

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A CRIAÇÃO DO ESPAÇO CÉNICO E DO FIGURINO NO  
ESPECTÁCULO *PETS*, DE OLGA RORIZ

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN

DE CENA

---

Maria João da Cunha Vilas Boas Valle de Guedes

Lisboa, 09 de Junho de 2012  
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A CRIAÇÃO DO ESPAÇO CÉNICO E DO FIGURINO NO  
ESPECTÁCULO *PETS*, DE OLGA RORIZ

Maria João da Cunha Vilas Boas Valle de Guedes

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Design de Cena, realizada sob a orientação científica de Prof. Dra. Eugénia Vasques e co-orientação de Prof. António Lagarto.

Lisboa, 09 de Junho de 2012

## **RESUMO**

O presente Relatório mostra a influência do processo de criação coreográfica na construção do espaço cénico e figurinos do espectáculo *PETS*, de Olga Roriz.

Após a Introdução, em que são enunciados os propósitos iniciais, no âmbito do projecto de estágio, será relatado o percurso e método de criação em *PETS*. Os pressupostos que encaminharam este estágio consistem nas primeiras curiosidades sobre a Dança, que posteriormente conduziram ao ponto de análise deste Relatório.

A partir desse relato, atender-se-á ao processo de evolução da cenografia e de apropriação dos figurinos pelos intérpretes, considerando-se em simultâneo o contributo dos bailarinos na concepção global do espectáculo.

O caminho de Olga Roriz, rumo à carreira artística hoje conquistada, é abordado, no final, de forma a aprofundar a compreensão do seu trabalho dentro e fora da estrutura criativa que fundou. A análise desse trajecto permite também a abordagem da linguagem conceptual e estética, da Companhia Olga Roriz, que se define, nos seus pressupostos e metodologia, como Dança Contemporânea.

Por fim, na Conclusão, mostra-se a relação do plano do processo de construção coreográfico e plástico, bem como a necessidade de coexistirem no trabalho de Olga, consoante os objectivos específicos que caracterizam a Companhia.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Dança; Processo; Improvisação; Coreografia; Figurino; Cenário; Caos.

## **ABSTRACT**

The current report aims to embrace the influence of the choreographic creation process in the making of the scenography and costumes in Olga Roriz's *PETS* performance.

Following the introduction – where the goals regarding the internship project is established – the path and creative methods of *PETS* will be exposed. This report will focus on the stage design evolution process and the appropriation of the costumes by the performers, while also considering their own contribution to the overall conception of the show.

Olga Roriz's life and artistic paths are subsequently addressed, in such a way to deepen the understanding of her work in- and outside of the creative structure she has established. The review of those trails enables an approach to the aesthetic and conceptual languages used by Companhia Olga Roriz, which defines their work as Contemporary Dance.

Ultimately, in the conclusion, the focus is on the relation between the choreographic and plastic conception processes and the necessity for them to coexist in Olga's work, following the specific objectives that characterize the Company.

## **KEY WORDS**

Dance; Process; Improvisation; Choreography; Costume; Scenography; Chaos; Chance.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais por todo o investimento na minha formação e por me terem proporcionado uma alternativa à zona de conforto.

À Olga Roriz por abrir as portas da sua Companhia à minha curiosidade

À Professora Eugénia Vasques pelo olhar cirúrgico sobre a escrita e ao Professor António Lagarto pela mestria com que passa o seu conhecimento.

## ÍNDICE

### Agradecimentos

### Resumo/Abstract

### Introdução ..... 6

### I Capítulo - Habitando em laboratório artístico - *PETS* de Olga Roriz

1. *PETS*: dos bastidores ao palco ..... 7
2. A influência do processo artístico na construção do figurino e espaço cénico ..... 12

### II Capítulo - Olga Roriz - Um percurso dedicado

1. Os primeiros passos de uma carreira artística ..... 18
2. Companhia Olga Roriz ..... 20
3. O reconhecimento da obra ..... 21

### Conclusão ..... 22

### Referenciação ..... 23

1. Bibliográfica
2. Videográfica
3. Webgráfica

### Anexo I

- Questionário realizado a Olga Roriz ..... 25
- Conversas de palco ..... 26

### Anexo II

- O entendimento da Dança Contemporânea ..... 30

### Anexo III

- Cartaz ..... 35
- Folha de sala ..... 36
- Créditos ..... 37

## INTRODUÇÃO

Olga Roriz evidencia, no seu trabalho, a vivência do cruzamento de linguagens e rupturas estéticas que o caracterizam até aos dias de hoje, permitindo o seu reconhecimento como ‘dança independente’. A Companhia Olga Roriz é, por isso, uma referência profissional e artística no panorama nacional e internacional da dança contemporânea, em virtude de uma riqueza característica da sua linguagem coreográfica dotada de uma forte vertente teatral e de um apurado sentido estético, plástico e visual. Esta foi a razão pela qual me interessou a integração num estágio, com vista a usufruir do ‘laboratório artístico’, de modo a habitar em campo de pesquisa e desenvolvimento criativo.

É contudo importante salientar que este relatório, não tendo a pretensão de ser uma biografia nem um balanço da obra realizada por Olga Roriz até ao momento, propõe uma abordagem que tem implícita a valorização do processo criativo da artista e o seu cruzamento com a minha área de interesse profissional.

Este documento é, assim, um relato, em forma diacrónica, da aprendizagem e dos conhecimentos consolidados no decorrer dessa participação. Certo é que muitas das ambições traçadas em fase de projecto foram, como consequência do percurso, substituídas por novos pressupostos.

Ainda na fase de procura do objecto de estudo, interessei-me por perceber os condicionamentos técnicos e consequentemente criativos, inerentes à construção do figurino e cenografia para um espectáculo de Dança Contemporânea. Entre outras perguntas de investigação, questionei-me sobre a ausência do carácter religioso, mágico e social da Dança (característico de uma movimentação ritualista), hoje entendidos, sobretudo, como modo de expressão artística. Nesse sentido, revelou-se pertinente interrogar a relação do corpo com o objecto cenográfico, na contemporaneidade e a dicotomia existente no figurino de Dança, como sendo dotado de uma dramaturgia própria ou cúmplice da movimentação.

Para além de todas estas questões propus-me também elaborar um desenho de figurinos, para um espectáculo da Companhia Olga Roriz, com o intuito de me posicionar na fronteira Dança - Teatro e perceber até onde o método de criação seria transversal às duas artes.

Resultante do confronto com estas interrogações, debrucei-me sobre o estudo da Dança desde o Séc. XX, tema que de algum modo me interessava mas sobre o qual reunia poucos conhecimentos.

Apesar de não ser bailarina, no decorrer do estágio, filtrei todas as minhas curiosidades e quis compreender o método de criação de Olga Roriz, para posteriormente me poder debruçar sobre a reflexão que o próprio processo impunha na construção plástica do espectáculo.

Deste modo, no Capítulo I será apresentado o meu testemunho enquanto observadora exterior do espectáculo. Mediante esta perspectiva será descrito o resultado da minha observação, sobre a influência do processo coreográfico na construção do espaço cénico e do figurino na Dança Contemporânea de Olga Roriz, usando *PETS* como caso de estudo.

No Capítulo II é dada a conhecer, em traços gerais, uma reflexão sobre a qualidade estética e artística da Companhia, iniciada pelo percurso de Olga Roriz rumo a uma carreira artística, bem como o nascimento e aclamado reconhecimento da sua obra à qual se rende com êxito e dedicação.

Em suma pretende-se que, no decorrer deste Relatório, seja esclarecida, ainda que de forma sucinta, a ligação da Dança Contemporânea com o figurino e a cenografia bem como as suas implicações com o processo de criação em *PETS*.

## **PETS: DOS BASTIDORES AO PALCO**

O repto e respectivas palavras de ordem surgiram, desde cedo, como primeira manifestação de todo o processo criativo. Foi deste modo que fui recebida a 30 de Maio de 2011 na Companhia Olga Roriz, situada na baixa de Lisboa, onde pude acompanhar as primeiras impressões e reflexões rumo a um novo espectáculo.

O estúdio era, em si mesmo, o espaço vazio, a tela em branco como desafio para uma nova criação. Ali se encontravam os cinco bailarinos, a coreógrafa e o seu assistente de direcção artística, imbuídos do entusiasmo e curiosidade sugeridos pelo tema residente em *PETS*.

À excepção de Marta Lobato Faria (bailarina convidada), segundo Olga “estes intérpretes foram escolhidos e mantêm-se por demonstrarem uma capacidade criativa, para além das qualidades específicas de cada um tanto técnica como artisticamente. Dentro da minha Companhia só quero trabalhar com intérpretes com um pendor criativo muito forte e um imaginário que me possibilite abrir os horizontes” (retirado de *Conversas de palco*, 2011).

Relembrando o primeiro encontro - ainda em fase de apresentação do projecto - fui convidada, juntamente com a equipa e intérpretes, a absorver frases soltas, repletas de conteúdos variados, que prometiam transportar-nos a uma imensidão de leituras e interpretações como resposta a um processo criativo singular. “Isto não é uma sinopse”, esclarece Olga Roriz quando nos estende até às mãos uma “ínfima parcela de temas” apresentados para o primeiro dia de trabalho com os intérpretes:

“O privado e o público  
O quotidiano e a solidão  
A azáfama e a inércia  
As pequenas palavras  
As presas e as surpresas  
O jogo de poderes  
O domador e o domesticado  
As funções e disfunções  
Os hábitos...”

De seguida, levantou questões sucessivamente desencadeadas com o intuito de fazer surgir opiniões individuais, despoletar dissidências que atraíssem discussões ou simplesmente “longos silêncios que como um rio irão desaguar num vasto oceano de ideias desconexas, cenas soltas... Define-se o percurso e com ele a pesquisa necessária. Depois, dia após dia, tudo se define para além da nossa vontade. Como sempre...”, afirma a coreógrafa num breve texto entregue ao grupo no dia 27 de Maio de 2011.

Todo esse percurso introdutório foi essencial para a compreensão da ideia fulcral do espectáculo: a domesticação e, com ela, as suas ambivalências - a ternura, o afecto, a crueldade, a sedução, os jogos de poder e a dependência.

“Quando gostamos de alguém, queremos que essa pessoa faça aquilo de que gostamos. Tentamos domesticá-la, mesmo que não o admitamos.”

Olga Roriz

Ao presenciar a intervenção da coreógrafa, junto dos bailarinos, compreendi que todo o trabalho coreográfico investido na Companhia é fruto de um questionamento exaustivo e, por vezes, abstracto. No entanto, de ideias dispersas, frases soltas e palavras de ordem surgem necessidades mais concretas. Assim sendo, Olga Roriz, a determinada altura, quis saber que ‘animais’ os intérpretes gostariam de ser, ainda que nunca tenha sido sua intenção atribuir-

lhes o papel de imitar ou personificar animais em palco. Isto porque *PETS* prometia ser, antes de mais, uma ‘peça verdadeira’, na qual as personagens eram os próprios intérpretes - o Bruno, a Catarina, a Maria, a Marta e o Pedro.

“Apercebi-me de que muitas vezes a relação que existe entre nós, seres humanos, se assemelha à relação que estabelecemos com os animais de estimação.”

Olga Roriz

O tema da peça tinha, então, como base de trabalho os animais domésticos ou de estimação, a relação com os seres humanos e a relação entre si e os diversos comportamentos. Nesse sentido, os intérpretes foram alvo de um questionário escrito que visava compreender essas ligações do ponto de vista pessoal e individual:

Que animal personifica cada colega no imaginário de cada um?  
Que rotinas e hábitos se têm com os vários animais de estimação?  
Que frases de ordem, incentivo ou ternura associam à domesticação dos animais?

Estas foram algumas das questões levantadas, cujas respostas conduziram a um conjunto de acções instintivas e, de certo modo, literais sofrendo, mais tarde, um depuramento na sua forma de expressão.

Os intérpretes começaram, então, por apresentar solos ou duos, resultantes das suas primeiras pesquisas e imaginários. Mesmo que essas improvisações não tenham figurado do mesmo modo no resultado final, Olga registou-as considerando a sua importância no desenvolvimento do percurso de procura do intérprete.

Ainda na busca de um sentido para a construção de um processo de criação, que se afigurava de modo relativamente aleatório, o passo seguinte era consequência do passo anterior. Foram então distribuídas caixas aos bailarinos com ‘objetos-surpresa’ que desencadearam uma nova série de improvisações. Este facto foi, sem dúvida, consideravelmente marcante no âmbito do processo, distinguindo *PETS* das anteriores criações de Olga Roriz - processo esse que, posteriormente, evoluiu para uma espécie de método que pretendia estabelecer a noção de domesticação no decorrer do próprio percurso.

Seguindo esta metodologia, foram diariamente entregues aos bailarinos quatro frases de ordem a partir das quais lhes foi pedido que interpretassem um papel. Como consequência desta ordem, por vezes, as acções realizadas individualmente por cada bailarino acabavam por se cruzar. Uma frase que ordenasse a acção: “despe todas as mulheres e faz uma dança”, entrava em confronto directo com as restantes acções acabando por originar uma dicotomia entre o caos e a completa aceitação e respeito pelo espaço de cada um.

“Oferece-te a alguém; deixa-te cair até te cansares; despe todas as mulheres e faz uma dança; trata alguém como um animal; vai dar banho a alguém; fica triste; atira-te contra a parede; dança como se fosse a última vez.”

Olga Roriz

Foi, portanto, exercitado um trabalho de rigor e disciplina. Impunha-se que o pensamento estivesse três cenos à frente do corpo, para que nenhum objecto saísse da sua marcação. Tal facto determinava o entendimento mútuo sobre o que cada um podia fazer em cada acção.

De encontro a essas ordens, que propunham as mais variadas acções, surgiu aquilo a que Olga Roriz denominou de guião, como cúmplice na construção do movimento. Pegando nas palavras da bailarina Maria Cerveira: “...uns guiões eram, de facto, mais fáceis do que outros,

mesmo fisicamente... Quando dizem: ‘atira-te contra a parede’ ou ‘gatinha’ sabes, mais ou menos, o que vais fazer; mas quando te atribuem uma personalidade e tens de fazer cinco acções com ela é muito complicado, ainda que nos dê muito gozo”. (em entrevista a Carolina Varela e Joana Genésio).

Outra característica altamente potenciada e levada ao extremo em *PETS*, foi a capacidade dos intérpretes em gerir o desgaste físico e psicológico que enfrentavam, sobretudo nos jogos de força entre homens e mulheres, para alcançarem a agressão e impacto visual pretendidos no meio de um ambiente aparentemente desordeiro.



Fig. 1 – Ensaio, 30-06-2011



Fig. 2 – *PETS*

Também como motor de pesquisa surgiu, no processo de criação, o programa televisivo americano *Hollywood Pets* numa abordagem absurda do relacionamento humano com os animais. Havia, naquele programa, o esmiuçar de uma certa obsessão das pessoas com os animais que domesticavam. Um cavalo que acompanhava o dono num carro descapotável até ao *drive in*; um gato que disfrutava de refeições de lagosta em salvas de prata; o desejo do casamento entre cães; porcos que desfilavam com roupas excêntricas, entre outros fetiches, faziam o deleite do incrédulo olhar de todos nós.

Ainda como método de carácter processual - também este pouco frequente nas criações de Olga Roriz - utilizaram-se cenas filmadas nos ensaios de *PETS*, editadas pela coreógrafa. Para isso, interligaram-se uma selecção de cenas montando os fragmentos das improvisações, de modo a encontrar um sentido para si e para os seus bailarinos.

Talvez pelo resultado dessa experiência se tenha feito sentir uma vertente cinematográfica, em que as cenas aconteciam simultaneamente e onde uns figuravam no primeiro plano para mais tarde darem lugar a outros. Um pouco à semelhança da montagem de um filme, em que se corta de uma cena para outra retomando-se, depois, uma cena anterior. A coreografia começava então a definir-se como um todo, a partir da montagem de quadros de cena, traçando um percurso que Olga Roriz reconheceu como tendo sido muito rico. Assim sendo o corpo, como ferramenta significativa do gesto, dava agora aso à composição de uma movimentação sem limites.

Volvidos cerca de três meses o calor e o burburinho que arrombavam as janelas do estúdio na Rua da Prata, juntamente com os arrepiantes graves dos carris do eléctrico, foram substituídos pelo coração do Parque das Nações - O Teatro Camões. Como consequência, os intérpretes

foram confrontados com um novo espaço ao qual tiveram de se adaptar com alguma celeridade trabalhando o ensaio das cenas de um modo mais sistemático.

Já em palco, os bailarinos transformaram-se adoptando uma postura selvagem que extrapolava todos os limites de uma criação que abordou as idiossincrasias de cada indivíduo no relacionamento com os animais de estimação.

Duas horas em cena, divididas por um intervalo, o espectáculo regressou à acção com uma ‘frase-surpresa’ imposta por Olga Roriz: “Chega de uma viagem, todo o espaço é estranho, entra num frenesim”. Avança assim a segunda parte de uma representação que rumo à desordem que havia sido deixada e que se faz sentir, naquele momento, irreconhecível. Os corpos dos bailarinos voltaram a pisar o palco, numa sensação de estranheza, Os corpos dos bailarinos voltaram então a pisar o palco, numa sensação de estranheza, como se nos fosse dado a entender que tudo se havia passado na cabeça dos bailarinos. No entanto, após algumas cenas, rapidamente retomaram a impaciência dos movimentos.

“É um trabalho que deixa marcas. Deixa uma certa angústia, mas gosto de poder oferecê-lo às pessoas. Não é fácil, é provocador. Estamos a precisar de ser abandonados”.

Catarina Câmara

Em suma, *PETS* cruzou o tema da domesticação com o universo psicológico do ser humano, pondo cinco bailarinos em palco numa abordagem aos relacionamentos. Contudo, apesar de Olga Roriz ter partido da analogia dos animais de estimação, foi sobre as relações humanas que coreografou. Segundo a coreógrafa, “seja o animal doméstico ou a pessoa preferida, a tendência é ter a mesma atitude de domar e enquanto não conseguirmos, seja de maneira subtil ou não, não descansamos”.

Talvez tenha sido essa a razão pela qual se criou um espectáculo tão ‘caótico’, não só do ponto de vista plástico como também coreográfico, originado por um trabalho muito diversificado: “Os bailarinos não dançam em uníssono e isso traz um grande caos ao público”.

A dada altura esta desordem, de cinco bailarinos e de cinco percursos (que por vezes se cruzavam), acabou por fazer com que, de algum modo, o próprio público fosse obrigado a fixar o olhar num bailarino que, por qualquer razão, lhe prendeu a atenção.

O resultado do percurso criativo de *PETS*, foi, sem dúvida, diferente de todas as outras peças criadas por Olga, mas manteve, definitivamente, o mesmo impulso provocador.



Fig. 3 – *PETS*, Catarina Câmara

## A INFLUÊNCIA DO PROCESSO ARTÍSTICO NA CONSTRUÇÃO DO FIGURINO E ESPAÇO CÊNICO

Segundo o ponto de vista do relato anterior, este subcapítulo visa a análise da influência do processo de criação coreográfico, na construção dos figurinos e espaço cênico, no espectáculo *PETS* de Olga Roriz.

No seu trabalho existe uma clara apropriação do território (aspecto que me interessou logo à partida), no qual coexiste o relacionamento do corpo com objecto.

“A Olga é um paradigma muito grande entre a relação do corpo com o objecto.  
Aqui a dança assume o peso real da cena”

Catarina Câmara

Ora, se em tempos o cenário foi representado, entre outros, por ‘telões’ decorativos hoje, na Dança Contemporânea de Olga Roriz, promete ser concreto e interactivo. Como tal foi interessante constatar, no decorrer dos primeiros ensaios, que os adereços que compunham o cenário foram entrando em cena de forma fragmentada - característica essa que se poderá aproximar ao âmago da Dança Contemporânea: “A noção de corpo fragmentado que se desmembra, que se articula, que se parte e constrói para se formar outra vez; esta visceralidade de trazer corpo ao próprio corpo.”

Tais pensamentos foram-me confidenciados pela bailarina Catarina Câmara, que se deixou imbuir num processo de grande autonomia na participação dos intérpretes, na construção do espaço cênico e escolha dos figurinos. Acrescenta ainda que em “*PETS* as coisas entraram, nós não as trouxemos.” É desse peculiar processo de casualidade que aqui se fala. O “deixar que o acaso e as coisas entrem fortuitamente. A contaminação do real.”

Daqui se infere que o espaço cênico e os figurinos nasçam durante a criação e produção de todo o espectáculo, sem qualquer esboço prévio. São, portanto, fruto das acções operadas pelos bailarinos e oscilam consoante os movimentos trabalhados em palco.

Esta metodologia circunscreve-se ao que Teresa Simas defende, na sua tese sobre Espaço, Ritmo, Forma e Corpo na Dança Contemporânea, “é o corpo que pensa o espaço, explorando as suas múltiplas possibilidades (...) Na sua composição coreográfica, o corpo, veículo central, manipula um espaço que ocupa, movendo-se de forma racional/emocional, e experiente nesse espaço, lutando contra um tempo e um ritmo que é estipulado pelo tempo de duração da apresentação da obra, descobrindo novos universos a cada instante.”

Para Olga, o cenário e o figurino devem criar um determinado ambiente e um certo posicionamento na peça, razão pela qual os primeiros elementos surgiram tão cedo quanto as improvisações, inerentes ao processo de construção dos bailarinos.

“Nunca gostei de espaços vazios, mas gosto da sensação de não ter cenário”

Olga Roriz

Ora, essa falsa impressão de não ter cenário esteve claramente explícita em *PETS*, onde realmente não foi pensada nenhuma estrutura, nem nenhuma delimitação de espaço cenográfico. Foi tão somente engenhoso ao ponto de criar, com os próprios adereços que foram surgindo, a desestruturação de um espaço que, na verdade, veio a representar a envolvimento, o cenário.

Assim sendo, na sequência do já referido percurso de criação de *PETS*, dia após dia, os intérpretes foram trazendo corpo a um espaço outrora despido de qualquer elemento cenográfico.

As ‘caixas-surpresa’, que inicialmente ofereciam frases e objectos, eram agora adereços de cena. O estúdio começava então a ser invadido por objectos perdidos, confinados à acção, anunciando um certo caos, nomeadamente entre corpos ora voláteis, ora pesados, numa agressão e confronto desmedidos. No entanto, é de salientar que os adereços utilizados nas primeiras improvisações padeciam de uma certa efemeridade consequente da experimentação, sendo que apenas um objecto se manteve fiel desde o primeiro ensaio até à estreia: um sofá. Contudo, até ele, pela sua versatilidade estrutural, sofreu o uso e abuso da sua pluralidade de funções. Assim como este último objecto, outros tantos surgiram numa fase precoce conquistando, a pouco e pouco, o seu lugar na cena.

Como tal, esta construção espacial caminhou para a definição de um determinado ambiente no espectáculo que, segundo Olga Roriz, se propunha a observar o inatingível: “O privado e o público, o quotidiano, a rotina e os hábitos, o silêncio e a solidão. Os lugares apertados, o espaço sem espaço, a acumulação dos detritos. A reciclagem dos afectos, dos objectos dos sentidos.”

Nos ensaios, já amadurecidos, a densidade de adereços chegou ao seu ponto avassalador: vários bancos, ventoinhas, um microfone, cabos, cordas, um carrinho de compras, sacos, uma extensa mangueira amarela, dois baldes, uma mala e uma pistola, entre tantos outros. Muitos destes objectos, conhecidos de outras peças, fundiram-se no espaço pelas mãos dos intérpretes, cujo o corpo expressava uma tremenda convulsividade, como se esse movimento fosse um reflexo inato de uma necessidade emocional superior.



Fig. 4 – Ensaio, 30-06-2011



Fig. 5 – Ensaio, 30-06-21011

Havia naqueles solos um acto transcendente. Contudo, a caótica composição que se criou, quando transportada para o Teatro Camões, assumiu uma nova dimensão. O espaço era naturalmente maior e a expressão corporal ganhou mais força, mais projecção sem, no entanto, se perder o espaço abafado por detritos. Foi precisamente nessa fase de adaptação que Pedro Santiago Cal interveio, com a discussão da proposta final de cenografia, junto de Olga Roriz. Segundo a coreógrafa, esse diálogo “reduz-se ao mínimo porque há uma vivência comum em que o entendimento é total!” (retirado de *Conversas de palco*, 2011)

Interessante de analisar é o modo como esse denso espaço facilmente começou a contaminar a construção do figurino que, por vezes, acontecia ali mesmo em cena. A transversalidade que atravessa a fronteira do figurino e da cenografia foi posta ao serviço dos intérpretes. Pedro Santiago Cal e Marta Lobato Faria acabaram por ser vítimas desse processo criativo onde a própria cenografia era, em si mesmo, o figurino que por vezes transportavam.



Fig. 6 – *PETS*, Marta Lobato Faria e Pedro Santiago Cal

“O figurino é uma vestimenta dotada de dramaturgia própria.”

Olga Roriz

No caso específico de *PETS*, o figurino não era somente dotado de dramaturgia própria, como também se criou a partir da metodologia de composição do espetáculo.

Tendo presente a imagem dos figurinos, saliento a grande importância que Olga Roriz lhes atribuiu desde os ensaios. Recordo-me de, no início, os intérpretes estarem com fatos de treino confortáveis aos seus movimentos e de apenas se criar uma mancha de corpos ‘assexuados’. Ciente desta realidade, a coreógrafa acaba por reagir solicitando uma escolha de figurinos apropriada aos seus intérpretes. Porém, Olga Roriz não queria que os bailarinos vestissem figurinos de Dança, nunca quis, “mas sim que eles estivessem vestidos como as pessoas, como nós nos vestimos na rua, normais! Um homem vestido como um homem, uma mulher vestida como uma mulher.” (retirado de *Conversas de palco*).

A única premissa seria a adaptação dos figurinos ao corpo, tendo em conta um corte/modelo que beneficiasse a movimentação e as várias mutações de roupa, já conhecidas no trabalho da coreógrafa.

Elas assumem-se como mulheres, trazendo vestidos pelos quais espreitavam as suas pernas tonificadas. Eles optam por conjugar calças de fato com a informalidade de uma *singlet* desportiva. Isto quando não exploraram a ausência de figurino, assumindo o corpo como ‘segunda pele’.



Fig. 7 – Ensaio, 30-06-2011

“O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo de um intérprete. O que o tapa ou destapa, o que o maquilha, calça, ou penteia, para que de actor, cantor ou bailarino, passe a ser uma personagem na cumplicidade partilhada da sua definição.”

Vera Castro in *O Papel da Segunda Pele*, p. 13

Segundo Vera Castro o corpo, o movimento e a interpretação de um actor são parte integrante da construção do figurino, para além dos conceitos do encenador e do figurinista.

Seguramente em concordância com tal afirmação Olga Roriz valoriza esta relação de cumplicidade, pedindo sempre ao figurinista que avance com o projecto de figurinos tão cedo quanto possível, para que o figurino possa representar uma mais valia e/ou inclusivamente poderem trabalhar sobre ele.

No entanto em *PETS*, sem a presença de um figurinista, essa relação do intérprete numa aproximação aos figurinos acontece durante todo o processo, para uma posterior triagem da coreógrafa. Consoante, por vezes, o processo de alguns figurinistas, foi no acto de fazer que se foi descobrindo exactamente aquilo que se andava à procura.

“Hoje em dia, quase que não trabalho com roupa de ensaio, quero que tragam calças, camisas, etc., mesmo que não seja o figurino que vão usar, mas para que estejam vestidos e para que não se sintam em roupa de ensaio. Depois, mudar daquela roupa para outra já é mais simples. E, cada vez mais, hoje em dia, é com a roupa de trabalho – é um processo que estou a utilizar” (Olga Roriz em entrevista a Vera Castro).

Definiu-se então a cenografia e guarda-roupa, bem como a fixação do movimento circunscrito ao espaço: “Cinco pessoas, um sofá, uma mala de viagem e uma lista infindável de objectos do quotidiano, deixados no caos. Cinco pessoas, cinco solos, por vezes encontrados no seu desencontro. Um frenesim desmedido é iniciado por uma bailarina que atira todos os objectos numa aparente desordem” (por Carolina Varela e Joana Genésio).

Assim estreia *PETS*, iniciado por uma busca de afectos de um anarquismo que se foi desenhando, com objectos reciclados, “dentro de um sítio qualquer, de um lugar qualquer, que nós não sabemos o que é”. Esses objectos “não são lixo, mas sim objectos como por exemplo nós pomos num sótão e que sabemos que, mais cedo ou mais tarde, os vamos voltar a utilizar” (Olga Roriz em entrevista à RTP).

Seguido de um intervalo, para descanso dos intérpretes, inicia-se a segunda parte de *PETS*. “De malas ao ombro, óculos de sol e cigarro aceso os bailarinos regressam ao caos que deixaram” (por Carolina Varela e Joana Genésio), que definiu o conflito existente na peça, bem como o cenário que particularizou *PETS* de todas as obras realizadas pela Companhia Olga Roriz.

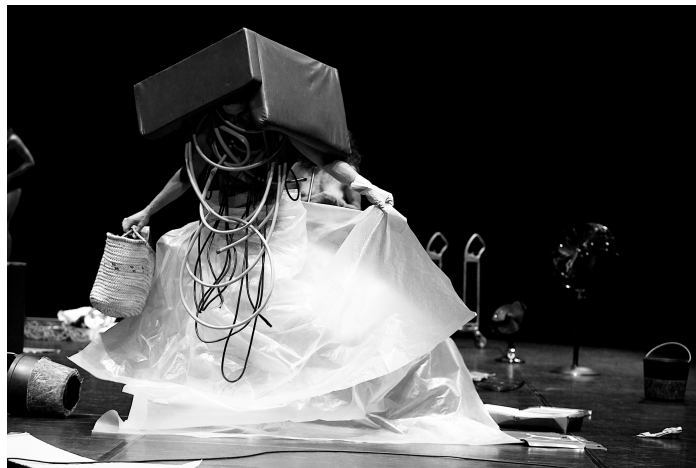


Fig. 8 e 9 – *PETS*

## OS PRIMEIROS PASSOS DE UMA CARREIRA ARTÍSTICA

Se lhe perguntarmos quando começou a ‘criar’ seguramente responderá: aos três anos de idade. Altura em que a educadora Manuela Pacheco (formada em psicologia e pedagogia) já segura do sucesso da pequena bailarina, prometia às crianças antes da hora da sesta: “se os meninos se portarem bem, depois a Olguinha dança para vocês”.

A aptidão precocemente demonstrada, não só pelo prazer de dançar, como também de se expressar para um público, levou os pais a canalizar as tendências da criança em termos criativos e comportamentais, levando-a aos 4 anos de idade para a Capital, onde acreditavam que a filha poderia amadurecer a sua vocação.

Ainda que parecesse insensato aos olhos da época vivida na ‘terra do mar - Viana do Castelo, os seus pais Margarida Roriz e José Sequeira, decidiram separar a família para investir na aptidão que viam na filha.

No Colégio Príncipe Carlos e Princesa Ana, teve até aos 6 anos aulas de *ballet* com a professora Georgina Villas-Boas, passando mais tarde para um treino mais sistemático na Escola de Bailado de Margarida de Abreu. Após algumas aulas a professora sugeriu a mãe de Olga a matricular a filha no Centro de Estudos de Bailado, permitindo assim à bailarina frequentar um treino mais dirigido e profissional pelas mãos das pedagogas Luna Andermatt e Vera Varela Cid.

Mais tarde com as mudanças estruturais do Centro, Olga Roriz privilegia das aulas com Anna Ivanova, tendo-a como mestra até aos 17 anos, nos três níveis progressivos (Elementar, Complementar e Superior).

Começava então a firmar-se o percurso de formação na dança, cada vez mais consistente, que se iniciou na técnica clássica e disciplinas complementares (como história da música, solfejo, história da dança...) até chegar à primeira abordagem da dança moderna, com David Boswell. No entanto Olga reconhece o Teatro Nacional de S. Carlos como lugar de formação extra-curricular influente na sua aprendizagem e determinante na sua carreira: “o inesquecível envolvimento de conviver diariamente com o ambiente e a fauna de um teatro de ópera”. Isto porque nesse Teatro tinham lugar as sucessivas temporadas de ópera e *ballet* a que Olga Roriz, ainda em criança, no papel de espectadora assistia fascinada. Hoje penso: “Eu não tive de ler contos de fadas, eu vivi contos de fadas.”

Olga Roriz foi assim conhecendo e adquirindo novas ferramentas para a sua linguagem, sendo posteriormente requisitada para as produções do próprio Teatro cuja dramaturgia exigia crianças ou jovens (*Joana D’Arc*, interpretações nos *Contos de Hoffman*, no *Rigoletto*, na *Norma...*)

Revelando-se desde cedo uma bailarina com uma boa versatilidade interpretativa aliada a um domínio técnico, onde tanto tinha lugar a *Carmen*, como a bonequinha ou até mesmo a mulher sensual, Olga Roriz iniciava a sua carreira em palco com uma média de seis óperas por ano, acumulando assim uma boa experiência a nível de interpretação, contracena e relação com o público.

As passagens pelas escolas e externatos foram numerosas e conseqüentemente rotativas, pois era necessário adaptar o ensino convencional aos horários das aulas de dança.

Entretanto em meados de Julho de 1972, ainda sob a alçada do Governo de Marcello Caetano, com o decreto da reforma geral do ensino artístico pela mão do ministro Veiga Simão, o Centro de Estudos de Bailado foi encerrado, lançando a bailarina aos estudos na Escola de Dança do Conservatório, a quando da sua reestruturação.

Simultaneamente, aconselhada a investir numa formação académica convencional, ingressa no IADE no curso de Design de Interiores, onde tirou partido da inclinação que sentia para o desenho, tentando alcançar um compromisso com o meio do espectáculo, bem como com a gestão do seu tempo dedicado à Dança.

Para Olga Roriz, foi uma fase de extrema dedicação e exigência, e sobretudo de um grande desgaste físico, de um corpo que era alvo de uma dieta rigorosa, que apenas dava lugar aos iogurtes e fruta, de forma a moldar a silhueta de mulher portuguesa (mas com muita força física), ao corpo fino e ágil de bailarina, consoante os rigores de uma disciplina exigente.

Já no último ano da sua formação afigurou-se uma nova fase na sua vida, o casamento com José Cruchinho e o nascimento de Olguinha, fruto dessa relação, que atirou tão cedo a jovem bailarina para a independência que tanto ambicionava.

Ainda que trabalhasse arduamente durante o período da gravidez, Olga Roriz foi obrigada a repetir o último ano do Conservatório, tendo concluído o curso em 1976 com a nota mais alta do ano, 16 valores.

No entanto apesar de todo o esforço para conciliar a vida familiar, firmada por vontade da família em alicerces religiosos, esta terminou quando Olguinha completou um ano de idade.

Nada o faria prever, mas tornou-se decisivo a partir do momento em que José Cruchinho, influenciado pela vontade dos pais, incitou Olga Roriz a desistir da Dança de forma a dedicar-se integralmente à sua filha.

A bailarina, decidida e obstinada com o seu objectivo profissional, após 12 meses de relacionamento conjugal, encontra na casa da mãe e no seu quarto de menina, o refúgio necessário para seguir o percurso de uma opção tomada aos oito anos de idade.

A dedicação total ao *ballet* determinou que o curso de Design de Interiores ficasse inacabado no terceiro ano. No entanto, em 1975 é convidada a colaborar com o Ballet Gulbenkian. Ainda como estagiária em 1976, inaugurou o seu percurso profissional, na ambição das técnicas modernas. Ironicamente, estreia-se a 1977 com *Quebra-Nozes*, que define como uma das experiências clássicas mais fortes, que a levou ao auge da sua forma física, absolutamente contorcionista.

Feita a reestruturação do Ballet Gulbekian depois da saída de Milko Sparembleck, Jorge Salavisa, era agora o *maître-ballet*, que formava em seu torno um grupo com novas ideias e uma nova estética que trouxeram um lado mais jovem e aberto à Companhia, bem como fez surgir paralelamente à aprendizagem técnica clássica, as aulas facultativas de dança contemporânea, a que Olga Roriz, obviamente, se fez sempre presente.

Delineado o percurso profissional, a bailarina estava cada vez mais perto de alcançar o sucesso naquele que era o seu objectivo de vida: a dança.

(Texto baseado no primeiro capítulo do livro *Olga Roriz* de Mónica Guerreiro).

## COMPANHIA OLGA RORIZ

Em 1995, fruto da sua independência e criatividade artística, Olga Roriz - com o apoio do Ministério da Cultura / Instituto das Artes - funda e dirige a sua Companhia.

Reconhecida como uma referência nacional e internacional no panorama profissional e artístico na dança contemporânea portuguesa, desde os finais da década de 70, Olga manifesta-se incessantemente - ainda hoje - numa procura de energia intelectual, criativa e interpretativa que caracteriza e diferencia o seu trabalho das restantes.

Talvez seja essa uma das várias razões que justificam a continuidade e existência da estrutura, onde a busca e a mutação constantes não se deixam aprisionar pela tentação de se agarrar a uma ‘fórmula de sucesso’.

É então do seu método de trabalho que surgem obras audaciosas que questionam o papel da Dança Contemporânea no panorama cultural. Como tal, o público é convidado a exercitar os sentidos, a razão, a imaginação, assim como é levado a reflectir sobre temas que pela sua actualidade geram cumplicidades automáticas.

A par desse método considera-se a primeira necessidade, característica do processo criativo, que Olga preconiza na sua Companhia: “A minha relação com o movimento na minha Companhia é sempre uma relação com a minha pesquisa interior, os meus instintos, etc...” (retirado de *Conversas de palco*, 2011).

Analisando as obras da autora é possível identificar que - invariavelmente - denunciam um traço de ligação entre o universo teatral, literário, cinematográfico, fotográfico e outros que parecem ser tangenciais à arte mas que actuam igualmente como fonte inspiradora e instrumentos de trabalho. “Hoje posso dizer que há outras áreas que me influenciam como o Teatro, o Cinema (de Fellini e Andrei Tarkovski), a Literatura (que apesar de menos visual trabalha muito com o nosso imaginário).” (retirado de *Conversas de palco*, 2011).

Surgem, então, peças carregadas de metáforas, por vezes de humor, e a simplicidade da forma é exposta lado a lado com temas como a agressão, o confronto, o erotismo e a provocação. A paixão também faz parte da temática recorrente nas suas peças, mas nunca no sentido lírico.

Numa abordagem próxima das intenções do seu trabalho, Olga Roriz explica a sua dança, como sendo muito “concreta e real, mas com uma grande dose de abstracção (...) quero sentir as pessoas no palco e não coisas etéreas, por isso tento sobrepor a visão do real ao poético e lírico. Importa-me a relação entre as pessoas e os problemas de cada um. Todo o meu movimento está impregnado de emoções” (retirado de *Conversas de palco*, 2011). Acrescenta ainda que “há sempre pequenas histórias, estamos sempre em confronto visual com alguém que nos passa emoções e sensações. Há sempre muita comunicação. Particularmente, dança pela dança, é uma coisa que não consigo fazer.” (em entrevista a Eva Matos e Carolina Varela) Daí se infere que existe uma forte exposição do universo individual através da introdução de novos elementos.

(Escrito com base no texto do historial do *site* da Companhia Olga Roriz)



Fig. 1 – Estúdio da Companhia Olga Roriz

## O RECONHECIMENTO DA OBRA

Olga Roriz estava longe de imaginar o seu percurso profissional quando, ainda em pequena, pensava que os bailarinos eram criadores das suas próprias coreografias. A sua mãe, quando confrontada com a dúvida, explica que são os coreógrafos os responsáveis por criar movimentos aos seus bailarinos ao que a bailarina, ainda sem saber pronunciar a palavra disse: “Então quero ser isso!” sendo que ‘isso’ acabou por ser, realmente, aquilo em que mais tarde se veio a tornar, iniciando-se no Ballet Gulbenkian na altura em que surgem os Ateliers Coreográficos.

Desde 1978, data em que criou a sua primeira coreografia - *Que Loucos Somos! Tu Não És?* - a 1983, criou seis obras para a Gulbenkian.

*Lágrima*, a sua sexta coreografia para os Ateliers, estreou-se a 14 de Julho de 1983 no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian e o seu êxito fica algures entre o choque e a admiração de um público acostumado e agora surpreendido com a ruptura decisiva do lirismo vigente.

Segundo António Pinto Ribeiro, *Lágrima* introduziu o espectáculo da violência sexual no interior de uma Companhia tradicionalmente lírica e com um reportório leve no que diz respeito ao tratamento de temas amorosos. Com música da *rock*er Nina Hagen, *Lágrima* foi uma profanação no palco do Ballet Gulbenkian.

*Lágrima* ficara então marcada pela ruptura decisiva da orientação estilística da dança portuguesa. Pela primeira vez, o encontro de duas pessoas não foi apresentado de forma idílica mas sim expressado por uma tensão que demonstra as dificuldades notadas no encontro entre dois indivíduos. Para Olga Roriz, era tempo de falar dos problemas reais do mundo em que vivia, que na maioria das vezes não retrata o estereótipo feminino etéreo.

Olga começara então a traçar uma característica que desde sempre a acompanha e se vem a revelar nas suas peças como temática: o reinventar a realidade vinda das suas vivências.

A bailarina que deu corpo ao violento movimento desenhado por *Lágrima*, foi Elisa Ferreira, considerada por Olga Roriz parte integrante do êxito explosivo da peça.

Em 1984 a sua carreira é também marcada pela coreografia *Três Canções de Nina Hagen*, tendo conquistado o prémio de melhor coreografia do ano, atribuído pelas revistas *Nova Gente* e *Mulheres* e também pelo semanário *Se7e*, numa criação para o Ballet Gulbenkian.

António Pinto Ribeiro acrescenta, que as propostas coreográficas de Olga Roriz estavam a renovar e a actualizar a imagem do Ballet Gulbenkian, arrasando com o reportório dos anos 70. Sendo que deste repto a que Olga Roriz se lançava surgiu um novo público mais atento aos efeitos visuais do *rock* e do *punk*, da teatralidade do quotidiano, à componente espectacular das danças urbanas e a temas que rondavam conflitos de natureza sexual e de geração.

Tendo o seu lugar garantido como bailarina solista no Ballet Gulbenkian, Olga Roriz estreia *Terra do Norte*, afirmando-se definitivamente em 1985 como uma personalidade criadora e detentora de uma linguagem própria.

Iniciava-se deste modo um percurso repleto de êxitos, marcados por um conjunto de coreografias inovadoras, que constituíram um marco importante na Dança Contemporânea em Portugal. A versatilidade artística de Olga Roriz aliada a um pensamento emotivo, mais próximo do público e das suas vivências, cunhou um estilo muito característico e peculiar no meio da dança.

(Texto baseado no primeiro capítulo do livro *Olga Roriz* de Mónica Guerreiro).

## CONCLUSÃO

Findo o estágio na Companhia Olga Roriz, e o conseqüente estudo sobre a interação do figurino e espaço cénico no espectáculo *PETS*, impõe-se um breve e último momento de reflexão.

Conforme se dá a conhecer no decorrer deste Relatório, a trajectória revelada neste exercício de Dança Contemporânea permite aprofundar a transversalidade do processo criativo abraçado por Olga Roriz. Este trajecto revela, ao longo do tempo, a sua extrema importância e clara influência na concepção específica da cenografia e dos figurinos de um espectáculo que nasce da improvisação. Compreende-se, assim, o surgimento de uma concepção plástica conseqüente das acções incitadas pela coreógrafa e produzidas pelos seus bailarinos.

Em oposição ao passado da Dança Olga Roriz demonstra, em alguns trabalhos da sua Companhia, uma aproximação ao real e ao quotidiano. Esta proximidade é, muitas vezes, condutora de um processo de criação de figurinos paralelo a par improvisação coreográfica produzida pelos seus intérpretes.

Segundo a coreógrafa, é nesse caminho de procura que, por vezes, se cruzam peças de roupa que já estão feitas e que em tempos se relacionaram com outros espectáculos, dando-lhes a possibilidade de dialogar novamente vestindo outras personagens.

É, portanto, nesta perspectiva, de perpetuar o figurino construindo-lhe uma nova cena, que se impõe um peculiar sistema criativo, característico de *PETS*, denominado 'reciclagem'. A reutilização do vestuário e dos objectos colocados em cena rapidamente se funde com a própria essência do espectáculo. Os figurinos e a cenografia acompanham a agitação dos bailarinos instalando-se em palco consoante as suas acções. Nasce assim, neste contexto, a concepção plástica de uma obra que parece emersa numa estrutura construtiva oscilante à qual todos têm de se adaptar.

Como tal, e contrariamente a alguns espectáculos realizados por Olga Roriz - nomeadamente para a Companhia Nacional de Bailado - a concepção plástica de *PETS* foi apresentada como fruto de um processo criativo trabalhado pelos intérpretes que foram contaminando as suas improvisações com adereços e figurinos.

Em suma, este método afirma-se, em oposição ao modo de pensar académico e 'tradicional' do desenho de figurino e de cenografia para um espectáculo - onde, por vezes, ambos são pensados e projectados pela mão de um profissional da área - como sendo uma extensão da criação teatral ou coreográfica

## REFERENCIAÇÃO

### BIBLIOGRÁFICA

- ALVES**, Afonso Manuel; *Dança*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- BACHELARD**, Gaston; *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BORDET**, Pascale; *La Magie Du Costume*. Paris: Actes Sud, 2008.
- BOURCIER**, Paul; *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASTRO**, Vera; *O Papel da Segunda Pele*. Lisboa: Athena: 2010.
- DUCAN**, Isadora; *Isadora Fragmentos Autobiográficos*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- GALARD**, Jean; *A Beleza do Gesto – Uma Estética das Condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GARAUDY**, Roger; *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL**, José; *Movimento total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- GINOT**, Isabelle, **MICHEL**, Marcelle; *La Danse au XXème siècle*. Paris: Larousse, 2002.
- GUERREIRO**, Mónica; *Olga Roriz*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- LABAN**, Rudolf Von; *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- MOMMENSOHN**, Maria, **PETRELLA**, Paulo. (Org); *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006.
- PINTO RIBEIRO**, António; *Por Exemplo a Cadeira: ensaio sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia, 1997.
- RIBEIRO**, António Pinto; *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega – Passagens, 1994.
- SASPORTES**, José; *Trajectória da Dança teatral em Portugal*. Venda Nova-Amadora: Biblioteca Breve/ Volume 27, 1979.
- VASQUES**, Eugénia; *O Que É Teatro*. Lisboa: Quimera, 2003.

### VIDEOGRÁFICA

- RORIZ**, Olga; *Confidencial* [DVD]. Lisboa: Companhia Olga Roriz, 2004.
- RORIZ**, Olga; *Daqui em Diante* [DVD]. Lisboa: Companhia Olga Roriz, 2006.
- RORIZ**, Olga; *O Amor ao Canto do Bar Vestido de Negro* [DVD]. Lisboa: Companhia Olga Roriz, 2005.

### WEBGRÁFICA

as4242104, 2011, “*PETS – PROMO*”,  
<http://www.youtube.com/watch?v=pmQN5BXAB8Y>) consulta em 30.09.2011

as4242104, 2011, “*PETS, Companhia Olga Roriz (Clip 2)*”,  
(<http://www.youtube.com/watch?v=uJCCuxIH-fA>) consulta em 30.09.2011

as4242104, 2011, “*PETS, Companhia Olga Roriz (Clip 3)*”,  
([http://www.youtube.com/watch?v=U5uVU63f\\_1s](http://www.youtube.com/watch?v=U5uVU63f_1s)) consulta em 30.09.2011

Companhia Nacional de Bailado, 2011, “*PETS*”,  
([http://www.youtube.com/watch?v=\\_pWkzqTkZ9o](http://www.youtube.com/watch?v=_pWkzqTkZ9o)) consulta em 25.11.2011

Companhia Olga Roriz,  
(<http://www.olgaroriz.com/>) consulta em 03.04.2011.

**COSTA**, Tiago Bartolomeu, 2011, “*O ‘final cut’ de Olga Roriz*”,  
(<http://ipsilon.publico.pt/teatro/texto.aspx?id=294654>) consulta em 09.11.2011

**DNCartaz**, 2011, “*PETS de Olga Roriz estreia a 07 de Outubro*”,  
([http://www.dn.pt/cartaz/danca/interior.aspx?content\\_id=2019387](http://www.dn.pt/cartaz/danca/interior.aspx?content_id=2019387)) consulta em 05.11.2011

**GRIFF**, Tiago, 2011, “*Companhia Olga Roriz regressa com PETS*”,  
(<http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/lazer/cultura/companhia-olga-roriz-regressa-com-pets>) consulta em 05.01.2012

**MATOS**, Eva Queiroz, **VARELA**, Carolina, 2011, “*Que chatice, estão sempre a comparar Olga Roriz a Pina Bausch*”,  
(<http://www.revistavialatina.com/?p=1472>) consulta em 04.02.2012

**NUNES**, Maria Catarina, 2011, “*PETS. Quem nunca fez gato-sapato que se acuse*”,  
(<http://www.ionline.pt/boa-vida/pets-quem-nunca-fez-gato-sapato-se-acuse>) consulta em 19.04.2012

**PADILHA**, Alípio, 2011, “*Olga Roriz PETS*”,  
(<http://vimeo.com/41204516>) consulta em 05.05.2011

**RTP Notícias**, “*PETS de Olga Roriz no Teatro Camões*”, 2011,  
(<http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=486078&tm=4&layout=122&visual=61>)  
consulta em 05.11.2011

**VARELA**, Carolina e **GENÉSIO**, Joana, 2011, “*Perca-se na narrativa. Desfrute da desordem. Entregue-se à improvisação*”,  
(<http://www.revistavialatina.com/?p=1541>) consulta em 20.12.2011

## ANEXOS

### ANEXOS I

#### QUESTIONÁRIO REALIZADO A OLGA RORIZ

Após a apresentação dos dois capítulos constituintes deste relatório, que enunciaram a reflexão sobre o estágio no espectáculo *PETS* de Olga Roriz, é dado a conhecer o levantamento de questões realizadas em entrevista à coreógrafa, ainda em fase inicial de criação.

De modo a tentar fazer um levantamento sobre a natureza da sua obra na Companhia Olga Roriz, este questionário agrega treze perguntas, que pretendem compreender o processo e referências de que se serve, bem como o relacionamento do seu trabalho com o figurino, o espaço cénico e a música.

1. De que modo nasce o tema/projecto para um espectáculo na Companhia Olga Roriz?
2. Na Companhia Olga Roriz, opta pelo processo que parte da improvisação. Em que medida contribui esse método e colaboração dos intérpretes na evolução dos objectivos do espectáculo?
3. Num seminário de Questões de Espaço e da Figura na ESTC, disse que quando começou não sabia o que queria, mas sabia muito bem o que não queria, acrescentando que Vasco Wellenkamp a ajudou a direccionar nesse percurso. No entanto, consta no livro de Mónica Guerreiro que não gosta de ser comparada à obra de Vasco porque não se identifica totalmente com o modo de expressão artística. Quais são então as referências e influências que transporta para o seu trabalho?
4. Nesse mesmo seminário, disse que quando foi nomeada Coreógrafa Principal no Ballet Gulbenkian tinha uma grande responsabilidade à qual não podia falhar. O que talvez signifique que não pudesse ser tão experimental. Hoje, com a liberdade com que dirige uma estrutura fundada por si, o que é que determina como maior objectivo na Companhia?
5. Qual é a relação que tem com a música na criação dos seus espectáculos?
6. O figurino de Adriana Queiroz em *Não Destruam os Mal-me-querer* é um exemplo de figurino como parte resultante da movimentação. Que importância atribui ao figurino num espectáculo de dança?
7. Pode-se então considerar que tem a preocupação de que o figurino, seja parte integrante na dramaturgia?
8. *Propriedade Privada e Propriedade Pública* residem no mesmo cenário. É difícil criar um distanciamento e desenraizamento do espectáculo anterior ao que lhe sucede?
9. O curso de Design de Interiores pelo qual passou durante o seu percurso de estudante, contribuiu de alguma maneira para a noção de espaço e sua relação com o corpo, que hoje tem de aplicar ao espectáculo?
10. Na Companhia Olga Roriz, deixa a Cenografia ao critério do bailarino Pedro Santiago Cal. Como é que se deu essa relação?
11. O facto de ser bailarino da peça para a qual desenha o cenário representa uma mais valia na criação?
12. Quando cria um espectáculo quais são as suas preocupações com o lado do espectador?
13. Como é que descreve a sua Dança?

## ANEXOS II CONVERSAS DE PALCO

### **DE QUE MODO NASCE O TEMA / PROJECTO PARA UM ESPECTÁCULO NA COMPANHIA OLGA RORIZ?**

Não há uma regra. Aparece por razões diferentes. É uma necessidade que tenho na altura de resolver uma coisa qualquer ou uma ideia que me surge de algo que vi e que me apetece desenvolver. A não ser quando tenho encomendas, aí o tema já está definido, como foi o caso da Nortada que era sobre Viana do Castelo, Finisterra que era sobre os Descobrimentos ou Pedro e Inês...

