 (Winter/Spring 1993)
- PERNIOLA, Mario; Macri, Teresa, et. Al. (1998) *Metamorfoses do sentir*. Porto. Balle teatro edições
- KAYES, Gillyanne (2000) *Singing and The Actor*. A & C Black, London
- KÖHLER, Joachim (1998) *Nietzsche & Wagner A lesson in subjugation*. Tradução de Ronald Taylor, Yale University press
- KROBER, A.L. (1993) *A natureza da cultura*. Coleção Perspectivas do Homem, Tradução de Teresa Peres. Edições 70
- KUNDERA, Milan (1995). *A Lentidão*, Edições asa, Lisboa
- RAJCHMAN, John (2000) *As ligações de Deleuze*. Tradução de Jorge P. Pires. Coleção memórias do mundo, Temas e Debates, Lisboa 2002
- RICOEUR, Paul (1996) *Teoria da Interpretação*. Biblioteca de filosofia contemporânea, Tradução de Artur Mourão. Edições 70
- RILKE, Rainer Maria (1904). *Histórias do bom Deus*. Tradução de Sandra Filipe. Edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. Cosac Naify, São Paulo

SEIXO, Maria Alzira (1977) *O Sujeito, o Corpo e a Letra: termos da análise*. Editora Arcádia

SHAKESPEARE, William (1603). *Hamlet*. Tradução do Dr. Domingos Ramos. Lello & Irmão, Porto 1973

SILVA, Celina (1994) *Almada Negreiros – A busca de uma poética da ingenuidade*. Fundação Eng. António de Almeida

Simposium 233, Fundação Novartis (2000) *The nature of intelligence*. John Wiley & Sons, Ltd.

STIRN, François *Compreender Aristóteles (1999)*. Tradução de Ephraim F. Alves. Vozes, Petrópolis, 2006

TAVARES, Gonçalo M.(2001). *Livro da Dança*, Assírio e Alvim, Lisboa

VASQUES, Eugénia (2000) *Faces de Eva – Estudos sobre a mulher n.º4*. Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa

VERNANT, Jean-Pierre (1991) *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Tradução de Telma Costa. Teorema (1991)

WEBER, Max. *Conceitos sociológicos fundamentais*. Edições 70, Tradução de Artur Mourão

Anexo I – Texto

O Assunto do Bailarino

Afinal a ideia é sempre a mesma o bailarino a pôr o pé
no sítio uma coisa muito forte na cabeça no coração nos intestinos
no nosso próprio pé
pode imaginar-se a ventania quer dizer «o que acontece ao ar» é a dança
pois vejam o que está a fazer o bailarino que desata por aí fora
(por «aí dentro» seria melhor) ele varre o espaço
se me permitem varre-o com muita evidência
somos obrigados a «ver isso»
que faz o pé forte no sítio forte o pé leve no sítio leve
o sítio rítmico no pé rítmico? e digo assim porque se trata
do princípio «de cima para baixo de baixo para cima»
que faz? Que fazem? Oh apenas um pouco de geometria
em termos de tempo um pouco de velocidade em termos de espaço
dentro de tempo «vamos lá encher o tempo com rapidez de espaço»
pensam os pés dele quando o ar está pronto
o «problema» do bailarino é coisa que não interessa por aí além
mas são chegados os tempos de agonia
estamos «exaltados» com este pensamento de morte
é preciso pensar no «ritmo» é uma das nossas congeminações exaltadas
na realidade algo se transformou desde que ele começou a dançar
sem qualquer auxílio excepto não haver ainda nomes para «isso»
e haver os ingredientes do espectáculo i. e. a qualidade «forte» do sítio
e pés

esperem pela abertura de negociações entre «não» e «sim»
hã-de ver como coisas dessas se passam
não vai ser fácil os recursos de designações as acomodações várias
já se não encontram às ordens de vossências
comecem a aperceber-se da «energia» como «instrumento»
de criar «situações cheias de novidade»
vai haver muito nevoeiro nessas cabeças
e ainda «coração caiu-lhe aos pés» o banal a contas com o inesperado
talvez então se tenha a ideia de murmurar
«os pés subiram-lhe ao coração»
pois vão dizendo que exagero logo se verá
também Jorge Luís Borges escreveu esta coisa um nadinha espantosa
«a lua da qual tinha caído um leão» nunca se pode saber
maçãs caem Newton cai na armadilha
quedas não faltam umas por causa das outras
os impérios caem etc. o assunto do bailarino cai
mas sempre em cima da cabeça e estamos para ver
Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino «o estilo»
claro que «isto» apavora
a dança faz parte do medo se assim me posso exprimir

Herberto Helder, (2004) *Ou o poema contínuo*

Anexo II – Folha de Sala

Concepção e Interpretação: Sofia Valadas

Música: Mi Adoracion, Aguas Calientes, Babel Original Soudtrack

Texto: O Assunto do Bailarino, do livro *Ou o Poema Contínuo* de Herberto Helder

Apoios: Escola Tradicional de Medicina Chinesa

Inserido no ciclo Acolhimentos 2014 do Teatro do Silêncio

Esta peça integra o Trabalho de Projecto – objecto final conferente de grau, do Mestrado em Teatro, Artes Performativas –

Interpretação, na ESTC do IPL bem como o Laboratório – **Um**

corpo para o actor que será realizado em Junho também no lavadouro.



AGRADECIMENTOS

Alban Hall, Alex Campos, Cláudia Ribeiro, Diana Mar, Filipe Santos, Maria Gil, Pedro Paz, Souto Queimado, Telma Pereira. Aos meus pais, à minha família. Aos meus Orientadores pelas questões pertinentes.