Às vezes surge de uma situação... No caso de Propriedade Pública, foi numa altura em que tive contacto com alguns 'sem abrigo' e algo me despertou a atenção sobre isso, servindo de tema de trabalho.

Em relação a *PETS*, surgiu de qualquer coisa que eu vi ou ouvi, não foi nada que tivesse lido, porque às vezes vem da leitura. Depois em pesquisa surgiu o programa americano *Hollywood Pets*, que veio trazer um certo humor e inspiração para todos.

### **NA COMPANHIA OLGA RORIZ, OPTA PELO PROCESSO QUE PARTE DA IMPROVISAÇÃO. EM QUE MEDIDA CONTRIBUI ESSE MÉTODO E COLABORAÇÃO DOS INTÉRPRETES NA EVOLUÇÃO DOS OBJECTIVOS DO ESPECTÁCULO?**

É uma regra. O que não é regra é a quantidade de cenas e de movimentações coreográficas feitas por mim. Mas a improvisação é algo que vem desde o início da Companhia e depende do que os intérpretes me fornecem e do que consigo tirar deles. Estes intérpretes foram escolhidos e mantêm-se exactamente por essa capacidade criativa, para além das qualidades específicas de cada um tanto técnica como artisticamente. Dentro da minha Companhia só quero trabalhar com intérpretes com um pendor criativo muito forte e um imaginário que me possibilite abrir os horizontes.

### **NUM SEMINÁRIO DE QUESTÕES DE ESPAÇO E DA FIGURA NA ESTC, DISSE QUE QUANDO COMEÇOU NÃO SABIA O QUE QUERIA, MAS SABIA MUITO BEM O QUE NÃO QUERIA, ACRESCENTANDO QUE VASCO WELLENKAMP A AJUDOU A DIRECCIONAR NESSE PERCURSO. NO ENTANTO, CONSTA NO LIVRO DE MÓNICA GUERREIRO QUE NÃO GOSTA DE SER COMPARADA À OBRA DE VASCO PORQUE NÃO SE IDENTIFICA TOTALMENTE COM O MODO DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA. QUAIS SÃO ENTÃO AS REFERÊNCIAS E INFLUÊNCIAS QUE TRANSPORTA PARA O SEU TRABALHO?**

São várias e em períodos diferentes. No início - na Gulbenkian - contactava com quatro ou cinco coreógrafos por ano e aí eu fui apreendendo uma série de informações, linguagens e técnicas diferentes que vieram enriquecer o meu próprio vocabulário. É o caso do Louis Falco. Não só em relação a mim, porque penso que todos os bailarinos começaram a respirar de maneira diferente, a moverem-se de maneira diferente. Foi uma influência muito grande para o elenco todo do Ballet Gulbenkian. Hoje posso dizer que há outras áreas que me influenciam como o Teatro, o Cinema (de Fellini e Andrei Tarkovski), a Literatura (que apesar de menos visual trabalha muito com o nosso imaginário).

Quanto ao Vasco, quando disse que me ajudou a direccionar, fê-lo pela simples razão de que a dança que ele fazia era exactamente algo que eu não queria fazer. Ele fez com que eu me descobrisse mais rapidamente exactamente pelo contraponto, o contrário.

A Pina Bausch surgiu mais tarde. Fiz muitos espectáculos antes de conhecer - 10 anos depois de eu começar a coreografar - a primeira obra que vi foi a Sagração. Tive duas reacções muito

diferentes, uma foi: não quero coreografar mais, não vale a pena está tudo aqui! - e outra foi dar-me força para coreografar. Estimulou-me! Aquela peça era tão forte, tão bem construída e com uma linguagem tão emocional que me marcou de um modo muito especial, não só a mim mas todo o mundo. Revi-me a vários níveis. Apesar de eu dar muito mais importância ao movimento coreográfico.

**NESSE MESMO SEMINÁRIO, DISSE QUE QUANDO FOI NOMEADA COREÓGRAFA PRINCIPAL NO BALLET GULBENKIAN TINHA UMA GRANDE RESPONSABILIDADE À QUAL NÃO PODIA FALHAR. O QUE TALVEZ SIGNIFIQUE QUE NÃO PUDESSE SER TÃO EXPERIMENTAL. HOJE, COM A LIBERDADE COM QUE DIRIGE UMA ESTRUTURA FUNDADA POR SI, O QUE É QUE DETERMINA COMO MAIOR OBJECTIVO NA COMPANHIA?**

No início eu senti essa pressão, porque no fundo era uma estagiária e era muito nova! Eu tinha que me impor obviamente, mas acima de tudo tinha de fazer ver às pessoas que quem me pôs ali tinha razão, para o ter feito e que eu tinha esse direito e no mínimo, valor para ocupar aquela posição superior aos bailarinos. Mas nunca deixei de tentar exprimir e experimentar as coisas que queria, até porque foram nesses anos todos que eu experimentei uma série de coisas.

Depois, quando comecei o meu trabalho a solo, é que comecei a perceber que havia um outro método de trabalho que eu fazia comigo própria que eventualmente eu gostaria de fazer com outros... Mas eu sabia que isso era impossível na Gulbenkian, por causa do método e tempo que seria necessário para o desenvolver. Mas penso que experimentei mais na Gulbenkian do que na minha companhia, porque até chegar à minha companhia já muito tinha feito. A minha relação com o movimento na minha Companhia é sempre uma relação com a minha pesquisa interior, os meus instintos, etc...

**QUAL É A RELAÇÃO QUE TEM COM A MÚSICA NA CRIAÇÃO DOS SEUS ESPECTÁCULOS?**

Eu nunca me escravizei à música, apesar de me servir dela para dar ênfase a toda a cena, no fundo é como a banda sonora de um filme.

Tenho demasiado respeito pela música, para criar uma coreografia que a acompanhe a par e passo.

**O FIGURINO DE ADRIANA QUEIROZ EM “NÃO DESTRUAM OS MAL-ME-QUERES” É UM EXEMPLO DE FIGURINO COMO PARTE RESULTANTE DA MOVIMENTAÇÃO. QUE IMPORTÂNCIA ATRIBUI AO FIGURINO NUM ESPECTÁCULO DE DANÇA?**

Essa relação começou desde muito cedo. Uma das coisas que me distanciava muito do V. W. era a minha necessidade e a minha vontade de que os bailarinos no palco não estivessem com um figurino de dança, mas sim que eles estivessem vestidos como as pessoas, como nós nos vestimos na rua, normais! Um homem vestido como um homem, uma mulher vestida como uma mulher. Esta foi a primeira necessidade que tive, pôr o interprete com uma reflexão mais próxima com o público que a estava a ver. Que obviamente tem a ver com os temas ou com o modo como eu chegava às pessoas ou às tais personagens. Para mim dança pela dança não me chegava. Portanto, eu tinha histórias para contar e nessas histórias havia personagens e essas personagens estavam vestidas de determinada maneira.

Por outro lado comecei a perceber em peças diferentes, umas mais outras menos, que esta coisa do figurino, esta segunda pele do bailarino também mexe, também tem movimentação, também tem uma coreografia para além do seu lado estético. E uma das mais explicitas em relação a isto foi a *Isolda*, que fiz com a Vera Castro, onde aqueles figurinos eram muito

pesados feitos com veludos brocados. Comecei a coreografar já com os protótipos para poder utilizá-los ao máximo na coreografia. Aquela movimentação só era possível com aquelas saias. Elas rodavam para um lado e lançavam a saia para o outro que as fazia voltar para outro lado, porque eram realmente muito pesadas. Era quase como se nós arrepanhássemos a nossa própria pele, aquilo transformava-se em movimento extra. E sempre que eu sentia necessidade em que isso acontecesse eu utilizei, fosse em coisas mais complexas como esta em que havia muita coreografia no próprio figurino. Eu não posso passar a um bailarino a coreografia da Isolda sem o peso daqueles figurinos, porque metade da coreografia não vai estar lá. No caso do figurino de *Não destruas os Mal-Me-Queres*, havia uma mutação muito rápida do figurino, nós demorávamos uma hora a montar aquelas rosas e em dois segundos desfaziam-se todas! Tinha a ver com a peça, com aquela ideia de destruição.

**PODE-SE ENTÃO CONSIDERAR QUE TEM A PREOCUPAÇÃO DE QUE O FIGURINO, SEJA PARTE INTEGRANTE NA DRAMATURGIA?**

Sim sim, assim como Isolda também era, aquele sangue, aquele vermelho. Mas isso é sempre muito dramático mesmo, a personagem é muito teatral, então... depois há situações mais simples ou mais complicadas, onde eventualmente para as pessoas terem noção da passagem do tempo, as personagens vão fazendo mutações de roupa.

***PROPRIEDADE PRIVADA E PROPRIEDADE PÚBLICA RESIDEM NO MESMO CENÁRIO. É DIFÍCIL CRIAR UM DISTANCIAMENTO E DESENRAIZAMENTO DO ESPECTÁCULO ANTERIOR AO QUE LHE SUCEDE?***

Eram muito diferentes, mas tocavam-se. Havia um desenrolar de perguntas, histórias naquele espaço, que permitia duas possibilidades de espetáculo...

Em Propriedade Pública o espaço de representação estava restrito ao cenário, dentro e à volta dele, enquanto em Propriedade Privada existia um amplo espaço vazio de representação à sua volta (o palco).

A própria fragmentação do corpo foi muito mais utilizada em Propriedade Pública pelas aberturas que o cenário possibilitava e isso transpareceu um lado mais caótico.

Mas tanto um espetáculo como outro podiam habitar no mesmo espaço.

**O CURSO DE DESIGN DE INTERIORES PELO QUAL PASSOU DURANTE O SEU PERCURSO DE ESTUDANTE, CONTRIBUIU DE ALGUMA MANEIRA PARA A NOÇÃO DE ESPAÇO E SUA RELAÇÃO COM O CORPO, QUE HOJE TEM DE APLICAR AO ESPECTÁCULO?**

Não, acho que não, eu já tinha essa noção. Ajudou-me muito a nível de cenografia e figurinos, para eu poder desenhar, explicar, ter uma noção de cor, de estética de enquadramento... exprimir-me.

Exercitar o próprio desenho e ter uma visão e um saber, de alguma maneira, mais técnico em relação a plantas, alçados e sombreados, foram coisas que depois me trouxeram benefícios ao longo da minha carreira. Quanto mais não seja porque gosto de dominar um pouco de todas as áreas para não correr o risco de me enganar, para me exprimir melhor.

**NA COMPANHIA OLGA RORIZ, DEIXA A CENOGRAFIA AO CRITÉRIO DO BAILARINO PEDRO SANTIAGO CAL. COMO É QUE SE DEU ESSA RELAÇÃO?**

A aproximação surgiu em *Jump-up-and-kiss-me*. Desde aí notei que o Pedro tinha uma apetência e uma capacidade muito clara para pensar num espetáculo como um todo.

**O FACTO DE SER BAILARINO DA PEÇA PARA A QUAL DESENHA O CENÁRIO REPRESENTA UMA MAIS VALIA NA CRIAÇÃO?**

Sim, ter o Pedro como cenógrafo é uma mais valia na construção do projecto. Mesmo nos figurinos, em que sou eu a responsável, peço-lhe sempre a opinião. Como ele acompanha o percurso desde o início de cada peça o nosso dialogo, por vezes, reduz-se ao mínimo porque há uma vivência comum. O entendimento é total!

**QUANDO CRIA UM ESPECTÁCULO QUAIS SÃO AS SUAS PREOCUPAÇÕES COM O LADO DO ESPECTADOR?**

O espectador sou eu durante a criação do espectáculo, a partir daí lavo as minhas mãos! Vou pensar em quê e em quem? No *Código MD8* só quatro anos depois de ter estreado no Teatro Maria de Matos, passando a ser reposto no Teatro Camões, é que tive a reacção que esperava! As preocupações que tenho com o público são em termos de tempo de duração do espectáculo onde penso em por ou tirar intervalos consoante a necessidade, ou até mesmo cortar uma ou outra cena.

Depois tenho 3 ou 4 pessoas que chamo para ver o último ensaio, cuja opinião é para mim muito importante e por vezes também me ajuda a sair da construção do projecto e a perceber o espectáculo como um todo, com a distância de um outro olhar.

**COMO É QUE DESCREVE A SUA DANÇA?**

Eu acho que a minha dança é muito concreta e real, mas com uma grande dose de abstracção. Quero sentir as pessoas no palco e não coisas etéreas, por isso tento sobrepor a visão do real ao poético e lírico.

Importa-me a relação entre as pessoas e os problemas de cada um.

Todo o meu movimento está impregnado de emoções. Procuro incansavelmente no meu interior, sensações, sentimentos, emoções, vivências... a vida!

## ANEXOS II

### O ENTENDIMENTO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Segundo José Sasportes, ler ou escrever sobre uma história da Dança é, por escassez de pontos de referência, bem mais difícil de relatar do que na generalidade das histórias de uma arte.

Não se irá, portanto, abordar a origem da Dança sob o ponto de vista de quem a considera e analisa como a mais antiga das Artes, por nos primórdios ter sido símbolo de manifestação instintiva do ser humano, mas sim do ponto de vista de quem reflecte sobre referências do Séc. XX, que a definiram enquanto modo de expressão artística.

Dança é entendida, num sentido geral, como a arte de movimentar o corpo segundo uma certa relação entre tempo e espaço, estabelecida graças a um ritmo e a uma composição coreográfica. Desta forma, compreender-se-á, no decorrer deste anexo, a ruptura de alguns paradigmas, inicialmente ligados a esta arte, centrando esta breve análise no estudo de novos valores que se foram construindo ao longo do tempo.

Tal como para a Ciência e outros campos do conhecimento também a Dança foi, no Séc. XX, um afortunado alvo de mudanças, pesquisas e descobertas. Neste sentido torna-se importante realçar a influência de alguns artistas para a construção do modo de fazer e pensar esta arte em particular.

Não podendo ficar alheia às transformações sociais da época e ao virtuosismo técnico do *ballet* (nem à eclosão da estética modernista e, em particular, do expressionismo) Tomaz Ribas considera que os percursores da Dança Moderna se deixaram atrair pelo corpo, “procurando tratar este como um receptáculo privilegiado da realidade do mundo, devolvendo ao Homem a identidade perdida”.

Partindo desta constatação, muitos dos padrões foram arrasados, reciclados e alguns reaproveitados ou descartados, para que uma nova dança emergisse da exploração das possibilidades expressivas do corpo em movimento.

Assim sendo surgem novas ideias, nos Estados Unidos da América e na Europa Central, por parte dos entusiastas Isadora Duncan e Rudolf von Laban, que iniciaram a sua actividade em prol da ‘re-humanização’ da Dança.

Inaugurava-se, assim, um movimento que, por intermédio de Ted Shawn e Ruth Sain-Denis bem como dos discípulos Doris Humphrey, Charles Weidman e Martha Graham, iria criar, nos Estados Unidos da América, a chamada *Modern Dance*, ao passo que na Europa Central a Dança Expressionista nascia dos novos conceitos de Mary Wigman, Harald Kreutzberg e Kurt Jooss.

Por outro lado, e a par da ruptura instaurada com o ‘*ballet clássico*’, apresentar-se-á uma breve análise de alguns artistas que, de alguma modo, impulsionaram e protagonizaram essa revolução e cujos pensamentos, métodos, teorias e técnicas podem, ainda hoje, ser referências a relevar no estudo da Dança Contemporânea.

Posto isto, abrem-se as hostes com François Delsarte (1811-1871), tido como responsável pelo preconizar dos primeiros conceitos sobre a ‘Dança Moderna’. Delsarte fala-nos sobre a intencionalidade do gesto, posturas e movimentos humanos compreendidos como Lei das Correspondências, onde toda a manifestação do corpo corresponde a uma manifestação interior do espírito. Para além do estudo destes conceitos, este dá-nos a conhecer o Sistema Triádrico de Construção do Homem, no qual o corpo humano é composto por três zonas principais:

- a) a cabeça, como sede do intelecto
- b) o tronco, correspondente às emoções: centro emocional e moral
- c) os membros, correspondentes ao que é propriamente físico ou animal

Estas teorias vieram, posteriormente, a repercutir-se como símbolo de importante influência

na construção da Dança Moderna.

Tendo em conta um facto biográfico (assinalado como génese do interesse e desenvolvimento do seu conceito) entende-se que, após o brusco interrupto na sua carreira como tenor na *Opera Comique* provocado, segundo ele, por técnicas de ensino incorrectas no *Conservatoires National de Musique et D'Art Dramatique*, Delsarte enfrentou um fracasso pessoal da perda de voz que o iniciou numa meticulosa e incessante busca de outros meios baseados em estudos fundamentados não em técnicas estabelecidas - ou elaboradas a partir de fórmulas - mas sim na adaptação a qualquer organismo ou compleição física que fundamentasse os princípios científicos e empíricos.

Em suma, os movimentos seriam de três tipos: oposição, paralelismo e sucessão sendo que a sucessão de movimentos, especialmente proveniente do corpo e expandida até aos ombros, braços, mãos e dedos seria a forma privilegiada de expressar emoções (em oposição ao torso sempre erecto do *ballet* clássico).

Delsarte foi, portanto, pioneiro no rompimento de respostas ao conflito existente que obrigava o indivíduo a adaptar-se à metodologia - ou às formas pré-estabelecidas - propondo um estudo que visa uma metodologia que respeita cada indivíduo, unindo as suas facilidades e as suas limitações. Este estudo concerne à relação que se estabelece entre a voz, o movimento, a expressão e a emoção do ser humano e que vai posteriormente ramificar-se e, de certo modo, repercutir-se no trabalho de algumas referências supracitadas na Dança Moderna e Contemporânea, como Isadora Duncan, Kurt Jooss e Mary Wigman.

Delsarte situa-se, assim, no que hoje Jean Galard afirma no entendimento da performatividade do comportamento humano:

“A arte mais necessária, aquela para a qual cada instante oferece matéria e oportunidade, é entretanto de todas a mais rudimentar, a mais desprovida de princípios conscientes, de categorias estilísticas, de referências notórias: a arte do comportamento”.

Jean Galard in *A Beleza do Gesto – Uma Estética das Condutas*, pp. 19, 2008

Imbuído dos princípios de Delsarte, Rudolf Von Laban (1879-1958) - filósofo do movimento - é uma importante referência, enquanto criador e pensador da primeira metade do Séc. XX, que jamais poderia ser esquecido nesta análise uma vez que dedicou a sua vida a decifrar o movimento humano, tanto aplicado à vida comum (educação, saúde pública, terapia...) como à dança, seguro de que este continha sempre os mesmos princípios e elementos.

Apesar da curiosidade pela Dança ter surgido numa viagem, realizada na juventude para os Balcãs, onde ficou a conhecer as estonteantes e hipnóticas Danças Dervixes, o facto de ter iniciado os seus estudos em Arquitectura na Escola de Belas Artes de Paris ter-lhe-á despertado o interesse na relação do movimento humano com o espaço que o circunda, relação essa que o incitou, posteriormente, a desenvolver o estudo das organizações espaciais do movimento - Corêutica - bem como o estudo dos aspectos qualitativos do movimento, os seus ritmos e dinâmicas - Eukinéica.

“É muitíssimo desejável que se dê uma síntese das observações artísticas e científicas do movimento já que, de outro modo, a pesquisa sobre o movimento do artista tende a especializar-se tanto numa só direção quanto a do cientista em outra. Somente quando o cientista aprender com o artista o modo de adquirir a necessária sensibilidade para o significado do movimento, e quando o artista aprender com o cientista como organizar a sua própria percepção visionária do significado interno do movimento, é que haverá condições de ser criado um todo equilibrado”.

Rodolf Laban in *O Domínio do Movimento*, pp. 154, 1978

Esta busca de uma certa cientificidade para a sua arte permitiu que, de certa forma, Laban a pudesse legitimar e tornar o seu acesso mais fácil sem, contudo, limitá-la.

Desta forma, a diversificação dos movimentos na arte da Dança estava melhor sustentada devido ao facto de o estudo de Laban se apresentar dialógico, experimental e aberto, permitindo uma grande possibilidade de variar e analisar a forma de movimento pelo espaço sem o aprisionamento de técnicas fechadas ou o extravasar de técnicas totalmente livres.

O carácter plural do método de Laban actuou em várias áreas, fazendo com que o próprio entendesse que o movimento é uma manifestação exterior de um sentimento interior e que repete padrões comuns tanto no ritual como no trabalho e na arte.

“Uma sequência de movimentos deve revelar, ao mesmo tempo, o carácter de quem a realiza, o objectivo pretendido, os obstáculos exteriores, e os conflitos interiores que nascem desse conflito.”

Rodolf Laban in *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*, pp. 32, 2006

A par da mesma negação, face ao artificialismo do *ballet* clássico, Isadora Duncan (1877-1927) ousou com a ambição de dançar ao ritmo das ondas do mar, seguindo o vento de forma mais espontânea, em comunhão com a natureza. Exaltada de criação e liberdade apregoou a defesa ardente do espírito poético, sugerindo uma dança em total harmonia com as emoções.

Em 1904 deixa-se fascinar pela Grécia, absorvendo dos baixos e altos relevos e esculturas gregas a inspiração necessária para contaminar os seus movimentos e figurinos compostos por túnicas flutuantes e pés descalços. Já em 1905, durante a sua visita à Rússia, Isadora impressiona Stanislavsky e Stravinsky, entre outros, com a sua Dança que ora era motivo de deslumbramento ora de escândalo, mas que seguramente revolucionou e influenciou o mundo da Dança.

“Isadora Duncan propôs não uma técnica nova, mas uma nova concepção da dança e da vida. Realizou uma unidade profunda entre a sua dança e a sua vida e, para realizar esta unidade, rompeu com as convenções e os códigos que há séculos sufocavam aquela arte.”

Roger Garaudy in *Dançar a vida*, pp. 57, 1980

Embora não legasse nenhuma escola com passos ou gestos pré-determinados, Isadora direccionou a sua arte enquanto força educacional como meio de transformação social face à negação que o academismo trazia.

“A técnica lhe parece sem interesse: fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, ‘escutar as pulsações da terra’, obedecer à ‘lei da gravitação’, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências, consequentemente encontrar uma ligação lógica, onde o movimento não pára,

mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis o seu método.”

Paul Bourcier in *História da Dança no Ocidente*, p. 248, 2001

Discípula de Rudolf Von Laban e de Émile Jacques-Dalcroze\* (1865-1950), Mary Wigman (1886-1973) assume a influência da pintura de Emil Nolde - pintor expressionista alemão - para colmatar a necessidade de conferir uma impessoalidade ao bailarino através do uso de máscaras na sua dança.

Grande influenciador da Dança Moderna na Alemanha, músico e pedagogo, conhecido pelo seu método no qual desenvolveu um sistema de treinamento de sensibilização musical - denominado Eurritmia - que tinha como função transformar o ritmo em movimentos corporais. Jaques-Dalcroze afirmava que toda actividade visual ou auditiva começa com um simples registo de imagens e sons e as faculdades receptoras do olho e do ouvido vão somente desenvolver uma actividade estética quando o sentido muscular estiver suficientemente desenvolvido para converter sensações registadas em movimento, pretendendo usar movimentos corporais para demonstrar a percepção e compreensão do ritmo, afirmando que o som podia ser percebido por qualquer parte do corpo.

Ressaltando o facto de que a vida de Wigman foi marcada pelas duas grandes guerras, a sua dança espelha o destino trágico do ser humano e da humanidade em geral na busca de um sentido divinatório, ainda que sem leveza nem brilho onde a concentração e poder da expressão e de todos os movimentos partiam do tronco.

Wigman considerava a música um recurso indispensável entre ritmo corporal e mental acreditando, contudo, que o ritmo sonoro não deve comandar o ritmo mental. Este chega mesmo a coreografar sem música, usando apenas o som das batidas dos pés no chão ou introduzindo elementos de percussão.

Por sua vez, Martha Graham (1894-1991), antes de iniciar a sua carreira a solo e de formar a sua Companhia, dedicou-se ao ensino e a pesquisas e reflexões que estabeleceram fundamentos à sua dança. Rejeitando a relação de Isadora Duncan com os ritmos da natureza assume que a sua pretensão não era ser flor, árvore, onda ou nuvem debruçando-se, assim, na busca da expressão da cultura norte americana à problemática do Séc. XX, na qual a máquina interfere no ritmo do gesto humano e a guerra chicoteia as emoções desencadeando os instintos.

Até ao começo do Séc. XX não havia, nos Estados Unidos da América e ao contrário da Europa, tradição em dança clássica, nem sequer uma dança típica. Porém surge, em 1913, a *Dennishawn School* como a primeira instituição de profissionalização em dança do país, escola essa que formou, entre outros, Martha Graham.

Schopenhauer e Nietzsche foram os mestres do pensamento de Duncan, tal como as teorias freudianas foram a base de pensamento para Graham, na tentativa de alcançar, nas profundezas da alma, o movimento do espírito para mergulhar no desconhecido do ser.

O seu método provém do duplo princípio da vitalidade do movimento - *tension-release* - em que a dança moderna propõe a contração e o relaxamento como princípios e a exploração da força gravitacional enquanto conexão do homem com a terra. Há, portanto, uma certa relação constante do corpo com o chão, através de contactos variados entre ambos, na tentativa de resgatar este valor expressivo do peso do corpo.

Martha Graham influenciou, diretamente, os estudos Lester Horton e de Mercê Cunningham, duas personalidades que irão contribuir para o surgimento da Dança Pós-Moderna influenciando artistas como Alwin Ailey, Paul Taylor e Twyla Tharp.

Merce Cunningham (1919-2009) revelou-se provocador ao trazer com os seus processos, coreografias e pensamentos grandes quebras no que concerne à narrativa tradicional e linear, aos processos de composição coreográfica e à dependência entre as artes da cena (dança, música, iluminação, figurino e cenário).

Para Cunningham, a dança torna-se aparentemente um movimento natural, sem finalidade específica, no qual não era procurado um encadeamento lógico de movimentos mas sim uma exploração dos elementos fornecidos pelo acaso.

“Toda a gente conhece os traços gerais da coreografia de Cunningham: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cénico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc.”

José Gil *in Movimento total – O Corpo e a Dança*, pp. 32, 2001

Esta linguagem auto-suficiente de Cunningham inovou a estrutura narrativa e dramática da Dança Moderna de Martha Graham, já não suficientemente revolucionária. Perante um público e coreógrafos esgotados de conteúdos psicológicos, Merce Cunningham centra o seu trabalho na investigação dos meios formais puros da expressão na dança invadindo-a do fluxo e impermanência do ‘zen-budismo’ trazido por John Cage.

Cunningham aceitava que o movimento poderia ser matéria para a dança e qualquer procedimento poderia ser método válido de composição coreográfica surgindo, assim, uma dança de carácter abstraccionista.

Nos anos 70 o coreógrafo, aproxima-se da linguagem do cinema, a partir da qual começa a perceber o modo como os códigos cinematográficos tanto podem modificar como valorizar a dança.

Posteriormente, já na primeira metade da década dos anos 90 - altura em que se dá uma forte evolução tecnológica na computação, surgindo nomeadamente um software que reproduz os movimentos do corpo humano - Cunningham veio a servir-se do avanço das tecnologias para as suas composições. Desta forma, o coreógrafo criou instalações multimédia de dança e cenários virtuais, estabelecendo novos diálogos e alargando as fronteiras entre as áreas do conhecimento sendo de notar que este percurso foi particularmente motivante para que outros artistas pensassem em diferentes processos de criação, inaugurando assim a contemporaneidade na dança.

Posto isto, a Dança Contemporânea surge, então, com novas estratégias de composição. Contrariando a linearidade, a continuidade, a representação e a figuração esta estabelece-se a favor da simultaneidade e das estruturas aparentemente sem lógica. Como tal, deve ser compreendida como uma dança sem fronteiras manifestando-se como ‘dança de possibilidade’ e de ‘interdisciplinaridade’. No entanto o inusitado também está sempre presente, cúmplice do acontecimento contemporâneo e, por isso, sujeito a constantes transformações.

Pina Bausch (1940-2009) é um claro exemplo da fusão de linguagens na Dança Contemporânea. O seu trabalho parte da desconstrução de pequenos gestos do quotidiano com o intuito de aproximar o público através da reflexão sobre a vida comum e os seus valores morais, éticos e estéticos.

Na perspectiva de Dança-Teatro, Pina Bausch deslocou os gestos do seu contexto original, remodelando-os numa sequência nada linear que a transformou, pelos valores estéticos inovadores que preconizou, numa referência mundial para a Dança Contemporânea.

ANEXOS III  
CARTAZ



**TEATRO CAMÕES**

**OUTUBRO**  
**07 A 09**

**COMPANHIA OLGA RORIZ**  
**PETS**

DIRECÇÃO OLGA RORIZ • SELECÇÃO MUSICAL JOÃO RAPOSO • CENÁRIO PEDRO SANTIAGO CAL  
FIGURINOS OLGA RORIZ E PEDRO SANTIAGO CAL • DESENHO DE LUZ CRISTINA PIEDADE

**CNB**  
COMPANHIA NACIONAL DE BAILADO

**oart**  
ORÇANISMO DE PROMOÇÃO ARTÍSTICA

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS  
Secretaria de Estado da Cultura

BILHETES 5€ A 15€  
BILHETEIRAS TEATRO CAMÕES, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, TICKETLINE, LOJAS ABREU, FNAC, WORTEN, EL CORTE INGLÉS, C.C. DOLCE VITA

Apoios à divulgação:  
ANTENA 2

TEF  
M/12

[www.cnb.pt](http://www.cnb.pt) // [facebook.com/cnbportugal](https://facebook.com/cnbportugal)

«Este é um espectáculo sobre nós, seres afectuosos, facilmente domesticáveis, afeiçoados, dóceis e selvagens, perigosos e cruéis.

**Falso!** É um espectáculo onde nos propomos observar o inatingível (...). »

DIRECÇÃO E FIGURINOS **OLGA RORIZ**

SELECÇÃO MUSICAL **JOÃO RAPOSO E OLGA RORIZ**

DESENHO DE LUZ **CRISTINA PIEDADE**

INTÉRPRETES **CATARINA CÂMARA, MARIA CERVEIRA, MARTA LOBATO FARIA,  
BRUNO ALEXANDRE, PEDRO SANTIAGO CAL**



RESERVAS / BILHETEIRAS

TEATRO CAMÕES

QUARTA A DOMINGO DAS 14H ÀS 19H // 218 923 477

TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

SEGUNDA A SEXTA DAS 13H ÀS 19H // 213 253 045 / 6

TICKETLINE [WWW.TICKETLINE.PT](http://WWW.TICKETLINE.PT) // 707 234 234

LOJAS ABREU, FNAC, WORTEN, EL CORTE INGLÉS,  
C. C. DOLCEVITA

BILHETES €5 A €15 // ESPECTÁCULO M/12

Fotografia © Alípio Padilha

xiiistudios.com

COMPANHIA OLGA RORIZ

Financiada por:



Espaço cedido por:



TRANQUILIDADE

Consultoria Fundraising:



Apoio Jurídico:



SOCIEDADE DE ADVOGADOS, RL

Marca Associada:



**CNB**  
COMPANHIA  
NACIONAL DE  
BAILADO

fundação

mecenas principal



[www.cnb.pt](http://www.cnb.pt)  
[facebook.com/cnbportugal](https://facebook.com/cnbportugal)

**oart**  
ORGANISMO DE PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA, I.P.E.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS  
Secretaria de Estado da Cultura

## CRÉDITOS

### I Capítulo

Fig. 1 Fotografia de Maria João Guedes

Fig. 2 Fotografia de Alípio Padilha

Fig. 3 Fotografia de Alípio Padilha

Fig. 4 Fotografia de Maria João Guedes

Fig. 5 Fotografia de Maria João Guedes

Fig. 6 Fotografia de Alípio Padilha

Fig. 7 Fotografia de Maria João Guedes

Fig. 8 e 9 Fotografia de Alípio Padilha

### II Capítulo

Fig. 1 Fotografia de Pedro Martinho