TEATRO DO SILÊNCIO

Rua Maria Brown 7, 6G, 1500-430 Lisboa

Calendário: www.teatrodosilencio.blogspot.com

Sala de Espectáculos: Lavadouro Público de Carnide, Estrada da Correia, Carnide, 1500-210 Lisboa.

Parceiro Local: Junta de Freguesia de Carnide

NOTA: O objecto criativo é altamente subjectivo em qualquer contexto. Desta condição não se lhe pode fugir, não se quer de todo escapa

COMO POLIR UMA MONTANHA

Não tem nenhum sentido, é um varrer labirintico. Tens que seguir a pedra, é como polir uma montanha.

COMO POLIR UMA MONTANHA

de Sofia Valadas

3 e 10 de maio | Sábado | 19h

4 e 11 de maio | Domingo | 19h

LAVADOURO PÚBLICO DE CARNIDE
LISBOA

M/11
30min. aprox.

A dança faz parte do medo se assim me posso exprimir.
Herberto Helder

ACOLHIMENTOS

Este espectáculo está inserido no projecto *Acolhimentos*. O Teatro do Silêncio todos os anos abre as suas portas para acolher projectos de criadores inquietos e de olhos postos no mundo em que vivemos. O

3 de Fevereiro no Souto Queimado, Portalegre

Hoje o espaço deu-me intimidade. Senti-me pertença deste lugar. Estou certa que a limpeza tem muita propriedade íntima, daquela onde só entra quem a souber cuidar. Gosto muito da hora do trabalho, da luz da hora. Tão quente e brilhante. Tão independente.

13 de Abril no Lavadouro de Carnide

Este processo de trabalho foi muito individual, trabalhei muito tempo sem ter outras perspectivas, sem olhares exteriores. Foi duro, exigiu resistência, resiliência. Foi semelhante a limpar o quarto. Interessam-me as acções automatizadas e repetitivas do acto de limpar. As desconstruções do quotidiano no espaço privado. Como é que o pensamento se envolve nessas acções? Recolhi gestos padrão em meios rurais e urbanos. Improvisei sobre esses gestos recorrentes e observei que movimentos persistem, o que acontece na fisicalidade, nas emoções. Cheguei ao Lavadouro com esses materiais e procurei entender as suas diferentes qualidades ao longo das semanas. Pouco a pouco foi crescendo uma estrutura em actos/capítulos na qual o espaço teve uma presença fundamental. Um espaço que me permite comunicar o indizível.



artista terá a oportunidade de trabalhar no lavadouro durante dois meses e apresentar o resultado do seu trabalho nesse mesmo espaço.

Sofia Valadas (Lisboa, 1978) Realizou o Curso de Artes do Espectáculo e Animação Circense na EPAOE – Chapitô e fez formação em dança no C.E.M. Estudou Movimento Contemporâneo e Contact Improvisation no P.A.R.T.S. em Bruxelas. Desenvolveu técnica Butôh com Christine Chû Shinae e Yumiko Yoshioka. Na pesquisa do corpo em movimento destaca a aprendizagem com Peter Michael Dietz, Sofia Neuparth, Kirsty Simson, David Zambrano e Howard Sonenclar. Tem o Curso de Dança na Comunidade pelo Fórum Dança. Estudou pedagogia com Marc Bonnet e João dos Santos. Formadora de Dança, Música e Teatro para crianças e jovens. Colaboradora da Fábrica das Artes do Centro Cultural de Belém. Na Dança interpretou peças de António Tavares, Danny Costello, Eléonore Didier, Jessica Henou, Jiska Morgenthal, Mara Castilho, Miguel Pereira, Paula Castro e Sofia Neuparth. No Cinema filmou *Quanto sei de mim* de Maria Inês Corrola e participou no filme Francês *Benoit Brisefer - Les Taxis Rouges*, de Manuel Pradal. No Teatro trabalhou com Aderbal Freire-Filho, Carla Bolito, Carlos Pimenta, Cristina Carvalho, João Garcia Miguel, José Carretas, José Wallenstein, Figueira Cid, Nicole Zaray, Rafaela Santos entre outros e integrou o elenco da Companhia de Teatro das Beiras em 2005 e 2006. Criou as peças *Nenúfares*; *Velvet*; *Jorge* e *Absoluto*, apresentadas em Lisboa e Sintra entre 2001 e 2004, e as performances *O palco ou a gaveta*; *mapa itinerante interactivo*; *Beijinhos de Côco*. É Mestranda em Teatro, Artes Performativas – Interpretação, na ESTC do IPL e soprano no Coral Pública Hortênsia, dirigido pelo Maestro Paulo Brandão.

Lista de imagens

-
- i © Sofia Valadas
- ii © Sofia Valadas
- iii © Cláudia Ribeiro – Art Challenge
- iv © Sofia Valadas
- v © Sofia Valadas
- vi © Sofia Valadas
- vii © Sofia Valadas
- viii © Sofia Valadas
- ix © Diana Martins
- x © Sofia Valadas
- xi © Diana Martins
- xii © Diana Martins
- xiii © Diana Martins
- xiv © Diana Martins
- xv © Diana Martins
- xvi © Diana Martins
- xvii Fotografia do público 10/10/2014
- xviii © Sofia Valadas
- xix Imagem transformada a partir de uma foto de Gael Cornier, tirada durante o espectáculo Izur Vagabund, de Eléonore Didier e Jiska Morguental Teatro Helena Sá e Costa, Porto 2001

Todas as traduções são da responsabilidade da autora, contudo algumas foram consideradas intraduzíveis.

Sofia Valadas, 2014

www.swiffermoves.worldpress.com

Nota: O presente documento não foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico