

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



***PERFORMANCE MATRIOSKA***

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**Lara Massano Almeida**

Lisboa, 03/2026

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



***PERFORMANCE MATRIOSKA***

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica de Sara Franqueira, professora adjunta convidada da ESTC no ramo de Atores e Design de Cena.

**Lara Massano Almeida**

Lisboa, 03/2026

## **Resumo:**

*Performance Matrioska* reflete criticamente sobre o estágio profissional realizado na Romance - Associação Cultural, com a artista Lígia Soares e sob a orientação científica de Sara Franqueira, no âmbito do Mestrado em Teatro - especialização em Artes Performativas. O *rapport de stage* analisa o acompanhamento artístico e as aprendizagens decorrentes da minha participação nos processos de concepção e exibição dos espetáculos *Romance*, *Namoro*, *Morrer Pelos Passarinhos* e *Dressing Room*. Articula a experiência prática - enquanto assistente de encenação/dramaturgia, apoio à produção e intérprete - com uma abordagem teórico-estética, investiga os modos de criação e colaboração da entidade de acolhimento e contribui para o pensamento sobre as artes performativas contemporâneas, destacando o acompanhamento como um espaço de aprendizagem, diálogo e produção de conhecimento.

## **Palavras-chave:**

*Performance*, encontro, Lígia Soares, acompanhamento artístico, ensaiar, devir, hipertextualidade, improvisação.

## Lista de siglas:

AA - Escola Artística António Arroio  
ACARTE - Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte  
BCN - Ballet Contemporâneo do Norte  
BoCA - Biennial of Contemporary Arts  
CCB - Centro Cultural de Belém  
CML - Câmara Municipal de Lisboa  
CTR - Composição em Tempo Real  
DGArces - Direção-Geral das Artes  
*DND - Dança Não Dança*  
ESD - Escola Superior de Dança  
ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema  
FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica  
IGAC - Inspeção-Geral das Atividades Culturais  
MAC - Museu de Arte Contemporânea  
*MPP - Morrer Pelos Passarinhos*  
NDP/NDP - Nova Dança Portuguesa/*Nova Dança em Portugal*  
OHL - Open House Lisboa  
ONV - Operação Nariz Vermelho  
PCG - Polo Cultural Gaivotas | Boavista  
PREC - Processo Revolucionário em Curso  
RTP - Rádio e Televisão de Portugal  
TMP - Teatro Municipal do Porto  
SLTM - São Luiz Teatro Municipal

## Índice

1. Introdução: Participar no devir.....	1
1.1 Percurso artístico de Lígia Soares .....	11
2. Romance e <i>Romance</i> .....	22
2.1 Análise do texto dramaturgico de <i>Romance</i> .....	28
2.2 Análise de questões técnicas em <i>Romance</i> .....	41
3. <i>Romance</i> e <i>Namoro</i> .....	47
4. <i>Namoro</i> e Afetos .....	57
5. Afetos e <i>Passarinhos</i> .....	74
6. <i>Passarinhos</i> e Sensurround .....	83
6.1 <i>Passarinhos</i> e <i>A Piscina</i> .....	89
7. <i>A Piscina</i> e <i>O Vestido</i> .....	98
8. Conclusão: Depois do devir .....	102
9. Calendarização .....	103
10. Mapa Visual Teórico-Prático .....	104
11. Obras Citadas   Bibliografia e webgrafia complementar.....	105
12. Anexos.....	I



# 1. Introdução: Participar no dever

A escolha da modalidade de estágio profissional com a entidade de acolhimento Romance - Associação Cultural da artista Lígia Soares, para a conclusão do Mestrado em Teatro com especialização em Artes Performativas na ESTC, resulta de a ter considerado a mais adequada por corresponder às minhas necessidades de entrar em contacto direto com o campo profissional das artes performativas e superar o isolamento criativo característico dos meus projetos individuais, tendencialmente autobiográficos, permitindo-me acompanhar e contribuir em criações de outrem. À semelhança do que a equipa da Operação Nariz Vermelho (ONV) salienta no Ginásio<sup>1</sup>, ao explicar que a alegria levada pelos Doutores Palhaços às crianças hospitalizadas resulta de uma comunicação bem estabelecida, também eu pretendi otimizar as minhas capacidades de comunicação, desenvolvendo uma presença sensível e proactiva nas diversas fases de trabalho do estágio, assentes no diálogo, na observação atenta, dedicação e partilha.

*Princípios Excêntricos* é uma lista de diretrizes, dirigidas particularmente à atuação do palhaço, enunciada pelo artista americano Avner Eisenberg (1948-) ou Avner *the Eccentric*. Excêntrico em português significa “situado fora do centro” ou “original”. Estes princípios visam sobretudo a criação de *rapport* entre o *performer* e o público. *Rapport* é um conceito de origem francesa derivado do verbo *rapporter* que significa “trazer de volta”, sugerindo que aquilo que o *performer* encaminha para o público lhe será retribuído, ou “criar uma relação harmoniosa”. Na psicologia é utilizado para descrever a relação de empatia e confiança estabelecida entre o terapeuta e o paciente. *Rapport* pode ainda significar “relatório”, por isso, em francês, o presente documento diz-se *rapport de stage*.

## Eccentric Principles

1. The body tells the story.
2. Be interested, not interesting.
3. The work happens on stage. The effect happens in the minds and bodies of the audience.
4. We paint a picture in the minds of the audience using their paint and their canvas; we are the brush.
5. The basic goal of the clown is to create and maintain rapport.
6. Everything can be seen as a problem to be solved, a knot to be unravelled.
7. Everyone needs to breathe all the time, even when on stage. The audience unconsciously breathes with you.
8. Don't tell or show the audience or your partners what to think, do, or feel.
9. Have an emotional reaction and invite the audience to join in your experience.
10. Tension without release undermines your performance.
11. The clown enters the stage to accomplish a task, not to get laughs. If there are laughs it is an interruption.
12. Find simple ways to accomplish complicated tasks, and complicated ways to accomplish simple tasks.
13. Don't leave your comfort zone. Make your comfort zone bigger.
14. Clowning is a verb.

Imagem 1- Fotografia de Lara Almeida, *Eccentric Principles* (2020), de Avner Eisenberg, afixados na sede da ONV (Lisboa), traduzidos no anexo I, 2025.

---

<sup>1</sup> O Ginásio é um espaço de partilha “para recuperar bases e agitar estruturas” (ONV, 2023) dedicado ao treino e exercício da linguagem do “palhaço do encontro” praticada pela ONV e sustentada por técnicas de improvisação assentes nos pilares da escuta, olhar e percepção. Uma iniciativa gratuita dirigida a profissionais das artes do espetáculo, iniciada em janeiro de 2023 com periodicidade mensal, na qual tive o prazer de participar ao longo de um ano, coincidente ao 1º ano do Mestrado. Saber mais em: <https://narizvermelho.pt/noticias-e-eventos/>.

*Performance Matrioska* é o título que escolhi para o *rapport de stage*, o termo francês *stage* deriva do latim medieval *stadium*, “residência” ou “local para morar”, que por sua vez provém do latim *stare*, “estar” ou “ficar”. Assim sendo, “estágio” revela conectar-se intimamente, através da sua etimologia, à qualidade de presença que descubro no âmago da *performance*. A palavra *performance*, não só evidencia a minha principal área de interesse dentro das artes do espetáculo, refletida na escolha de estagiar com uma artista que atua diretamente nesse campo, como também é atravessada pela performatividade inerente ao ato de escrever. Pude testemunhar essa dimensão no acompanhamento do processo de criação de Lígia Soares, cuja forte relação com a escrita desempenha um papel fundamental na composição das suas obras. No capítulo introdutório, *Acompanhamento*, do livro *Interrogar o Acompanhar* (2023), escrito em 2022 por Carolina Campos, uma obra de referência para este trabalho que surgirá de modo pontual no seu decurso, a autora esclarece: “Este texto também pretende ser uma criação, um mundo que invento a partir do que aparece entre mim e os mundos que visito. Trata-se de coisas que me afetam na prática de acompanhar outros artistas.”<sup>2</sup> (Campos, 2023 p. 11) O excerto citado estabelece uma ponte entre o ato de escrever e a ideia de performatividade, aproxima o exercício académico de um gesto criativo análogo ao ato de acompanhamento artístico interrogado por Campos, sublinha que a escrita não é somente um registo, mas também uma invenção e elaboração de mundos. A palavra “estágio”, além dos sinónimos “fase” ou “estado” de passagem, relacionados ao conceito de *devoir* com que me deparei durante esta pesquisa, e da definição de “período de atividade experimental e temporário com vista à formação ou aperfeiçoamento profissional”, também contém em si a ideia de “palco”, espaço cénico de representação, mais utilizada no idioma inglês onde *stage* pode traduzir-se nos verbos “realizar” ou “encenar”. Lígia Soares começou cedo a trabalhar de forma autodidata na realização dramaturgica, coreográfica e encenação de projetos autorais.

*Matrioska* é um brinquedo artesanal do final do século XIX, considerado tradicionalmente russo, embora seja inspirado em bonecos japoneses chamados *fukuruma*. Comporta uma série de bonecas de madeira idênticas, com a aparência de uma silhueta feminina estilizada num formato cilíndrico, que variam em tamanho e são ocas, encaixando-se

---

<sup>2</sup> As citações inseridas foram traduzidas por mim de espanhol, língua original do texto, para português. Ao longo da tradução, reparei que a autora recorre frequentemente às expressões *punto de vista*, *mirada*, *ojo* e *ver*, a minha tendência inicial foi substituí-las por outras como “perspetiva pessoal”, “percecionar” ou “observar”, procurando alargar o campo sensorial para além da visão e envolver todos os sentidos na construção imagética. No entanto, ao reler o capítulo *Acompanhamento*, deparei-me com a frase: “Segundo o meu ponto de vista, o acompanhamento é uma ação que se baseia na atividade do olhar como portal da percepção, da atenção, das sensações, dos afetos e da lógica para pôr em prática o pensamento crítico.” (Campos, 2023 p. 9) Percebi então a importância central que a autora atribui à visão - compreensível, dado o seu percurso na área da iluminação - e decidi manter-me fiel ao sentido original das suas palavras.

umas dentro das outras, exceto a menor, que é maciça como um núcleo, substância essencial. A ideia que está no cerne de *matrioska*, associada à fertilidade maternal e ao ato do parto, remete-me para o aforismo “tudo está em tudo”, atribuído ao filósofo grego Anaxágoras (século V a.C.), que expressa uma visão do mundo interdependente e não fragmentária, onde nada existe de forma isolada ou plenamente autónoma e tudo está conectado. Conceitos como os de “corpo sem órgãos”, “corpo-imagem” ou “corpo holobionte”, abordados no capítulo 4 e 5, tal como o objeto simbólico *matrioska*, refletem de modo sistemático esta conceção filosófica: cada existência contém outras em si e um só corpo integra uma pluralidade de organismos a fervilhar no seu interior, num encadeamento potencialmente infinito.



Imagem 2 - Sem título, de autor e data desconhecidos.

Este aforismo foi também o mote para o espetáculo *Pássaros e Cogumelos* (2022) da pianista portuguesa Joana Gama (1983-), sobre o qual escreveu:

Falar em árvores é falar em pessoas, e falar em pessoas, é falar em árvores. As árvores, seres silenciosos e aparentemente imóveis, estabelecem muitas relações, sem as quais não viveriam e sem as quais nós não poderíamos viver. Discretas, também ajudam os pássaros e os cogumelos e, através deles, expandem-se por quilómetros e quilómetros, de uma forma inimaginável. (Gama, 2022)

As ramificações das árvores - raízes - e dos cogumelos - micélio - levam-me até às hiperligações de um *hipertexto*. Este termo, criado na década de 1960 por Theodor Nelson (1937-) no contexto da investigação em informática e organização do conhecimento na era digital, pode ser entendido como uma expressão textual que espelha a lógica das redes naturais. O *hipertexto* inspira-se no funcionamento associativo do pensamento humano e propõe um sistema de escrita não linear, orientado para a construção do conhecimento através de conexões, referências e percursos aleatórios. Configurado como uma rede de conteúdos interligados, na qual o sentido não é único nem fixo, mas construído pela navegação do leitor-explorador. A leitura transforma-se, assim, numa experiência dinâmica, aberta e flexível, que permite múltiplas interpretações. De modo semelhante, os materiais de pesquisa que compõem este relatório soltam-se uns de dentro dos outros, articulados por afinidades conceptuais e referências cruzadas, mais do que por uma sequência linear rígida, seguindo as lógicas rizomáticas e hipertextuais.

Hoje em dia, com o fácil acesso à informação dispersa pelos meios de comunicação, a meu ver sabe-se tudo e não se sabe nada, está-se entre o saber. O “estar entre” ou *in between* é um modo de estar transitório entre o ser e o não-ser, uma posição próxima da postura do protagonista do conto *Bartleby, O Escrivão* (1853) de Herman Melville (1819-1891). Bartleby, um escrivão que, perante as solicitações do seu patrão, se abstém de cumprir funções laborais respondendo, recorrentemente, *i would prefer not to* ou, em português, “preferia não o fazer”, chegando ao ponto de renunciar à sua função principal, a cópia de manuscritos: “O escrivão tornou-se a tabuinha de escrever, nada mais é agora que a sua folha branca. Não surpreende, portanto, que ele se demore assim obstinadamente no abismo da possibilidade e não pareça ter a mínima intenção de dele sair.” (Agamben, 2007, p. 25) O espaço liminar e hesitante contido entre a tomada de decisão, na ação em potência, pode ser comparado tanto à noção de *space in between* a que fui introduzida, pela professora Yael Karavan, nas aulas de *Butô*, como ao conceito de *devoir*, com o qual me cruzei em vários momentos ao longo desta investigação, nomeadamente nos livros *Interrogar o Acompanhar* de Carolina Campos e *Esgotar a Dança: A Performance e a Política do Movimento* (2006) de André Lepecki, que despertaram em mim a curiosidade e a vontade para os aprofundar.

A noção de *space in between* pode ser explorada através de exercícios práticos, como, por exemplo, neste, proposto por Karavan: Costas com costas com um colega, forcem-se a rir, quando disser “chorem” virem-se, abracem-se e forcem-se a chorar, ao meu sinal voltem-se, novamente, costas com costas e riam. Gradualmente, aumentem a velocidade na alternância destes quatro estados até alcançarem um ponto de indefinição - um estado de não-saber - onde

as fronteiras entre as posições, costas com costas, o abraço, o riso e o choro se diluem. Este exercício torna-se, assim, uma experiência de *devenir*: uma metamorfose contínua, quase imperceptível, em que os estados físicos (estar de costas viradas e abraçados) e emocionais (riso e choro) deixam de se apresentar como opostos definitivos e passam a integrar um fluxo instável, entrecruzando-se e contaminando-se. Este espaço de transição - no movimento entre extremos - que escapa à estrutura e cria fissuras, revela a possibilidade de habitar o entre, de experimentar o não-determinado e de nos sensibilizarmos para os processos que atravessam corpo, emoção e relação.

O substantivo *devenir* expressa um ser em transformação, deriva do latim *devenire*, verbo sinónimo de “mudar” ou “tornar-se”, segundo o dicionário, significa dar-se, suceder, acontecer, acabar por vir. Além de verbo Em termos filosóficos, é frequentemente utilizado para descrever a natureza dinâmica da realidade, entendida como um campo em permanente mutação. Este entendimento tem raízes na filosofia pré-socrática de Heraclito (≈500 a.C. - 450 a.C.) - precursor da filosofia do processo - na sua doutrina do fluxo universal e nos seus aforismos “πάντα ῥεῖ” (tudo flui) ou “Ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἶμέν τε καὶ οὐκ εἶμεν” (nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos). Os conceitos ontológicos de *devenir* foram, mais recentemente, teorizados pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), em livros escritos em conjunto dos quais destaco: *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (1972), *Kafka: Por uma literatura menor* (1975) ou ainda, *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2* (1980), mencionado como aquele que melhor sistematiza e elabora esta matéria. Para estes autores, *devenir* constitui uma ética e potência de criação, que opera através da diferença e da multiplicidade, não se trata de um processo de passagem de um estado a outro pré-definido, mas de um movimento sem origem nem fim, que escapa às lógicas da identidade, da representação e da finalidade. *Devenir* não está associado à imitação ou à assimilação de um modelo identitário fixo - tornar-se algo reconhecível -, mas antes a entrar num estado de contaminação e de transformação mútua que foge à norma, atravessa limites e, por isso, é sempre minoritário. Um exemplo dado em *Mil Planaltos* é o do devir-animal, que não consiste em imitar um animal, mas em entrar em vizinhança com ele, criar um campo comum de afetos, um modo de aprender fora da identidade. O “fora”, neste contexto, é tido num sentido absoluto, não apenas como exterioridade, mas como um conjunto de traços singulares, enquanto alteridades irreduzíveis. Se, por exemplo, o humano corresponde ao que temos em comum com os outros, então não é isso que nos destabiliza ou perturba, mas sim o inumano. Esse algo que tende para o não-humano pode manifestar-se em simples

intensidades, nos gestos, nas inflexões da voz, em detalhes corporais, fragilidades ou desequilíbrios inapreensíveis.

No livro *Esgotar a Dança*, André Lepecki (1965-) escreve que a noção de *devenir* na filosofia de Deleuze e Guattari é “entendida como as forças e os poderes que se congregam num plano de consistência, definido enquanto plano de imanência onde as intensidades circulam sem entraves.” (Lepecki, 2023 p. 42 e 43) Em suma, *devenir* implica um encontro com algo de fora e irreconhecível, capaz de produzir uma espécie de curto-circuito entre, pelo menos, dois signos sensíveis, que compreendem uma heterogeneidade radical e irreduzível entre si, que se afetam numa dupla relação e envolvimento recíproco: a relação de x com y não é a mesma que a de y com x, x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y'. Gilles Deleuze tem a particularidade de associar *devenir* à aprendizagem enquanto um processo de “tornar-se com”, ideia, especialmente, desenvolvida em *Mil Planaltos* e em *Diferença e Repetição* (1968), uma obra fundamental para entender a ontologia da diferença, que por um lado mostra como a repetição não é copiar, mas gerar diferença, e por outro sustenta a ideia de *devenir*.

O título desta introdução, *Participar no devenir*, exprime, precisamente, o encontro com algo que me é estranho, a decisão de realizar um estágio colocou-me, mais concretamente, em contacto com um mundo fora da minha bolha habitual e criou as condições para experimentar viver em *devenir*. Permitiu-me sair de mim e entrar em relação com outras realidades, que abriram espaço à emergência de novas possibilidades de existência, aprendizagem e criação. Durante a pesquisa desenvolvida, com o objetivo de compreender as sinergias dos circuitos artísticos ligados à entidade de acolhimento e de contextualizar o panorama artístico contemporâneo, com foco nas artes performativas em Portugal, explorei o percurso de Lígia Soares, os seus processos artísticos, os temas que a mobilizam, bem como o trabalho de outros artistas intimamente ligados à sua prática ou que identifiquei como fontes de inspiração. Entre eles, destaco Carolina Campos, artista brasileira nascida em 1978, curiosamente, no mesmo ano de nascimento de Lígia. A sua prática situa-se entre a *performance*, a escrita e a pedagogia, dedicando-se tanto à criação como à investigação artística, com particular interesse por métodos que privilegiem contextos coletivos e processos colaborativos. Descobri o seu livro *Interrogar o Acompanhar*, numa fase mais tardia deste percurso, mas identifiquei-me fortemente com ele, pois espelha a “«situação de acompanhamento»” (Campos, 2023 p. 11) que tracei com Lígia, nas palavras de Campos: “Os processos são tão ou mais importantes que os momentos de intercâmbio com o público. (...) Também é um objetivo deste trabalho observar a rede de produção de conhecimento que está

emaranhada às obras e que sustém o que chamamos investigação artística.” (Campos, 2023 p. 13) Partindo desta perspetiva - que entende a investigação artística como um campo relacional, processual e sustentado por redes de produção de conhecimento - desenvolvi uma metodologia de pesquisa assente no acompanhamento atento de práticas, contextos e materiais. Para tal, consultei arquivo digital e analógico, recorrendo à rede de bibliotecas de Lisboa, para a requisição de livros de apoio bibliográfico, ou a objetos audiovisuais disponíveis *online* como entrevistas, selecionei e investiguei, *in loco*, exposições, eventos, espaços de partilha e de formação que despertaram a minha curiosidade. Revelou-se, igualmente, importante participar em atividades complementares de interesse pessoal, na área da improvisação e da expressão corporal, e/ou que, por afinidade, me aproximavam das linguagens artísticas praticadas por Lígia Soares. Destaco, neste âmbito, a visita à exposição do programa *Dança não dança (DND) - arqueologias da Nova Dança em Portugal (NDP)* na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG); as sessões abertas de Composição em Tempo Real (CTR) e o *workshop* com Carolina Campos de CTR\_expandida, iniciativas do Fórum Dança no Espaço da Penha (Lisboa). Destaco ainda, no mesmo local, mas nos estúdios do Rumo do Fumo, os *workshops Práticas Crepusculares* com Dani d'Emilia & Mar Mordente e *Corpo e Identidade no espaço teatral* com Miguel Pereira. Por fim, refiro as aulas de Teatro Físico, Jogo e *Clown* orientadas por Alexandra Espiridião no espaço Roundabout (Lisboa) e as aulas de “Espaço e Produção - O Lugar”, do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, lecionadas, faseadamente, por três professores, Marta Cordeiro, Sara Franqueira e Paulo Morais, na ESTC. Desta maneira, continuei a apreender diferentes linguagens performativas, exercitei e questioneei a minha prática artística enquanto *performer*, e aprofundei conhecimentos teórico-práticos na área das artes cénicas. No presente relatório, propus-me ainda a (re)descobrir, clarificar e expor o meu sentido crítico sobre a arte no geral e a refletir sobre os momentos mais marcantes das experiências vividas neste ano letivo.

A orientação do estágio ficou a cargo de Sara Franqueira (1979-), professora no Ramo de Design de Cena da Licenciatura em Teatro da ESTC, onde leciona História e Teoria do Design de Cena. Doutora pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), escreveu a tese *O Lugar Cenográfico em mutação face às Práticas Artísticas Contemporâneas: Discursos internacionais e interlocutores em Portugal* (2020) e mantém a sua investigação centrada nas “relações e contaminações entre a cenografia e as artes plásticas, assim como a experiência cenográfica na contemporaneidade, desenvolvendo comunicações, artigos e ensaios sobre estas matérias.” (Franqueira, 2025) Fascinou-me a ligação de Sara, enquanto criadora e investigadora, à cenografia sendo que é

uma das minhas áreas de interesse. No ensino secundário especializei-me em Realização Plástica do Espetáculo na Escola Artística António Arroio (AA), onde adquiri conhecimentos teórico-práticos na área da cenografia e dos figurinos. Conheci a Sara enquanto coordenadora do projeto educativo e participativo “Mutantes - entre O Teatro e O Museu”, produzido pela Biennial of Contemporary Arts (BoCA) em parceria com o Centro Cultural de Belém (CCB) e o Museu de Arte Contemporânea (MAC), para o qual fui selecionada através da *open call* lançada para a sua 2ª edição, decorrida entre 14 de setembro e 15 dezembro de 2024. Neste projeto, além dos outros participantes, descobri artistas de referência para as artes performativas em Portugal, como João Fiadeiro ou Patrícia Portela, aos quais foram dedicadas duas sessões, independentes, dirigidas pelos mesmos. Nos capítulos 1.1, 4 e 5 faço referência a alguns dos trabalhos de Fiadeiro, relacionando-os com o meio artístico onde se insere Lúcia Soares. A Sara dinamizou a generalidade das sessões do projeto, que culminou na apresentação pública *in someBODY's shoes*, um exercício coletivo de ativação performativa no Piso -1 do MAC:

Nesta ocupação performativa duracional, propomo-nos a descobrir o gesto económico que muda a norma, a ação infinitamente pequena que desloca a determinação, o convite sereno que muda o desenho, a regra singela e inusitada que refaz o corpo. Em diferentes salas desenhadas pelo formato expositivo, pequenos convites/desafios são lançados ao corpo para que conquiste um formato performativo. Ver de outra maneira, sentar-se em outro formato, deslocar-se num outro ritmo, atentar em outra coisa, ver o outro, ser o outro, ser-se o mesmo nos sapatos do outro.<sup>3</sup> (Franqueira, Sara, 2024)

Esta ocupação performativa pode ser tida também como uma ativação ou “operação”<sup>4</sup>, que assume o formato ensaístico com o público e propõe um diálogo entre o palco e o museu. Nela, os *performers*-espectadores circulam pelo espaço expositivo, as salas do MAC habitadas por obras de artes visuais, por vezes descalços, por outras calçando sapatos desemparelhados de origens desconhecidas, e experimentam diferentes modos de estar, que

---

<sup>3</sup> Excerto da sinopse escrita por Sara Franqueira, disponível na íntegra em: <https://www.ccb.pt/evento/in-somebodyshoes-performance/>.

<sup>4</sup> Aqui o termo “operação” faz referência à lógica mobilizada na prática de CTR, desenvolvida por João Fiadeiro, que distingue entre posição, relação e operação, sendo que a “operação” implica necessariamente as duas primeiras, articulando-as num mesmo processo.

visam desconstruir a postura normativa, geralmente, contida, de quem percorre um museu. Sensíveis aos ínfimos pormenores, questionam a dimensão performativa dos lugares e das coisas com que se deparam atuando com e sobre elas através de gestos mínimos, quase imperceptíveis, mas transformadores das regras pré-determinadas. Assim como Sara aponta, na sinopse de *in some-BODY's shoes*, são ações aparentemente simples, como mudar a forma de sentar, de mover, de observar, que produzem deslocamentos significativos. Esta convicção aproxima-se da maneira como os percursos se constroem: não por grandes gestos isolados nem por narrativas contínuas, globais e previsíveis, mas pela sucessão de encontros inesperados, de desvios subtis, de atos, que sem anunciar mudança a provocam.



Imagem 3 - Fotografias da equipa da BoCA, Lara Almeida em *in some-BODY's shoes*, 2024.

Ao acompanhar o trabalho de Lígia Soares reconheço este mesmo movimento, que se torna explícito, por exemplo, na sinopse escrita por Marcio Meirelles para o livro *Um Nó Apertado* (2023), onde se encontra publicado o texto dramático homónimo de Lígia:

Teatro é isto: encontros. Entre encenador e dramaturgo, entre encenador e atrizes e atores, entre cenógrafos, coreógrafos, iluminadores, músicos. Encontros entre cena e público, é um espaço/tempo de encontros, contatos, diálogo. Ao trilhar caminhos para o e no palco, sempre haverá muitos encontros. Um desses, em minha vida, foi com Lígia Soares. (Soares, 2023)

O percurso de Lígia, tal como o de Meirelles, não se organiza numa linha reta, mas como um corpo atravessado por outros corpos, outras vozes, outras práticas. Os diversos mundos com que se cruzou fazem parte do seu caminho e contribuem para uma construção artística e vital que se move entre disciplinas, linguagens e formatos, sempre atenta ao gesto mínimo que pode deslocar o todo. No meu processo foi assim que muitas decisões se foram desenhando: através das pessoas com quem me cruzei, dos convites aceites e desafios lançados, das fricções e das escutas. Pequenas alterações de ritmo, de olhar, de posição, que acabaram por refazer constantemente o corpo do trabalho.

Trata-se então de um exercício de sensibilidade e de escuta do olhar que nunca pode perder a atenção nestes canais abertos por onde as imagens circulam. Neste sentido, acompanhar não implica estar na posse de um conhecimento externo ao mundo que se cria, senão cultivar e fazer proliferar um conjunto complexo de imagens enredadas e que participam no devir da peça. (Campos, 2023 p. 22)

No livro *Interrogar o Acompanhar*, Campos reflete sobre o processo de acompanhamento artístico e partilha pensamentos teórico-práticos oriundos da sua própria experiência profissional. Apresenta metodologias, levanta questões sensíveis e mostra como diferentes formas de acompanhamento podem variar segundo os artistas, os temas abordados ou as fases de criação - início, meio e fim - que estruturam o próprio livro. Considero-o uma fonte de referência e de apoio valiosa para quem desempenha a delicada função de acompanhar processos artísticos. Neste rumo, entendo o estágio e o *rapport de stage* também como exercícios de sensibilidade e de escuta. O meu conhecimento do trabalho de Lígia Soares não existe de forma desvinculada, mas enredada na experiência do acompanhamento

## 1.1 Percurso artístico de Lília Soares



Imagem 4 - Pintura de Estevão Soares I.



Imagem 5 - Pintura de Estevão Soares II.

A artista interdisciplinar Lúcia Pestana Soares, dramaturga, coreógrafa, escritora, encenadora, *performer*, entre muitas outras coisas, nasceu em 1978, numa simbiose com a sua irmã gémea Andresa Soares. Cresceu em plena baixa lisboeta, é filha de Rita Pestana e Estêvão Soares (1914-1992), “um pintor autodidata que fazia do ambiente doméstico um espaço indistinto de coabitação com as artes (...) era aguarelista, fazia óleos e era paisagista”. (Vicente, 2025)<sup>5</sup>. Perguntei-lhe se tinha o registo de alguma pintura do pai que fosse mais especial para ela, mostrou-me as imagens 3, 4 e 5 e contou-me que gosta muito destes óleos porque estiveram expostos na sua casa de infância. O quadro da imagem 4 foi sendo alterado ao longo do tempo, por isso, lembra-se sempre do pai a pintá-lo e acha que nunca ficou satisfeito com ele.



Imagem 6 - Pintura de Estêvão Soares III.

---

<sup>5</sup> Citação retirada da série III/Nº4 de *Sinais de Cena - Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, que apresenta um Dossier Temático dedicado a “*Performance, Ecologia e o Fim do Mundo*”, sob coordenação de Gustavo Vicente. Esta edição inclui ainda diversos artigos no âmbito dos estudos teatrais e a entrevista a Lúcia Soares, intitulada “*A arte de se importar com as pessoas*”, que oferece uma visão sobre as dimensões éticas, relacionais e políticas da sua prática artística. Neste contexto, importa sublinhar a relevância do projeto editorial *Sinais de Cena*, fundado em 2004, enquanto espaço crítico de reflexão e debate para investigadores, artistas e estudantes das artes cénicas. A revista afirma-se como uma plataforma de pensamento contemporâneo, capaz de articular práticas artísticas, enquadramentos teóricos e problemáticas urgentes do presente, contribuindo de modo significativo para o aprofundamento e a renovação deste circuito. Consultar em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/issue/view/2024/643>

Na sua infância sonhava ser bailarina, mas conta não ter tido muita oportunidade para fazer esse tipo de atividades performativas, mais físicas e desportivas, “a não ser uma muito essencial, que era desenhar, pintar”. (Vicente, 2025) Além de desenhar “gostava de escrever desde pequenina (...) escrevia uns policiais tipo à imagem da Agatha Christie e gostava de Poirot” (Soares, 2020). Ambas as irmãs iniciaram a sua formação académica, em 1994, na AA no curso de Artes Visuais, mas, durante esse período, Lúcia começou a fazer teatro amador com António Feio (1954-2010), no Centro Cultural de Benfica: “Eu vinha já da escola de artes AA e depois, em vez de ir para as Belas-Artes,” à semelhança de Andresa, que seguiu a vertente das artes visuais, “fui fazer um *workshop* no ACARTE [Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte]<sup>6</sup>, a Lúcia Sigalho tinha ganho (...) o prémio ACARTE” (Soares, 2020).

Fundado em 1984 por Madalena Perdigão (1923-1989), o ACARTE da FCG manteve-se ativo até 2001 e desenvolveu um conjunto significativo de ações, entre as quais se destacam os Encontros ACARTE, com o propósito de apoiar agrupamentos de dança de cariz experimental. A sua programação desempenhou um papel fundamental para a emergência de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos, bem como para a visibilidade de outros criadores a trabalhar à margem do Ballet Gulbenkian<sup>7</sup> e da Companhia Nacional de Bailado (CNB).

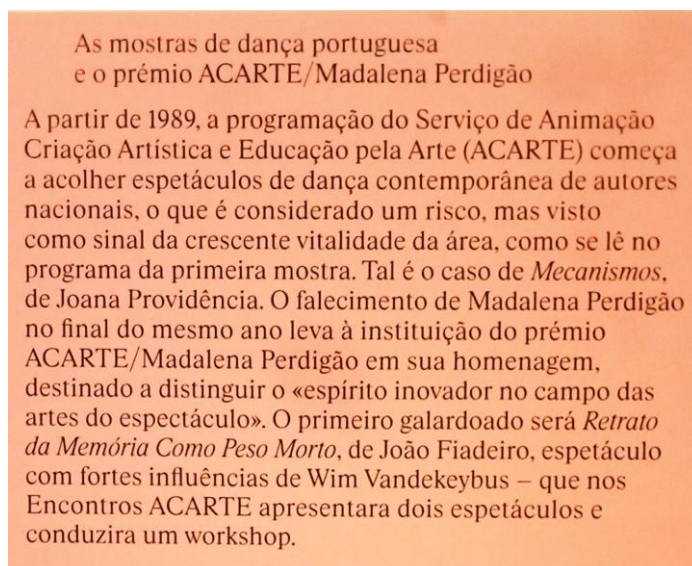


Imagem 7 - Fotografia de Lara Almeida, legenda da exposição *DND - Arqueologias da NDP* sobre o serviço ACARTE e a atribuição do 1º prémio ACARTE/Madalena Perdigão a João Fiadeiro, 2025.

<sup>6</sup> Ver no anexo II o programa do Serviço ACARTE, com uma lista de princípios manuscritos por Madalena Perdigão, fotografados na exposição *DND - arqueologias da NDP* e transcritos por Lara Almeida.

<sup>7</sup> Acerca do Ballet Gulbenkian ver o documentário de Marco Martins *Um Corpo que Dança - Ballet Gulbenkian 1965-2005* (2023), disponível em: <https://www.rtp.pt/play/palco/p12617/um-corpo-que-danca-ballet-gulbenkian-1965-2005>.



Imagem 8 - Fotografia de José Cerqueira, *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto* de João Fiadeiro, Bienal Universitária de Coimbra, 1990.

O espetáculo *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto*<sup>8</sup>, coreografado por João Fiadeiro (1965-), venceu o 1º prémio ACARTE/Maria Madalena de Azeredo Perdigão (imagem 8). A obra contou com “música de João Lucas, foi aí que ele começou a fazer música para dança, a cenografia era da Marta Wengorovius, era uma cenografia assim muito bonita, muito grande, com umas ilhas...” (Fiadeiro, 2020) João Lucas (1964-), produtor, diretor musical e músico-dramaturgo, dedica-se, igualmente, à composição de música de cena para teatro e dança, compôs para a primeira peça autoral de Lúcia Soares, *Pele* (1999), e, sendo amigos de longa data, já colaboraram em diversas criações, inclusive na coleção de *performances Morrer Pelos Passarinhos (MPP)*, que será abordada nos capítulos 5, 6 e no subcapítulo 6.1.

Lúcia Sigalho<sup>9</sup> (1965-), atriz, dramaturga, encenadora e jornalista, de quem Lúcia guarda “a faceta experimental e subversiva que haveria de caracterizar o seu percurso enquanto artista” (Vicente, 2025) também venceu o Prémio ACARTE<sup>10</sup> com o espetáculo *O Sorriso da Gioconda* (1996). Este prémio impulsionou a concretização do *workshop*, em abril de 1997, acima mencionado, dinamizado por Lúcia e a partir do qual a companhia de teatro independente - Sensurround - se formou.

<sup>8</sup> A filmagem da estreia do espetáculo, encontra-se disponível para visualização em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZVuN9FunYI>.

<sup>9</sup> A respeito da artista ver as entrevistas *Lúcia Sigalho* (2002), feita pela jornalista Ana Sousa Dias para a Rádio e Televisão de Portugal (RTP), e *Lúcia Sigalho: Capricho documental e autobiográfico* (2006), por Maria João Brilhante e Rui Pina Coelho para a 1ª série/Nº6 da revista *Sinais de Cena*, acessíveis, respetivamente, em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/lucia-sigalho/> e <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12487>.

<sup>10</sup> Sobre esta atribuição, descobri o artigo *Prémio ACARTE distingue Lúcia Sigalho pelo solo «O sorriso da Gioconda»: as virtudes da ruptura* (1996) escrito por Raquel Palermo de Sá e publicado no Diário de Notícias. Acessível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10092.003.009.004>.

Deste *workshop* nasceu o espetáculo *Sensurround*, apresentado no seu término em Lisboa. Desde então, a companhia continuou, até à sua dissolução em 2009, a trabalhar em espetáculos apresentados em diversos pontos do país, apostou numa “linha de trabalho vocacionada para a intervenção nos comportamentos contemporâneos, com base numa forte componente de formação e investigação, e para a interação com outras áreas artísticas e do conhecimento.”<sup>11</sup> (Universidade de Coimbra)

As aulas de teatro com António Feio e o *workshop* de Lúcia, “foram determinantes para me afastar das artes plásticas ou visuais - que eram aquelas que eu comecei por identificar como mais próximas - para entrar nas artes performativas de cabeça.” (Vicente, 2025) Lúcia começou o seu trabalho profissional, aos 19 anos, na equipa embrionária da Companhia de Teatro Sensurround sediada em espaços como o Armazém do Ferro<sup>12</sup> e a Casa D’Os Dias de Água, a par com artistas como Mónica Calle (1966-) ou Ângela Vidal (uma das fundadoras do Teatro Praga) para quem escreveu o monólogo de *Pele* logo após abandonar a companhia: “Quando saí da companhia da Lúcia, fui para Montemor-o-Novo refugiar-me com uma das atrizes que também saiu da companhia na altura, a Ângela Vidal, e com o [músico] João Lucas com quem faço peças desde então, desde 1999. Eu punha-me a escrever enquanto ele compunha”. (Vicente, 2025)

Ao longo dos três anos em que permaneceu na companhia, contribuiu de diversas formas para as criações *Sensurround* (1997), *Realidade Real* (1998), *Procura-se* (1998) e *Gaspar* (1999). A autora recorda que o último trabalho que realizou na companhia foi como assistente de encenação na peça *Kaspar* (1967), de Peter Handke (1942-), espetáculo reinterpretado a solo por Sigalho. Relativamente ao processo de trabalho, descreve-o como “muito performativo” e salienta que os intérpretes faziam um pouco de tudo, escreviam, faziam produção, construía cenários e atuavam em espaços muito alternativos onde criavam relações diferentes com o público, o que tornava a experiência “muito inspiradora” pela forma como as artes se contaminavam e escapavam a uma lógica estritamente disciplinar. Realça também que: “Fazíamos improvisação, era um teatro muito ligado à dança até mais próximo

---

<sup>11</sup> Retirei esta citação do documento *Companhias Profissionais De Teatro em Portugal (1974-)*, publicado pela Universidade de Coimbra, que poderá ser do interesse do leitor porque reúne uma lista de companhias de teatro portuguesas, surgidas a partir de 1974, numa lista organizada por ordem alfabética. Cheguei a este documento no decurso de uma pesquisa iniciada no começo do estágio profissional, a pedido da Lúcia, em torno de festivais de artes performativas que pudessem acolher a circulação do *MPP*, projeto no qual eu já tinha participado antes de começar o estágio. A lista em questão pode ser consultada aqui: [www.uc.pt/org/centrodramaturgia/10/diretorio\\_companhias/teatro\\_profissional](http://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/10/diretorio_companhias/teatro_profissional)

<sup>12</sup> Localizado no bairro lisboeta de Santos, que a companhia ocupou entre 1997 e 2001, cedido pela empresa A. da Costa Cabral. “Fundámos o Armazém do Ferro que era um espaço enorme e era um momento em Lisboa em que o teatro independente, as artes assim mais independentes, viviam mesmo nesses espaços, os armazéns, o Ginjal” (Soares, 2015) remete para o coletivo de artes performativas OLHO (1991-2003) criado em Almada, que também esteve envolvido na organização do festival a seguir mencionado, “o Festival X”, decorrido pela 1ª vez em 1995, em paralelo com a 12ª edição do Festival de Almada.

da dança que se fazia, que já tinha tido essa renovação com a Nova Dança, o Francisco Camacho, a Vera Mantero e assim, mas pronto a Lúcia identificava-se mais como uma pessoa do teatro.” (Soares, 2020) Na exposição *DND - Arqueologias da NDP*, fotografei o texto crítico *Os portugueses não têm corpo* de Alexandre Melo, publicado no jornal *Expresso* em 1993, onde Melo escreve sobre os solos *Talvez ela pudesse pensar primeiro e dançar depois* (1991), de Vera Mantero, e *Nossa Senhora das Flores* (1993), de Francisco Camacho, salientando as inovações, que ambos trouxeram à dança portuguesa, capazes de “romper a muralha da intolerância”. O artigo completo pode ser lido no anexo III.

O que diz a dança?

Em 1991, parcialmente respondendo à pergunta «O que diz a dança?», Vera Mantero cria *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, um solo em que articula alguns elementos característicos da sua obra: um corpo que não descarta os gestos, as mãos e o rosto, e que os reconhece como parte de um corpo-gente. Enquanto improvisação, este trabalho possibilitou à artista minúcias e liberdades que uma dança coreografada não permitiria.

Em 1993, Francisco Camacho apresenta *Nossa Senhora das Flores*, um solo dançado «para dentro», em que a fragmentação da memória se expressa no movimento do corpo. Há na peça um jogo entre vestir e despir, que cria desidentificações sucessivas entre figuras tão estranhas quanto familiares, numa teatralidade *queer* que revela a própria matriz da normatividade heterossexual.

Imagem 9 - Fotografia de Lara Almeida, legenda da exposição *DND - Arqueologias da NDP* sobre dois solos marcantes, nos anos 1990, de Vera Mantero e Francisco Camacho, 2025.



Imagem 10 - Digitalização de Lara Almeida do postal/fotomontagem realizado por Sara Folhas, 2022.

Tendo Lúcia um interesse particular pelo teatro, não tanto pela representação ou interpretação, uma vez que não ambicionava ser intérprete, mas antes criar de raiz, optou pela licenciatura em Dança - Ramo do Espetáculo - na Escola Superior de Dança (ESD, Lisboa) que frequentou entre 1999 e 2003, em detrimento da candidatura à ESTC no ramo de atores. Esta escolha aproximou-a de um meio que lhe era, até então, mais desconhecido e próximo dos seus sonhos de infância. A entrevista de Gustavo Vicente em *Sinais de Cena, A arte de se importar com as pessoas*, sublinha: “A sua incursão na ESD foi já um resultado dessa inclinação para sair fora das suas zonas de conforto e para criar a partir de contextos menos óbvios. É nesse lugar de ambiguidade que se apresenta simultaneamente como coreógrafa e dramaturga, procurando na hesitação que se estabelece entre essas disciplinas o terreno fértil das suas criações.” (Vicente, 2025)

Na ESD procurou um ensino menos rígido e académico, onde pudesse explorar as práticas de expressão corporal e movimento, libertando o corpo fora das diretrizes e convenções aplicadas ao trabalho de atores. A formação em dança, ao valorizar o lugar do corpo e do movimento enquanto territórios de pesquisa e produção de sentido, marca o trajeto de Lígia dotando-a de bases conceptuais e práticas, que potenciam a ambiguidade e liberdade disciplinar procuradas, pois:

Trabalhar sobre a performatividade de um corpo que se move implica levantar certas perguntas específicas ao próprio corpo, à sua musculatura, aos seus ossos, aos seus ritmos, à sua tonicidade, aos seus gestos. (...) A dança surge da consciência de que o corpo produz uma linguagem e surge do trabalho de criar o seu próprio vocabulário. (Campos, 2023 p. 26)

Esta perspetiva ajuda a compreender a dança como uma linguagem fértil de transição entre disciplinas, na qual o corpo se torna simultaneamente meio de pensamento, escrita e criação. Ao mesmo tempo, o gosto da artista pela escrita, presente desde cedo, acompanhou-a, espontaneamente, ao longo da licenciatura em Dança e nos caminhos que se lhe seguiram, manifestando-se como uma componente primordial dos seus projetos, na medida em que:

O texto é sempre aquilo que tu podes fazer mesmo antes de teres condições de produção, equipa ou assim, é sempre aquilo que podes fazer quando estás sozinho ou quando te desintegras de uma estrutura ou de uma companhia. Na altura foi mesmo quando eu saí da companhia, depois daqueles (...) anos (...) de absorção completa naquele contexto, a primeira coisa que eu fiz, para me continuar a agarrar àquilo que podia ser a minha atividade ou que viria a ser. (Soares, 2020)

Quando terminou a ESD, Lígia Soares recebeu uma Bolsa de Estudo de Especialização e Valorização Profissional do Serviço de Belas-Artes da FCG, que lhe proporcionou ser artista residente, entre 2004 e 2006, na escola de dança Tanzfabrik-Berlin. Durante esta fase, continuou a escrever, a criar e a apresentar peças em que usava a palavra, designadamente, *The Natural Disorder of Things* (2004), *Vital Curriculum* (2004), *At your Feet* (2005) e *At The Origins of The Crisis* (2005). A artista aponta: “Foi muito importante, trabalhei mais a solo, porque já não tinha os colaboradores lá, estava sozinha e comecei a

perceber também um contexto internacional que era muito devido à dança, que me tirava daquele âmbito do teatro onde eu comecei.” (Soares, 2015) No final da residência, voltou a Portugal para dar continuidade e fortalecer a colaboração - Máquina Agradável - anteriormente iniciada com Andresa Soares. Ambas encaravam a associação independente como uma forma de viabilizarem os seus projetos. Nas palavras de Lígia: “Que nos permitisse inventar as coisas, iniciar as coisas e estarmos ainda neste meio experimental, que é mais ou menos livre e a que a gente se dedica há tanto tempo.” (Soares, 2015)

A Máquina Agradável funcionou ativamente entre 2001 e 2014, sob direção artística das irmãs gémeas Lígia e Andresa Soares, e destacou-se na realização de espetáculos entre a dança, o teatro e as artes visuais, permitiu-lhes aprofundarem a sua relação com as artes performativas e entreajudarem-se produzindo as criações uma da outra. Lígia relembra: “A gente até brincava na altura: Ah, temos tão poucos recursos e assim em vez de estarmos cada uma a fazer a sua peça, fomos logo as duas peças ao mesmo tempo no palco e assim poupamos tempo, dinheiro...” (Soares, 2020).

As colaborações mais significativas para Lígia começaram em 2004, no período em que ela ainda residia na Tanzfabrik-Berlin, estenderam-se até 2007 e resultaram numa trilogia de peças de teatro/dança - *O Que Foi Já Era O Que Vier Será seguido de Também Passará e Sopros Fino Em Pedra Dura seguido de Ventanias De Outono*<sup>13</sup> (Palco Oriental, 2004), *Monstros I e Monstros II* (Programa Box Nova no CCB, 2006) e *A Minha Especialidade e A Minha Especificidade* (Instituto Franco-Português, 2007). Compostas a partir de uma metodologia que as criadoras conceberam para facilitar a comunicação e entendimento entre si, a este propósito Lígia comenta: “Íamos para um estúdio, eu estava na minha, ela estava na dela e filmávamos (...) fazíamos uma *playlist* de música ou de (...) estímulos, a que ficávamos a responder mais em movimento durante uma hora, duas horas.” (Soares, 2020) Este comentário evidencia que Lígia e Andresa partilhavam uma prática de trabalho assente na filmagem de sessões de improvisação realizadas de forma autónoma. Apesar dessa base metodológica comum, procuravam preservar as suas idiossincrasias e afirmar as diferenças nos respetivos modos de estar, pensar e criar: “A partir das improvisações, começávamos a escrever textos e temos processos (...) e cabeças muito semelhantes, mas temos se calhar qualidades muito diferentes na escrita, a Andresa sabe rimar muito bem, faz coisas em verso e tem um humor um bocadinho mais cínico e poético, e eu escrevia coisas (...) mais diretas, com vozes mais biográficas ou mais reais.” (Soares, 2015)

---

<sup>13</sup> A vídeo-montagem desta peça pode ser vista em: <https://vimeo.com/69883691?fl=pl&fe=vl>.

Para ilustrar as diferenças poéticas das duas autoras, pode observar-se um excerto do texto da caminhada sonora *Passada Larga*<sup>14</sup> (2020) de Lúcia Soares: “Descansar é fazer poesia, escrever é descansar, às vezes fico a pensar nisso. Escrever deveria ser sempre descansar da ação, mas por vezes sinto que escrever é andar, é avançar, dando passos nas linhas.” (Soares, 2020)

Neste caso, a escrita de Lúcia surge associada a um gesto de pensamento em ação, constrói-se a partir de frases contínuas, nas quais a repetição e a variação semântica (“descansar”, “escrever”, “andar”, “avançar”) funcionam como um movimento reflexivo, que se vai deslocando e reformulando, num encadeamento de ideias que espelha o próprio ato de caminhar. Caracteriza-se pelo seu tom mais narrativo ou autorreferencial em comparação com os versos de Andresa Soares que, por exemplo, no poema *Membro Da Família* integrado no *Diário-Não-Esporádico*<sup>15</sup> (2024), revelam uma poética mais fragmentada. Os versos curtos, a interrupção sintática e o uso consciente da pontuação - explícito na nomeação da “vírgula” - criam um ritmo próprio, marcado por pausas e desvios, construído sobretudo a partir da suspensão de sentido. O jogo de palavras e uso de metáforas produzem um campo imagético aberto e sugestivo, aparecendo-nos da seguinte forma:

“Aprender a não saber, vírgula.

Levantar a caneta voltar a mergulhar e acertar em cheio no meio do mar. Que não tem meio.  
Flutuar sem conhecer a morte. A sorte que, por sorte, é o oposto da morte.” (Soares, 2024)

Na metodologia adotada, as filmagens, realizadas durante as sessões de improvisação, eram posteriormente revisitadas e discutidas de forma coletiva e atenta: “Começámos a ver esse material, juntas, então era já um trabalho sobre a observação e tentar sacar ideias daquilo que já tinha acontecido (...) encontrar uma dramaturgia conjunta para a peça acontecer, mas era como se as pessoas vissem, realmente, coisas em simultâneo.” (Soares, 2020) Este trabalho de observação sobre um material preexistente recorda-me a afirmação de Carolina Campos, ainda no capítulo *Acompanhamento*, de que acompanhar é visitar. Segundo Campos, a postura de visitante ativa uma espécie de auscultação sensível que permite estabelecer relações com os mundos visitados e criar conexões entre eles, respeitando sempre a

---

<sup>14</sup> Um passeio que começa no muro do Cemitério dos Prazeres e termina junto à Igreja de Santa Isabel, realizado por Lúcia para o evento Open House Lisboa (OHL) organizado, anualmente, desde 2012, pela Trienal de Arquitetura de Lisboa. Em Setembro de 2020, devido à pandemia Covid-19, o OHL estreou um novo formato, propondo uma reinterpretação da capital com passeios sonoros guiados pelo imaginário de lisboetas muito especiais. O mapa com os percursos assinalados e os áudios correspondentes ainda está disponível online: <https://www.trienaldelisboa.com/ohl/programa/>.

<sup>15</sup> Para saber mais sobre o *Diário-Não-Esporádico* ver subcapítulo 6.1.

singularidade de cada um. Sem essa consciência, o acompanhamento corre o risco de se tornar intrusivo ou mesmo colonizador ao impor presenças, leituras ou desejos pessoais em vez de se abrir ao encontro. Ela diz: “A palavra «curiosear», que tomo emprestada de Silvia Rivera Cusicanqui, ajuda-me no exercício de descaracterização do olhar e de ativar um regime de atenção que me torne disponível para o encontro.” (Campos, 2023 p. 15) Esta atitude de curiosidade e reflexão, perante os mundos com que nos confrontamos, revela-se essencial não apenas no processo de acompanhamento, que caracterizou o meu estágio profissional, mas também no percurso e nos modos de criação de Lúcia Soares. Em ambos os casos, trata-se de práticas que exigem disponibilidade, sentidos despertados e uma observação prolongada, permitindo que as direções de atuação emergjam do contacto com o material, os corpos e os contextos, em vez de serem previamente impostas. Assim, acompanhar um processo artístico externo configura-se um exercício delicado, onde a postura de visitante - atenta, sensível, curiosa e crítica - funciona como uma ferramenta fundamental para a construção de uma “relação com” sustentada no respeito e na profundidade.

Segundo Lúcia, a peça *A Minha Especialidade e A Minha Especificidade* destaca-se dentro da trilogia, por fugir à lógica das outras duas, estruturadas na simultaneidade e no contraste, como dois solos distintos que coexistiam no mesmo espaço-tempo:

A Andresa era a específica, eu era a especial (...) aí estávamos mesmo iguais, rapámos o cabelo, fizemos uns figurinos tipo maoísta e as pessoas tinham imensa dificuldade em distinguir-nos. As nossas peças eram sempre muito irónicas e muito sobre essa necessidade de quereses ser único e de não quereses ser, é claro que, no nosso caso, aquilo tinha uma relação à nossa condição de gémea e de estarmos ali iguais. (Soares, 2020)

A autora explica que esta obra reflete sobre todas as veleidades que o individualismo e a linguagem sobre o ser individual ou especial, principalmente nas artes, podem trazer. A questão da procura da contemporaneidade no percurso de Lúcia é relevante, a abertura para discutir o que pode ou não ser considerado contemporâneo faz parte das suas problemáticas. Nesse contexto, recorda com ironia uma conversa que teve com a irmã:

Na altura ainda me lembro de nós dizermos: Ok, isto é dança contemporânea, porque é contemporânea entre si, porque nós somos contemporâneas uma à outra. (...) Gozando com usar esse termo na sua

maneira mais assertiva e na sua essência, contemporaneidade é partilhar um quarto, é partilhar casa e nós, como dupla, não podíamos ser mais contemporâneas, já que éramos gémeas. (Soares, 2020)

Esta recordação demonstra o modo como ela problematiza, questiona e reinventa os próprios conceitos, e como no seu ponto de vista a contemporaneidade está, originalmente, menos ligada a estilos formais e mais a experiências de partilha, espaciotemporal, vividas.



Imagem 11 - Fotografias retiradas do *website* de Andresa, *A Minha Especialidade e A Minha Especificidade*.

## 2. Romance e *Romance*

A entidade de acolhimento Romance - Associação Cultural foi constituída em 2022 para representar o trabalho de Lúcia Soares, dedicado às artes performativas nas suas múltiplas formas - autorias, colaborações, programações, formações, entre outras. Estabelecida oito anos depois da dissolução da associação cultural Máquina Agradável a que Lúcia se refere como “a sua primeira e mais duradoura parceria artística, uma estrutura assumidamente de dança.” (Vicente, 2025) No estágio profissional, Lúcia Soares abriu-me a porta ao seu universo criativo, permitindo-me assistir aos ensaios dos projetos previstos para 2025. Acompanhei de perto os seus processos artísticos - composição, dramaturgia, encenação, trabalho de corpo em estúdio, entre outros - e pude refletir sobre eles, tanto na etapa de criação como na sua concretização em apresentações ao vivo.

A peça *Romance* (2015) - que dá nome à entidade de acolhimento - celebra, em 2025, dez anos de existência e circulação. Nesta criação, Lúcia contou com a colaboração de Mariana Ricardo (1980-) que assinou a música, fez assistência à dramaturgia, ajudou a estruturar a sequência de cenas e foi uma das primeiras pessoas com quem Lúcia testou o dispositivo cénico. A sua conceção e estreia ocorreram durante a residência artística da autora na Mala Voadora, uma companhia de teatro, ainda em atividade, fundada no Porto em 2003 por Jorge Andrade, encenador e professor na ESTC, e por José Capela, arquiteto, cenógrafo, ensaísta e pedagogo, cujo trabalho se dedica a “Operar conceptualmente na arte. Operar conceptualmente na arquitetura.” (Universidade do Minho, 2021)

Na entrevista que deu em 2015 ao projeto CoffePaste (2006-) - uma plataforma consagrada à divulgação e partilha de oportunidades na área das artes do espetáculo - a artista explicou, em resposta à pergunta “Quais são os teus próximos projetos?”, que *Romance* a motivou a regressar aos trabalhos a solo, num processo mais solitário, o espaço onde podia experimentar-se com maior liberdade, transpor limites, descobrir e criar sistemas mais radicais derivados das suas próprias ideias, sem qualquer tipo de compromisso externo. A receção positiva da obra após a estreia, nomeadamente reposições em espaços culturais como a companhia de teatro Primeiros Sintomas (2002-), sediada em Lisboa, influenciou esta motivação:

O *Romance* também me inspirou muito a voltar a apresentar o meu trabalho a solo e a sentir que há coisas que me apetece fazer à minha própria

dimensão, ou seja, há um compromisso profissional para mim, com a dança e com o teatro, mas depois há esse compromisso comigo própria (...) fazer coisas em casa, fazer coisas ao computador ou fazer coisas num pequeno estúdio e manter essa disciplina de ir fazendo pequenos solos ou coisas em que me esteja só a experimentar a mim própria. (...) Os Primeiros Sintomas é para mim um espaço muito confortável, é alternativo, é pequeno, é no Cais do Sodré, é tudo o que eu gosto, é aberto... (Soares, 2015)

Numa outra entrevista, concedida em 2017 no âmbito da 39.<sup>a</sup> edição do festival de artes performativas Citemor<sup>16</sup>, que constitui mais um exemplo de espaço cultural que acolheu a sua obra, Lúcia recorda os impulsos iniciais do seu processo criativo:

Começou por converter a expectativa de uma peça de teatro em coisas mínimas. Num meio quase minimalista de intermediar a linguagem (...) quis escrever uma peça a várias vozes, mas não quis imaginar atores, não quis imaginar um espaço de várias pessoas e comecei a usar um comando que é o “diz”, “diz que me amas”, diz isto, diz aquilo”. (Soares, 2017)

Nos impulsos iniciais do processo criativo, torna-se evidente o seu ímpeto de simplificação das criações com recurso aos elementos, “coisas mínimas”, identificados como essenciais ou indispensáveis para uma intermediação depurada da linguagem, onde a teatralidade surge quase despojada de elementos cénicos. Neste caso, a recusa à representação das personagens (vozes imaginadas) por vários atores, atribuindo-as, em alternativa, ao público, através da interpelação “diz”, ilustra nitidamente essa vontade de despojamento e deslocação da função performativa. O dispositivo encontrado revela uma atenção especial à experiência dos espectadores, enredados na construção da obra, estes são instigados a refletir realidades que não pertencem exclusivamente à atriz/*performer*. Aqui, importa salientar que a artista evoca o movimento minimalista despontado entre as décadas de 1950 e 1960. A propósito desta corrente artística, pesquisei acerca do ensaio *Art and Objecthood* (1967), posteriormente incluído no livro homónimo *Art and Objecthood* (1998), que reúne textos do crítico e historiador de arte modernista Michael Fried (1939-). Esta pesquisa deveu-se ao facto de Fried, apesar de desenvolver uma crítica incisiva ao minimalismo, definir com precisão

---

<sup>16</sup> O festival Citemor, sediado em Montemor-o-Velho desde 1974, na sequência da fundação do Centro de Iniciação Teatral Esther de Carvalho em 1970, reúne grupos artísticos portugueses e internacionais e realiza-se em articulação com outras cidades como Coimbra ou Figueira da Foz.

aquilo que o distingue, por exemplo, do modernismo. Para além da redução extrema aos meios essenciais, o autor toca noutra aspeto central, a noção de “teatralidade”, sobre a qual este se funda. Nesse ensaio, Fried distingue dois conceitos fundamentais: *objecthood* e *presentness*, afora explorar a noção de “teatralidade”. O conceito *objecthood* refere-se à condição de objeto literal, uma identidade inerte e sem vida própria, que associa às obras do minimalismo ou, nas suas palavras, “literalismo”. Já *presentness* exprime uma característica da arte manifesta na sua capacidade de se afirmar como uma presença plena, uma força vital, que nos confronta e afeta de modo instantâneo. Para Fried, esta qualidade positiva encontra-se na arte moderna, cujas obras existem como um todo autónomo, independentemente de serem ou não testemunhadas.

Deste modo, Fried desqualifica, por exemplo, a escultura minimalista por considerá-la “teatral”, uma vez que perde a sua autonomia ao depender do espaço circundante e da presença do espectador para se ativar e proporcionar uma experiência artística. Segundo o autor, a arte minimalista é “teatral” porque existe em função do espectador, desenrolando-se no tempo como uma situação e não como um todo imediato. Em contraste, Fried argumenta que a *presentness* da pintura e da escultura modernas ultrapassa o teatro, pois, enquanto o teatro é tido como a própria definição de presença - estar ali, no sentido literal - a arte modernista eleva essa experiência para um plano estético superior, distinto pela intensidade, absorção e potência catártica.

O dispositivo que Lúcia Soares encontrou revela uma atenção especial à experiência dos espectadores, enredados na construção da obra. Estes são instigados a refletir realidades que não pertencem exclusivamente à *performer*. Relativamente à importância do dispositivo como um ponto de partida para o seu processo criativo, a autora esclarece: “Sinto que é sempre mais claro para mim começar pelo dispositivo, até porque estou a tentar abrir para campos que não ponham o teatro em cima do palco convencional.” (Soares, 2020) A respeito do dispositivo Carolina Campos constata que: “Se a artista enuncia um desejo de experimentar algo com o público, de colocá-lo a certa distância, de fazer com que o seu olhar passe de um tipo de atenção a outro, então percebo uma proposta de convite. (...) Um mundo pode aparecer num dispositivo que pode ser enunciado (...) Um mundo pode ser um lugar e um convite. (Campos, 2023 p. 20 e 31)

Estas constatações remetem diretamente para o trabalho de Lúcia. Para além da ideia de convite presente nos seus dispositivos cénicos, que lançam um olhar específico sobre o lugar do espectador, questionando-o, há também uma imagem ou ideia de situação a partir da qual a maioria das suas obras parte. Os dispositivos criados nas suas obras não se limitam a

ser um elemento formal ou técnico da encenação, surgem desde o início com uma força própria capaz de orientar e gerar a obra em si. São situações estruturais, que atuam como motores da escrita e abrem novas possibilidades. Embora essas possibilidades abram caminho à interação, a artista esclarece que esta não é o seu principal foco: “O meu interesse não é propriamente na questão da interação, apesar de, neste caso, haver algum apelo a isso, mas é mesmo no criar peças que olham para o espectador e que o incluem numa representação do mundo”. (Soares, 2015) A artista investiga modos de o espectador participar no *devoir* da peça, não necessariamente como um agente interativo no sentido funcional do termo, mas como uma presença dotada de significado, cuja experiência é constitutiva do acontecimento cénico.

A perspectiva do público em relação a um espetáculo costuma privilegiar a distância justa de quem observa. Existem artistas que trabalham precisamente na diminuição dessa distância, seja ela qual for, mas na minha visão o espectador faz sempre parte do espetáculo a que assiste. No campo das artes performativas, este pode ser convidado a habitar o interior do espetáculo, tendo uma maior capacidade de interferir na sua trajetória, como acontece em formatos que fogem aos dos teatros ou concertos convencionais. No entanto, mesmo nesses casos, o espectador é, normalmente, dotado dessa distância maior que zero, de quem é confrontado, pela primeira vez, com um mundo desconhecido. Quando o espectador ocupa, confortavelmente, o seu lugar tradicional, sentado numa plateia sem ser interpelado diretamente, continua a participar na obra porque existe uma sinergia, influência mútua, entre o palco e a plateia, ainda que gerada apenas pelo campo energético de cada corpo presente.

Na entrevista, *O texto na dança e no teatro*<sup>17</sup> (2020), conduzida por Mickaël de Oliveira (1984-), Lúcia afirma:

Estou muito interessada nessa relação da experiência do público e da situação que proponho ser já uma situação forte, em relação, por exemplo, ao *Romance* (...) o dispositivo estava logo lá a partir do momento que disse - vou escrever um texto que começa pela palavra “diz” (...) - o texto já tinha uma proposta de encenação, já tinha uma proposta de situação e de relação, que não está fechada na ficção, mas que propõe uma relação mais viva ou

---

<sup>17</sup> No âmbito do projeto de pós-doutoramento *A visibilidade e invisibilidade da literatura no teatro e na dança contemporâneos*, o investigador Mickaël de Oliveira (1984-) realizou uma série de entrevistas documentadas a João Fiadeiro, Lúcia Soares, Olga Roriz, Patrícia Portela, Sónia Baptista, Tiago Rodrigues e Victor Hugo Pontes. Esta coleção de entrevistas encontra-se disponível em: <https://ceteatro.pt/entrevistas-o-texto-na-danca-e-no-teatro/>. Lúcia Soares colaborou ainda com Mickaël na elaboração do filme *ECOS\_3* (2022), disponível para visualização em: [https://www.youtube.com/watch?v=0SIF-vdk5T8&ab\\_channel=TeatroAveirense](https://www.youtube.com/watch?v=0SIF-vdk5T8&ab_channel=TeatroAveirense).

mais presente, mais relacionada se calhar com essas questões de *performance*, do *happening*, da situação... (Soares, 2020).

A sua proposta vai além da ficção, estabelece uma relação mais direta com o público, próxima da *performance*, dos *happenings* e das práticas herdadas do movimento situacionista, nas quais a existência de uma testemunha e a abertura ao diálogo são fundamentais. Cria, assim, situações em que todos os corpos presentes - artistas e público - partilham a responsabilidade do que emerge no espaço de cena. A Internacional Situacionista, ou situacionismo, foi um movimento político-artístico fundado em 1957 por Guy Debord (1931-1994) na comuna italiana Cosio di Arroscia, vila na região de Liguria, ativo até 1972. Reuniu artistas, arquitetos, urbanistas, pensadores, autores de situações e investigações urbanas, que defendiam uma crítica radical à separação entre a arte e a vida e aspiravam a uma revolução do quotidiano. Segundo eles “a arte ou é revolucionária ou não é nada” o que implicava a criação de situações vividas, capazes de romper com a passividade imposta pela sociedade do espetáculo examinada por Guy Debord. A arquitetura evolutiva, a cidade lúdica e nómada e a experimentação urbana eram entendidas como ferramentas privilegiadas para essa transformação. Influenciados por movimentos e grupos de vanguarda como o dadaísmo, o surrealismo, CoBrA, Fluxus e, de forma mais direta, pela Internacional Letrista (1952-1957), que os antecedeu, os situacionistas desenvolveram conceitos fundamentais como o de *psicogeografia*, que “pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo” (Careri, 2013, pp. 84-85), ou seja, estudar os efeitos que o meio urbano produz nos comportamentos, afetos e perceções dos indivíduos. Estes estudos resultaram num mapeamento das zonas nas cidades com diferentes atmosferas emocionais.

A *psicogeografia* expandiu-se à ideia de *dérive*, uma prática de deambulação, sem rumo pré-determinado, que transforma o caminhar num procedimento de investigação sensível e crítica do espaço urbano. No passeio sonoro *Passada Larga*<sup>18</sup>, de Lúcia Soares, é particularmente evidente esta relação psicográfica com a cidade. A artista propõe uma prática em que o deslocamento físico se cruza com uma escuta atenta e subjetiva do espaço, ativando as camadas invisíveis do território urbano. A própria noção de situação pode ser aqui entendida tanto no seu sentido etimológico - situar uma ação - como no seu significado literário e dramático - “cada acontecimento com teor emotivo ou dramático que se encontra inserido dentro de uma ação narrativa”. Em *Passada Larga*, a narrativa constrói-se na experiência partilhada do percurso, no tempo vivido e na relação entre corpo, cidade e

---

<sup>18</sup> Ver nota 14 no capítulo 1.1.

escuta. Esta dimensão experiencial e de risco esteve também presente no *workshop* “Corpo e Identidade no Espaço Teatral”, conduzido pelo coreógrafo e bailarino Miguel Pereira (1963-), nos estúdios do Rumo do Fumo, onde participei. Miguel Pereira explorou connosco a ideia de que o teatro - assim como os espaços de criação artística - pode e deve ser um lugar de risco, exposição e mudança. O primeiro exercício proposto aproximou-se claramente das práticas situacionistas: caminhámos em grupo e em silêncio, durante cerca de uma hora, pelas ruas da zona da Penha de França, entregando-nos à deriva. Esta experiência reforçou a compreensão do espaço urbano como campo de criação e do corpo como instrumento de perceção crítica, sublinhando a importância de um modo de estar atento e da disponibilidade para o imprevisto - elementos centrais tanto nas práticas situacionistas como no trabalho de Lúcia Soares.

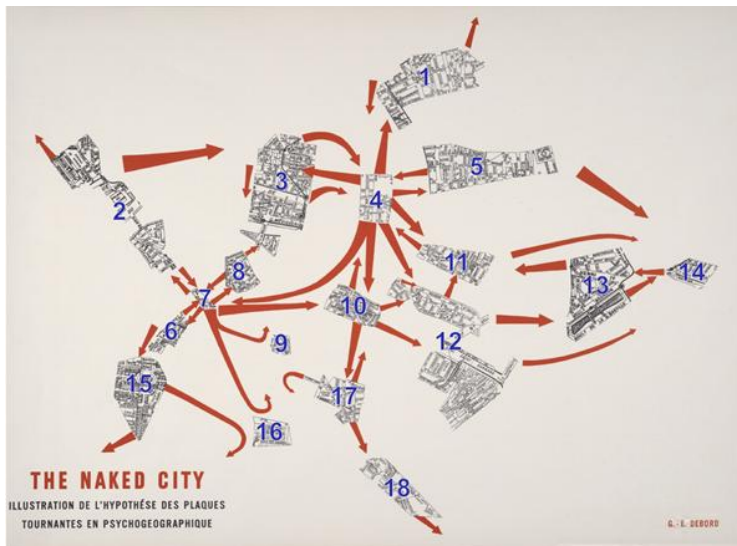


Imagem 12 - *The Naked City*, Guy Debord, 1957.

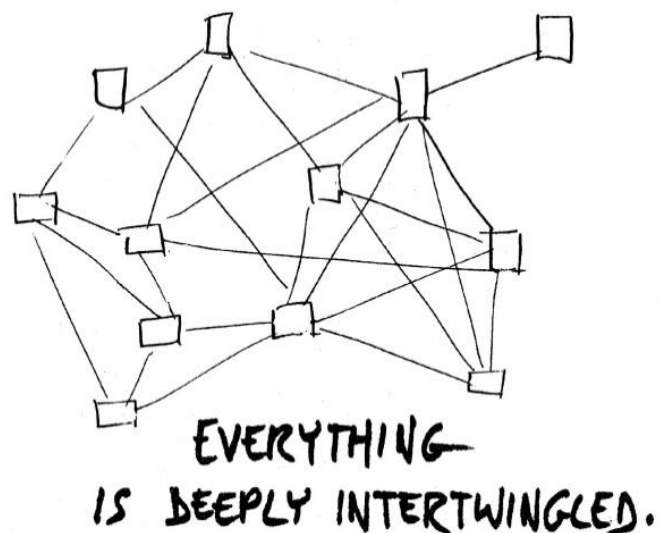


Imagem 13 - *Dream Machines*, Theodor Nelson, 1974.

## 2.1 Análise do texto dramaturgico de *Romance*

*Romance* é uma peça dirigida a jovens-adultos-seniores (com classificação etária M/14), onde o público-alvo satirizado é a classe média-alta no mundo ocidental, “ou seja no civilizado” (Soares, 2016), como Lígia escreve, ironicamente. No início do estágio, o texto composto por IX cenas - *amo-te, felicidade, recuperação, casamento, socorro, contexto dinheiro, mulheres, diva e medo do escuro* - foi partilhado comigo pela autora. Analisei-o a partir da leitura e das observações feitas na *performance* ao vivo, sintetizadas, em seguida, por partes:

- 1. O contexto inicial e o espaço cénico:** O público entra na sala, tenuemente iluminada, e ocupa as cadeiras dispersas em círculos à volta da *performer*, já disposta em cima de um plinto, estreito e retangular, que mais tarde ganhará outros devires como pódio, pedestal ou poleiro. Vestida num fato de padrão riscado, justo ao corpo totalmente coberto, não lhe vemos a face. Imagino uma espécie de lagarto, em tons escuros de preto, prata e azul, na figura enigmática que me remete para um ser entre o humano, o animal e o alienígena. Junto ao plinto, pousadas no chão, estão duas colunas de som, sobre uma delas está uma mesa de controlo de luz com *faders*, sobre a outra um controlador de som *MIDI* com *pads*. Quando todos permanecem acomodados e em silêncio, a *performer* move-se no seu espaço delimitado, pega na mesa de luz e, de súbito, opera um *blackout*. Depois de alguns segundos às escuras, volta a acender, aleatoriamente, os focos de luz, mostra-nos as possibilidades do aparato técnico da iluminação, com que parece estar a brincar. A certa altura deixa acesos alguns dos focos, que dão a sensação de luz ambiente e iluminam o público, de seguida pouso a mesa de luz na coluna. Num movimento calmo, mas alerta, parece reconhecer as novas presenças na sala, gira em torno de si mesma, em todas as direções, voltada para os espectadores.
- 2. Cena I. *amo-te*:** Subitamente, pára diante de um espectador, retira a máscara, que lhe cobre o rosto, e diz: “Diz que me amas” (Soares, 2016). Eventualmente, o espectador acaba por afirmar “eu amo-te”, ao que a *performer* responde: “Eu também te amo. Amo-te muito”. A escolha do tema amor como ponto de partida para a evocação do público não é inocente. Lígia utiliza-o como uma estratégia eficaz, não só é uma proposta de compromisso imediato como serve de exemplo, revela a regra do “jogo”, do rumo que a *performance* seguirá:

Pedir a alguém para dizer que me ama, “diz que me amas”, (...) é o isco que se lança e que começa por essa coisa sedutora de criar um compromisso, tentar logo, tipo amor à primeira vista, o maior compromisso que uma pessoa pode procurar noutra (...) Claro que esse primeiro espectador (...) realmente tem sempre dado respostas muito incríveis, porque não sabe bem qual é o dispositivo, ainda não o reconheceu, é também a pessoa que, normalmente, serve para demonstrar como é que aquilo vai decorrer. (Soares, 2025)

O amor mútuo revelado depressa dá lugar a um desequilíbrio: de um lado, a entrega exagerada, ardente e incansável, feita de veneração, devoção e dependência; do outro, uma resposta mais fria, seca ou cética, que relativiza e questiona a veracidade das palavras de amor. Há uma passagem de uma relação bilateral para um amor coletivo e uma admiração comum pela *performer* - talvez a única personagem que, ao longo da peça, parece manter-se fixa no seu pódio, numa posição singular, com uma voz própria e coerente, que aparentemente ninguém lhe dita. No entanto, dessa voz emanam diversas falas, pensamentos e frases, que não assume como suas, mas atribui ao público, desapegando-se delas: “é uma voz que representa o estado do mundo para mim, apresenta um discurso consensual e até perigoso, que nós repetimos várias vezes e para mim o ato de fazermos isso em conjunto, eu com o público, é uma celebração de consciência e de estarmos atentos às palavras que usamos uns com os outros.” (Soares, 2017) Perante o amor coletivo este ser singular manifesta-se incrédulo, boquiaberto, constrangido. Será falsa modéstia? “Juro que não estava à espera. Mas estão todos doidos?” Esta parte mostra como um ser amado pela audiência consegue ter controlo sobre ela e ao mesmo tempo desprezá-la, chegando ao ponto de lhes pedir que chorem o amor, proposto pela própria, não correspondido. Quando consegue um coro de choros pede que parem a troco de irem beber um copo, na sua companhia, depois do espetáculo.

3. **Cena II. *felicidade***: Em tom intimista, a *performer* dirige-se ao público com as frases: “Venham cá. Vou-vos contar uma coisa”. Depois segreda-lhes que é feliz e expõe a sua noção de felicidade, dependente de sentimentos opostos como, por exemplo, a dor,

causada pela morte de familiares, ou o ressentimento, concluindo: “Tornas-te feliz por contraste”.

4. **Cena III. recuperação:** Através das frases, que criticam negativamente o espetáculo, delegadas aos espectadores, espalha-se o sentimento de desgaste e cansaço geral, próprios da condição do ser enfadonho, impotente ou comodista. Este sentimento transforma-se na sugestão da urgência de uma recuperação e descanso, após um período duro de exposição a insultos. Esses insultos ou críticas funcionam como metáfora para situações banais do quotidiano - o trabalho, as tarefas domésticas, uma doença ou até uma festa que acaba em ressaca - relativizadas quando comparadas com problemas de força maior como viver numa zona de guerra, enfrentar bombardeamentos ou lidar com a escassez de alimentos, bens essenciais e cuidados básico de saúde.

Diz: Põe-te na cama a fraquejar, fraqueja, fraqueja! Diz: Não posso, eu estou inquieto, a minha cabeça não pára... Diz: Tu? Tu fizeste do teu cérebro *cerelac* só para não teres de lidar com a fome e a desordem! (...) Mas não há caos nem fome na vossa vida, nenhum dos principais motores da vida, nem um! Só gasolina, sem motor, ou muita gasolina, muito pouco motor, nenhuma ignição. (Soares, 2016)



Imagem 14 - Fotografia tirada, pela equipa do SLTM, Lúcia Soares no ensaio geral de *Romance*, 2025.



Imagem 15 - Fotografia da equipa do Teatro Oficina, Lúcia Soares em cena no *Romance*, Teatro Jordão, ciclo “Sem Rede”, 2025.

5. **Cena IV. *casamento*:** A ação desenrola-se em forma de diálogo entre dois espectadores, que repetem o que a *performer* lhes pede para dizer ou perguntar, quando não fogem à regra e se recusam a dizer ou expressam o seu posicionamento íntimo relativamente às frases, alterando-as. É uma espécie de jogo onde o público vive a experiência de modos diversos, aceitando-a pacificamente, reproduzindo a mensagem, questionando-a com humor ou até rejeitando-a:

É uma peça que não dá instruções, que tem muito a ver com a liberdade do espectador entrar num jogo que se propõe ou não entrar. Então sim, já houve pessoas que, por exemplo, responderam sem repetir aquilo que eu digo até perceberem que, no fundo, o jogo é “diz, diz, diz” e é para repetir, é uma coisa mais mimética, vão fazendo a sua própria poesia. Ou então pessoas, que corrigem ou que não se identificando, não caem na armadilha, porque no fundo é uma peça armadilhada, e é muito interessante quando as pessoas aceitam o jogo, mas mesmo assim querem mostrar a mim, também, que estão conscientes do perigo daquilo que eu estou... Quando eu começo a dizer para elas dizerem coisas com que, realmente, elas não se identificam é muito interessante, quando as pessoas se tentam distinguir disso, e é um sinal também de coragem, de resistência. Claro que o entrar no jogo é o entrar no jogo da ficção e eu acho que é uma peça muito benévola nesse sentido, de nós percebermos que tanto somos o que dizemos como aquilo que representamos para os outros e de aceitarmos esse jogo. (Soares, 2017)

A conversa é pontuada por frases típicas de um primeiro encontro entre duas pessoas que se descobrem e partilham impressões. Revelam quem são, do que gostam, do que não gostam, a forma como fazem as coisas, a compreensão que têm do mundo, aquilo em que acreditam que ele precisa de mudar e as suas próprias necessidades. Pensam sobre o que têm e o que podem oferecer-se mutuamente, como podem ser-se úteis. O diálogo culmina numa cena de tensão, em que um espectador insiste sobre o outro quase transgredindo os limites de consentimento.

6. **Cena V. *socorro*:** Começa e sustenta-se com um pedido de ajuda levado ao limite, dirigido a um único espectador: “Foda-se diz que me ajudas”. Num estado de perda de controlo ou crise emocional, a *performer* implora por algum amparo, com um ritmo

desenfreado: “Diz-me (...) Foda-se promete-me alguma coisa”. Imagino uma impressora avariada a cuspir folhas sem parar, que desafia a capacidade do espectador para a acompanhar ou corresponder aos seus pedidos, repetindo o que ela lhe diz para lhe dizer ou até prometer. “Diz: Estou aqui. Diz: Salvaste-me”. Assim que o espectador abordado repete - “Estou Aqui.” - o gesto é percebido como um ato heroico de salvação e o ambiente frenético respira dando lugar à calma.

7. **Cena VI. contexto dinheiro:** Pegando no final da cena anterior, a *performer* começa por atribuir ao público as seguintes frases: “Diz: Um herói sem contexto era só o que nos faltava Diz: Sem contexto não vais sair nunca da cepa torta Diz: Arranja um contexto Diz: Contextualiza-te” (Soares, 2016) Mediante o uso de jogos de palavras e trocadilhos, estas frases, progressivamente mais *nonsense*, desfazem-se em meras onomatopeias sem qualquer sentido lógico. Por fim, a linguagem comum é retomada e fala-nos de um sentimento de raiva e desconforto. Cruza-se um diálogo entre cerca de três espectadores, onde um deles expressa ter vontade de sair e os outros concedem-lhe essa permissão, mas ele prefere opor-se ao que lhe é sugerido, optando sempre pelo contrário, como se quisesse afirmar uma posição forte de independência. A cena condensa-se num diálogo entre este espectador, teimosamente dono do seu nariz, e a *performer*, que o descreve como um fluxo a caminho de nada, mas mais gordo e cheio de dinheiro, ao que este replica não ter dinheiro nenhum e a *performer* proclama: “Pois, mas sem dinheiro não fluis”.
8. **Cena VII. mulheres:** A frase: “Diz: Mesmo não tendo, gastas não gastas?”, dá continuidade à discussão anterior em torno do dinheiro. É delegada a função de assaltante a um espectador, que confronta a figura enigmática da *performer*, pedindo-lhe tudo o que tem, esta demonstra estar despida de qualquer bem e não puder ajudá-lo. Perante este desapossamento o assaltante é orientado a revelar violência e fragilidade: “Eu já fiz coisas (...) Diz a chorar: O que é que tu tens contra mim?”. O público é levado a justificar o comportamento do assaltante, que está apenas no seu direito de expressar emoções. Este direito leva-nos a uma reflexão sobre como as mulheres são, socialmente, vistas como mais sensíveis e sentimentais, bem como o papel importante que desempenharam, e ainda desempenham, na normalização de se expor sentimentos e na valorização das pequenas coisas. A *performer* enfatiza isso nas suas palavras: “Diz: É, as pequenas coisas são muito importantes! Diz: E o poder é

cego. Diz: É, as pequenas coisas são gratas e humildes e não ligam às aparências. Diz: Mas cuidam-se. Diz: Sim, cuidam-se muito. Diz: Muito. Diz: E cuidam dos outros.” (Soares, 2016) Aqui surge também a noção de que quem cuida tanto dos outros muitas vezes se esquece de si... E é nesse momento que a emancipação se afirma de forma bem-humorada e autónoma: “Continuo a nossa emancipação sozinha: Vou à praia!”

**9. Cena VIII. *diva*:** Estabelece-se através de um monólogo da *performer* que “armada em diva”, ainda sobre o seu pedestal, se distancia da audiência tratada como seus seguidores, dando maior importância a produtos como “cremes absorventes, toalhas macias, chinelos, calcinhas...” O público ainda é chamado a interferir valorizando mais as relações humanas com a perspectiva de que as coisas são só coisas. Mas a diva insiste em trocar a companhia humana pelas coisas materiais, num processo de separação que precipita a cena final.

**10. Cena IX. *medo do escuro*:** Nesta cena, as palavras dirigidas à voz dos espectadores compõem frases de despedida como “apaga a luz devagarinho”, “não tenhas medo do escuro” ou ainda “vai habituando os teus olhos à escuridão, prepara-te para descansar um bocadinho”. Estas antecipam a saída do público e transpõem-no para um lugar de um certo controlo sobre a figura enigmática, invertendo os papéis e a dinâmica que sustentara toda a peça. No decurso da cena, a *performer* apaga as luzes num movimento subtil e gradual, mas é como se fosse o público a fazê-lo. Na tentativa de a embalar, convidam-na ao sono, contudo, ela recusa-se a fechar os olhos, resiste ao descanso que lhe é oferecido, dominada pelo medo da escuridão e pela ideia de perder o protagonismo. Neste momento, a distinção entre quem cria e quem assiste dilui-se. Embora seja a artista a operar a peça, a premissa é que os espectadores se tornem elementos constituintes desta. Como Lígia esclarece: “É quase como se eu quisesse criar sistemas simbólicos em que todos fazemos parte ou em que refletíssemos realidades, que não estão só do lado do *performer*, ou seja, em que essa distinção começa a ser suavizada, tudo bem que eu estou a operar uma peça que fui eu que criei, mas a premissa é que todos estamos a ser elementos que constituem essa peça.” (Soares, 2015) As vozes manifestam também estar a viver uma viagem à qual a *performer* não tem qualquer acesso: “Estamos a fazer uma bela viagem mas tu não a podes ver”, “nós estamos todos a deslizar para um sítio que não podes controlar”, “estamos todos a ir para um sítio que a tua imaginação não pode mesmo alcançar”. As

vidas do público seguirão o seu rumo e, fora daquela sala, a intérprete deixará de ter interferência direta nelas, como acontecia ao longo da peça quando lhes dizia o que dizer e, ainda assim, a sua imaginação não conseguia alcançar, exatamente, os lugares mentais por onde o público navegava. Os criadores não têm acesso espontâneo à imaginação secreta dos espectadores, nem às associações que cada um estabelece. Estes são únicos na forma como traduzem as obras, tal como são peculiares os lugares por onde estas os conduzem. As últimas palavras de *Romance* são ditas na penumbra, antes de se retomar o *blackout* inicial, em estilo de ditado popular: “Diz: Já o meu pai me dizia. Diz: Diz o que o outro diz e terás amigos, pensa por ti e terás sarilhos.” A problemática da singularidade revela-se, assim, um assunto central neste trabalho. Numa das entrevistas acerca do dispositivo de *Romance*, Lígia conclui: “É claro que depois o dispositivo é muito lúdico, as pessoas ficam muito encantadas com ele, mas para mim, em última instância, é sempre... O que é isso de nós não pensarmos pelas próprias cabeças?” (Soares, 2017)

A interrogação colocada na entrevista - “o que é isso de nós não pensarmos pelas próprias cabeças?” -, que a autora identifica como a última instância do dispositivo de *Romance*, remete-me, particularmente, para um assunto esmiuçado pelo escritor português João Barreto (1940-) em *O Género Intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento* (2010), obra literária a que fui introduzida nas aulas de “Estéticas Performativas”, lecionadas pelo professor Armando Rosa. Nela, Barreto reflete sobre a crítica do filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-) ao uso excessivo e inconsequente das aspas, formulada no breve ensaio, *A ideia do pensamento*, incluído no livro *Ideia da Prosa* (1985), onde Agamben argumenta que:

Através das aspas, quem escreve toma as suas distâncias em relação à linguagem (...) O termo colocado entre aspas é deixado em suspenso na sua história, é pesado - ou seja, pelo menos de forma elementar, pensado (...) uma humanidade que só soubesse exprimir-se entre aspas seria uma humanidade infeliz que, à força de pensar, teria perdido a capacidade de levar um pensamento até ao fim.” (Agamben, 1985 pp. 101, 102)

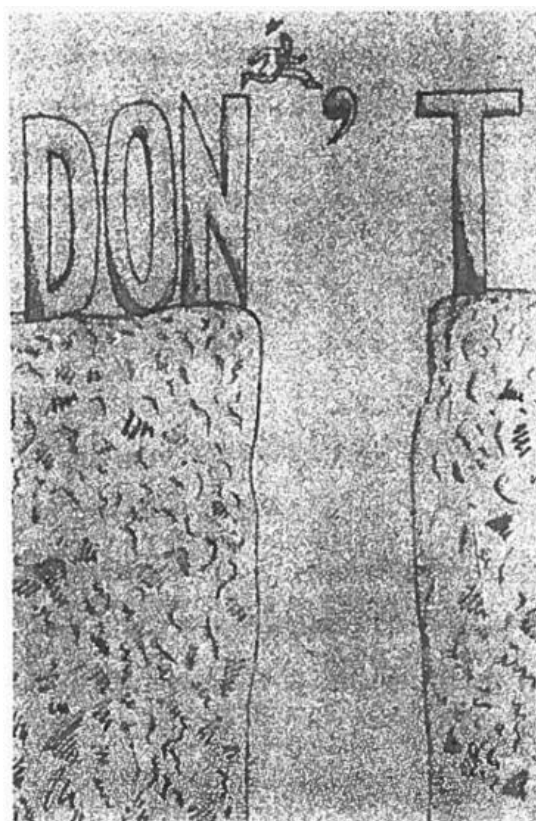


Imagem 16 - Ilustração retirada de *O Gênero Intranquilo, Anatomia do ensaio e do fragmento* (Barreto, 2010, p. 23).

Em *Romance*, Lígia toca nesta problemática existencial ao confrontar o público com a perda da singularidade perante um dispositivo, semelhante ao cerco que as aspas armam, que o leva pela mão e a um não-dizer autonomamente. Noto que, para além da crítica que acusa as aspas de estrangularem o pensamento, emerge também um elogio à vírgula, Agamben remata o seu ensaio com a seguinte frase: “No lugar onde caiu uma voz, onde faltou o sopro da respiração, um minúsculo sinal está suspenso, em cima. Sem outro suporte além deste, hesitante, o pensamento aventura-se.” (Agamben, 1985)

As ações que envolvem a articulação de linguagem, como escrever, pensar ou falar, implicam um momento de suspensão e hesitação. Esse momento é sustentado por um último reduto, a vírgula. Sem outras bengalas, além deste apoio silencioso e essencial, o pensamento arrisca existir e avançar. O elogio à vírgula é reforçado no texto de Barreto como contraponto às aspas enquanto o sinal gráfico que retém a força de uma pausa, não como interrupção definitiva, mas como a beira de um precipício permeável ao exercício do pensamento. Barreto explica: “Inevitável se torna então o salto sobre o abismo, sem rede, sem muletas - sem aspas -, eventualmente apenas com o auxílio de uma pequena vírgula (*virgola*), pausa na respiração de um texto que a tem própria, leve apoio para retomar o fôlego, para que possa prosseguir a

aventura do pensar.” (Barrento, 2010) A vírgula surge então como um intervalo, que possibilita retomar o fôlego e prosseguir a “aventura do pensar”.

Esta ideia encontra ressonância na obra de Carolina Campos, quando afirma que acompanhar, para além de visitar, é também conversar: “Entendo a conversação como uma possibilidade de amplificar, dinamizar, sintonizar e problematizar as questões que rodearão a obra.” (Campos, 2023 p. 20) No capítulo *Quando chego ao princípio*, a autora refere o ato de conversar como uma ferramenta fundamental para compreender o espaço vazio - no sentido de ser vasto, difuso e indefinido -, que se abre ao principiar um projeto. Através do diálogo, entendido como um meio para apalpar o terreno e desenhar uma espécie de topografia, esse espaço vai-se preenchendo de palavras, imagens, referências, ganha contornos, zonas de maior ou menor definição, e dá origem àquilo que Campos entende como um território comum para a criação. Para que a conversação se desenvolva de forma fértil, é necessária uma escuta sensível, cultivada, por exemplo, nas pausas de uma conversa, nos momentos em que paramos para ouvir quem acompanhamos - tanto as suas “linhas de pensamento” como os seus silêncios - mas também para nos ouvirmos a nós próprios. As pausas associadas às zonas de respiração tornam-se, assim, condição do pensamento vivo, como Campos explica: “A filósofa catalã Marina Garcés disse que pensar é aprender a respirar, que onde não há respiração as palavras apodrecem e se objetificam.” (Campos, 2023 p. 21) Deste modo, a vírgula, enquanto pausa respiratória e estado de observação, aproxima-se do intervalo fértil onde o pensamento pode emergir sem ser imediatamente conduzido ou encerrado, que *Romance* enaltece.

É, precisamente, esse lugar de suspensão que envolve o final da peça *Romance*. Quando o dispositivo cénico se retira e a condução cessa, abre-se um intervalo - uma espécie de vírgula - em que os espectadores deixam de ser guiados e são devolvidos às suas esferas íntimas. Longe de encerrar o pensamento, essa pausa cria antes condições para que ele se expanda de forma livre e singular. Em *Romance*, a suspensão pode ser encontrada não apenas no intervalo final, até porque esse é um aspeto transversal à maioria dos espetáculos, mas também no decurso da própria peça, por exemplo, nos interlúdios entre cenas onde Lígia constrói atmosferas mais abstratas, através do uso de música e jogos de luz, onde a palavra deixa de determinar um rumo para o pensamento. Embora, na maior parte do tempo, o público seja convidado a citar frases que não lhe pertencem, não é obrigado a fazê-lo, conserva em si o livre-arbítrio de escolher como responder ao convite, pode decidir não dizer nada ou até dizer o que está a pensar naquele momento. No meu ponto de vista, essa abertura favorece a dinâmica da peça, porque são os desvios, fruto das reações singulares dos espectadores àquilo

a que assistem e às provocações que lhes são feitas, que a transformam, a renovam a cada apresentação e evitam que se torne rígida ou invariável. Mesmo sem grandes fugas ao texto dramaturgico, o simples facto de a peça funcionar com vozes, timbres e em sítios diferentes faz com que esta adquira, inevitavelmente, novas dimensões.

Essa abertura, presente ao longo da peça, só é possível graças à flexibilidade e disponibilidade da atriz para se desviar do guião e entrar em relação com o público. Para que essa relação se concretize, a atriz - neste caso, a Lígia - precisa de uma grande segurança e presença em cena, designadamente, não ignorar comentários inesperados ou respostas que fogem ao previsto, mas sim inclui-los. É ainda preciso ter um grande domínio do texto, consolidação do guião e um estado de presença em que a própria respiração desempenha um papel fulcral, caso contrário, torna-se difícil integrar interações no momento presente. Lígia demonstra a capacidade de dar importância ao que foge à regra, permitindo pausas no texto original. Contudo, essas pausas não acontecem de forma radical, a *performer* mantém os seus pontos charneira - o texto e o dispositivo cénico - aos quais regressa sempre. Essas fugas - reflexivas, delirantes ou permeáveis a novos discursos - exigem um equilíbrio delicado, pois há um tempo definido para a peça e quanto maiores as fugas, maior será a diferença entre a duração prevista e a duração real do espetáculo. Um público mais descontraído, provocador ou desinibido pode alongar significativamente esse tempo, por isso, o processo é sempre sensível e cuidadoso, é necessário permitir a abertura sem comprometer a estrutura geral da peça.

Tanto nos ginásios da ONV como nas aulas de “Teatro Físico, Jogo e Clown” com a atriz, criadora e pedagoga de artes performativas Alexandra Espiridião, fui despertada para a importância da respiração enquanto elemento central na construção de presença. Em ambas as formações respondi a exercícios, com enunciados semelhantes, que atentam à respiração. Passo a descrever um dos mais simples e simultaneamente mais difíceis: Entrar em cena, posicionar-se diante dos outros participantes, que ocupam o lugar de público, e, antes de agir, permitir-se apenas respirar.

A proposta consiste em tomar consciência da respiração para que, ao entrar em cena, não se caia numa ansiedade frenética de fazer logo algo, nem se sustenha a respiração devido à pressão interna a que nos submetemos perante o desconforto causado pelos olhares externos, que resulta numa necessidade de agir impulsivamente. Trata-se de dar espaço e tempo para simplesmente estar: como se está, como se é, como se sente e respirar. Essa paragem desacelera o tempo de atuação e potencia uma presença mais plena. Respirar é vital, sem respiração não há pensamento, nem funcionamento do corpo, o organismo precisa desse fluxo

de ar para operar. Enquanto intérprete, dar-se esse tempo para respirar e observar é essencial: observar o espaço, o próprio estado físico e emocional, e realmente estar ali, em vez de entrar num automatismo desligado do que nos rodeia. É importante notar que esta ideia de presença e conexão com o tempo real não é uma regra universal. Há criações em que o objetivo é precisamente transmitir alienação, como se o intérprete estivesse alheio à realidade, nouro espaço-tempo. Ainda assim, mesmo nesses casos - de caos interior, respiração acelerada, movimentos intensos e pensamentos dispersos - deve existir uma consciência corporal. Essa dinâmica pode ser rápida, caótica, fragmentada, mas precisa de ser consciente e, para que isso se aconteça, é fundamental, numa primeira fase, estar confortável em cena. Como um meio de alcançar esse conforto, o exercício de estar simplesmente presente diante de uma plateia a respirar, antes de qualquer outra ação, revela-se muito pertinente.

Retomo o elogio à vírgula, fundamentando-me nos dois ensaios de Agamben e Barrento, para pensá-la como marca gráfica da aporia, aquela que sustenta o pensamento no limiar - característica central dos textos de natureza ensaística. Não é por acaso que este modelo textual, orientado pelo questionamento, pela reflexão e liberto da pretensão de partilhar ideias fixas, deriva da palavra “ensaio”, intimamente conectada à ideia de experimentação, tentativa. Aporia vem do grego *aporía* (a- = sem, póros = caminho) e designa uma situação de impasse em que não há um caminho claro para avançar. Para a filosofia esse impasse, lugar de suspensão e de dúvida, é como um enigma produtivo. Tal como a aporia, a vírgula não conduz a uma resposta definitiva, ela encena no plano da linguagem aquilo que o ensaio realiza no plano do pensamento, mantendo-o aberto, em movimento, exposto à indeterminação.

No 1º ano de Mestrando, na disciplina de “Estéticas performativas” fui desafiada a escrever um ensaio. Comecei por perguntar-me o que é um ensaio e, a tentar responder a esta questão, escrevi o seguinte:

O que é um ensaio?

O ensaio é ensaiar em saia? Saía à rua para perguntar:

- O ensaio, é ensaiar em saia?

Talvez alguém lhe responda vivamente e lhe dê as boas-vindas, com vida lhe convide a dançar.

Premissa: Jamais ficar gelada ou entediada no aborrecimento deste exercício de escrita criativa é a minha prece automática falar de radiadores que irradiam calor, rádios-ativos, radioatividade minimal.

- Como será que correu a operação? Escrever é tão difícil e as frases “não sei escrever” ou “não sei desenhar” são tão ridículas.

*Pausa para pensar...*

- O que é um ensaio? O que é um sorriso ensaiado?

Parece não haver respostas a estas perguntas, nem desenhadas nem manuscritas. Ponto final, aqui está, “eu” a ensaiar de calças de ganga, descalça.

Para a artista transdisciplinar Patrícia Portela (1974-), a escrita é a melhor forma de refletir sobre as coisas, de organizar o pensamento, e de aceder ao menos óbvio. Não a encara como um meio de transmissão de ideias pré-concebidas, mas antes como um processo de descoberta, um modo de pensar a partir da incerteza - um espaço que potencia, assim, o exercício da imaginação. Na sessão do projeto “Mutantes - Entre o Teatro e o Museu” dirigida por Portela, a escritora referiu também que “a imaginação é um luxo que pode ser praticado, podemos imaginar outros mundos”, e propôs um exercício de escrita automática, um método efetivo de praticar a imaginação e deixarmo-nos ir na errância do pensamento. O exercício desenrolou-se em duas partes: a 1ª, escrever durante cerca de um minuto todas as palavras que nos viessem à cabeça e, no final do tempo, selecionar cinco; a 2ª, em cinco minutos, escrever um texto utilizando cada palavra escolhida pelo menos uma vez. Este foi o resultado do meu exercício:

1. **Parar**, de repente, o, pensamento, **imediato**, mente, **chinelo**, assado, **inusitado**, **coleira**, altamente, colega, **desapropriado**, **apropriado**, confuso.
2. Hoje fomos para a rua **parar** o trânsito e quebrar a normalidade. Antes de sair de casa pus o colar, que parece uma **coleira** na ideia de que me desse a força necessária. **Inusitado** foi ter dado um panfleto sobre a manifestação a um rapaz que calçava apenas um **chinelo**. **Desapropriado** ou **apropriado**? Foi ter entregue o panfleto a um grupo de jovens de fato. **Imediato** é a escolha via pré conceitos. Viver no imediato é uma possibilidade.

A crise de imaginação, que parece atravessar não só os mais jovens como as gerações mais velhas, é uma preocupação manifestada quer por Patrícia Portela, quer por Lúcia Soares. Lúcia reflete sobre esta crise no texto da peça *Namoro* (2025), uma adaptação de *Romance* para público infanto-juvenil, de que falarei no próximo capítulo. Na cena III. *preguiçar* de *Namoro*, a autora escreve:

Vesti-me tipo *glitter* porque queria brilhar

Mas vocês já estão tão encadeados

Diz: Pois estamos

Hoje em dia é difícil iluminar o que quer que seja

Já está tudo tão iluminado

Diz: Não Não deixa espaço à imaginação...

Diz: Não Tudo tão feito para ver e tão pouco para imaginar

(...) Nenhum dos principais motores da imaginação, nem um... Só noites em branco, tomadas ao lado da cama, carga completa, mas pouca imaginação... (Soares, 2025)

## 2.2 Análise de questões técnicas em *Romance*



Imagem 17 - Flyer de *Romance* do SLTM, design gráfico de Cláudia Morais, 2025.

Enquanto estagiária e espectadora assisti a *Romance*, em cena no ciclo *Subsolos* do São Luiz Teatro Municipal (SLTM). Na assistência prestada verifiquei que a peça permite mobilidade: “É uma peça que pelas suas características tão adaptáveis, vem-se repetindo, vem viajando e parece não querer acabar nunca”. (Soares, 2025) Uma manifestação desse aspeto foi a deslocação, em abril de 2025, de *Romance* até ao Brasil para ser apresentada nos dias 11 e 12 em Salvador da Bahia, integrada na iniciativa *O Vila Ocupa o Museu de Arte da Bahia*. A fácil circulação deve-se às suas características móveis e minimais, não envolvendo grande aparato técnico. Estive presente na visita técnica ao SLTM, onde pude identificar dificuldades, pouco comuns neste espetáculo, relacionadas com a preparação do espaço para a sua implementação. Como demonstração da importância da observação de visitas técnicas na formação de um artista, passo a descrever as especificidades e obstáculos que surgiram na instalação e disposição das cadeiras da plateia.

Em locais mais institucionais, como o SLTM, impõe-se regras de acordo com as normas técnicas, de segurança e requisitos legais, sob fiscalização da Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC), que verifica se essas regras estão devidamente contempladas no desenho técnico da implementação do espetáculo na sala para depois emitir as licenças e autorizações necessárias. A configuração do subpalco, pouco amplo e marcado pela presença de vários pilares, dificultou a disposição das cadeiras e determinou uma lotação média de 50 lugares. No caso de *Romance*, em que o espaço cénico abarca o público, as cadeiras devem ser organizadas em diferentes filas circulares ao redor do plinto, tido como um palco reduzido a elementos básicos, onde a *performer* permanece todo o tempo da peça. No SLTM foi

exigido que as cadeiras fossem fixadas ao chão por motivos de segurança, em conformidade com normas legais, que determinam a sua fixação ou interligação em filas contínuas, especialmente quando o espaço recebe um grande número de espectadores. A interligação em filas contínuas criaria grupos de pessoas, o que não respeitava conceptualmente a peça, motivo pelo qual essa opção foi rejeitada pela artista. Assim, tendo em conta a qualidade da organização do espaço e a necessidade de garantir o funcionamento do dispositivo cénico, as cadeiras foram fixadas individualmente. Nesse processo, revelou-se importante assegurar que ficavam desalinhadas, para que nenhum espectador tapasse a visibilidade de outro e a *performer* conseguisse distingui-los sem sobreposições. A fixação de cadeiras ao chão em locais de espetáculo menos convencionais é feita, principalmente, por razões de segurança, organização e acessibilidade.

Na apresentação de *Romance* na Quinta Alegre (QA), a que pude assistir durante o estágio, sobre a qual falarei no capítulo 3, as cadeiras não foram sujeitas a qualquer tipo de fixação. Isso implicou que, diariamente, fosse necessário reorganizá-las no final da peça, devido à movimentação dos espectadores, principalmente crianças. Portanto, a fixação das cadeiras também facilita a montagem de um espetáculo que permanece em cena ao longo de vários dias no mesmo espaço. Notei ainda a importância do planeamento dos espaços para pessoas com mobilidade reduzida, garantindo a sua inclusão. Nos eventos em que estive, reparei que deixaram alguns lugares sem cadeiras justamente para que, por exemplo, uma cadeira de rodas pudesse entrar com conforto.



Imagem 18 - Método de fixação das cadeiras nas montagens técnicas no subpalco do SLTM, 2025.

Na visita técnica também foram definidos quais os materiais, segundo o *rider* técnico, previamente partilhado com a equipa de produção, que o teatro podia disponibilizar. Por exemplo, na luz, apesar de existir uma lógica bem definida sobre o número de focos necessários e a sua disposição, estes variavam sempre em função do material disponível nos locais de apresentação. Em ambos os casos a que assisti, foi necessário adquirir equipamentos externos para responder às necessidades do projeto.

Relativamente à iluminação, constatei que esta varia em função do local de apresentação. A artista prefere lâmpadas de filamento dimáveis em vez de LEDs, porque permitem ajustes graduais de intensidade, possibilitando efeitos como *fade in/out* ou alterações de luz subtis, que são essenciais para a *performance*. Embora existam LEDs dimáveis, nem todos os modelos oferecem essa funcionalidade, quando oferecem dependem de controladores eletrónicos de intensidade específicos, menos acessíveis, e não garantem a mesma suavidade nas transições que as lâmpadas incandescentes. No dia 19 de junho, aconteceu uma lâmpada fundir-se no decurso da peça e, por alguns segundos, todas as luzes foram abaixo, foi importante a pronta ação do técnico de iluminação a restabelecer a energia, reativando o disjuntor que disparou, para a cena prosseguir. Quando uma lâmpada se funde, pode ocorrer um curto-circuito ou um pico de corrente, suficiente para acionar o disjuntor ou queimar o fusível que protege o circuito. Em muitos teatros, as várias luzes estão anexadas ao mesmo circuito elétrico, logo, quando um disjuntor desarma ou um fusível queima, todas as luzes desse circuito se apagam. Isso é intencional, o sistema está desenhado para cortar a energia e evitar danos maiores (como incêndios ou sobrecarga nos cabos), ou seja, as outras lâmpadas não se estragam, apenas ficam sem energia porque estão no mesmo grupo.

Quando o espaço está totalmente montado, verifiquei que Lígia realiza testes de luz para definir as transições que irá operar ao longo da peça. Nesse processo, colaborei dando algumas sugestões e, em determinados momentos, assumi a sua posição em palco, de modo a que ela pudesse avaliar como a iluminação era percebida pelo público quando o foco incidia sobre si. Outro aspeto a ter em conta é as luzes das saídas de emergência: os painéis luminosos que identificam as saídas precisam de estar sempre visíveis. Por consequência, quando ocorre um *blackout*, este nunca é total, subsiste sempre algum nível de luminosidade devido às medidas de segurança. Durante o estágio testemunhei a importância de pensar neste equipamento de segurança. No âmbito da *performance Apóstrof'Apocalypse*, do projeto *MPP* (capítulo 5), que demandava escuridão total, essas luzes foram cobertas por uma cortina e a diretora de cena posicionou-se junto às saídas, responsável por monitorizar a situação, de modo que, caso surgisse algum imprevisto, as luzes pudessem ser rapidamente descobertas e a

evacuação realizada de forma segura. Este caso representa uma exceção à regra, aberta em função das particularidades estéticas e cenográficas de uma obra artística.

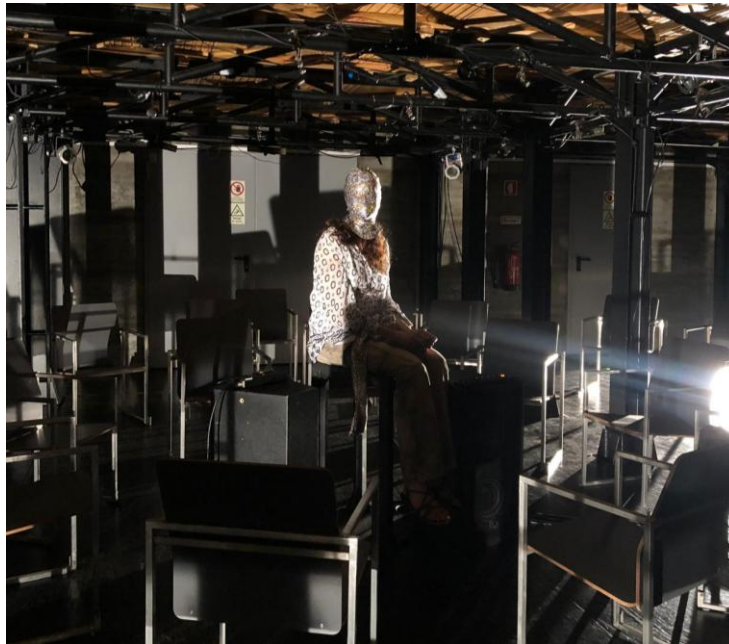


Imagem 19 - Fotografia de Lúcia Soares, Lara Almeida nos testes de luz na montagem técnica, SLTM, 2025.

Relativamente ao som, é necessário ajustar o volume de acordo com as músicas utilizadas na peça, tendo em conta o nível de intensidade sonora mais adequado para cada uma, prestando uma atenção particular àquelas usadas como fundo ambiente durante as cenas para não se sobreporem às falas. Durante a minha experiência no SLTM, acompanhei a *performance* lendo, ao mesmo tempo, o texto, para seguir o momento exato em que cada música deveria entrar. Esse seguimento permitia que qualquer falha fosse contornada de forma rápida, garantindo a continuidade do espetáculo sem interrupções. As músicas são lançadas pela *performer* através de um controlador MIDI, conectado à mesa de som, mas, caso houvesse algum problema, eu poderia acioná-las diretamente no computador, porque nem sempre o técnico de som que participou nas montagens estava disponível e o técnico presente não conhecia previamente a obra para perceber quais as músicas que deveriam entrar em cada momento. Em relação aos cabos do material técnico, é sempre importante fitá-los e tentar colocá-los em sítios estratégicos de maneira a que o público, ao entrar e sair da sala, não tropece neles. Todos estes procedimentos fizeram parte do trabalho de montagem, que acompanhei no dia 16 de junho<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Neste dia Lúcia deu uma entrevista a Paulo Alves Guerra para o programa rádio *Império dos Sentidos* da RTP, que é possível ouvir no intervalo de tempo [1h39'-1h50'] em: <https://www.rtp.pt/play/p2378/e858347/imperio-dos-sentidos>.

Nos dias de apresentação a equipa presente incluía um técnico de luz, um técnico de som, o diretor de cena e as frentes de sala. Em *Romance* é importante que as pessoas ocupem primeiro os lugares da frente, este tipo de indicações é dado pelas frentes de sala ou diretores de cena e ajuda a manter a organização na entrada do público. Após a conclusão das montagens, é fundamental realizar uma ou mais passagens do espetáculo, um ensaio geral, que pode ou não ser aberto a público convidado. Esses ensaios permitem que os técnicos obtenham uma visão completa do que acontecerá, identificando os pontos que exigem maior atenção. Da mesma forma, os diretores de cena também podem compreender melhor o espetáculo na sua totalidade, garantindo uma coordenação eficiente entre todas as equipas.

Foi-me possível analisar a interação da *performer* com os espectadores em momentos específicos da peça. Gostaria de destacar três cenas - a cena I. amo-te, a cena IV. casamento e a cena V. socorro - onde observei espectadores a comoveram-se, perante as experiências mais intensas e imersivas. Ao longo da peça, há espectadores a quem vão sendo atribuídas, pontualmente, frases soltas e há outros que são convocados durante mais tempo, como acontece no caso destas três cenas. As instruções dadas pela *performer* têm um impacto emocional significativo, geram respostas genuínas e intensas por parte deles, apesar de não os expor diretamente ou invadir demasiado o seu espaço, como a autora explica: “É uma peça que retira o espectador de um sítio anónimo, quer dizer nunca pergunto o nome a ninguém, continua a ser um sítio neutro”. (Soares, 2015)

Curiosamente, no último dia de apresentação, o primeiro espectador escolhido, ao acaso, foi um familiar de Lígia que ela não via há anos, foi convidado a dizer que a amava e respondeu com muita generosidade. Proferiu frases excêntricas, descoladas do guião original, e expôs sentimentos não-ficcionais, de acordo com a verdade do que estava a sentir: carinho, amor, felicidade, saudade, nostalgia... Este instante evidenciou como a *performance* consegue gerar momentos imprevisíveis e únicos, fruto das intervenções do público. Por isso mesmo, jamais haverá duas apresentações desta peça iguais. *Romance* reinventa-se sempre de acordo com a energia e a entrega de quem assiste, bem como da forma como é conduzida. A artista combina planeamento e perceção intuitiva na escolha dos espectadores convidados a participar e revela uma grande sensibilidade ao reconhecer o estado emocional de cada um. Demonstra a capacidade de respeitar e prever reações, como, por exemplo, a recusa em interagir, e de guiar a experiência, permitindo que o público se envolva de forma significativa, sem constrangimentos.

Em algumas situações, os espectadores chegaram a antecipar as instruções da *performer*. Por exemplo, durante a cena I. amo-te, o familiar da artista, anteriormente

mencionado, deveria, segundo o guião, ser levado a dizer: “Diz: E olha que sou milionário! Ah sim? Diz: Milionário de amor”. Quando a *performer* disse “Ah, sim?”, ele respondeu, imediatamente, “milionário do amor”, mesmo antes de receber a indicação da fala. Aconteceram momentos semelhantes com espectadores menos suspeitos, ou seja, menos próximos da *performer*. Esta adivinhação particular pode ter sido mera coincidência, mas também pode dever-se ao facto do texto ter sido editado e publicado. É possível que, estando ele familiarizado com o seu trabalho, tenha provocado a situação propositadamente, antecipando a fala de maneira natural e coerente com a dinâmica da *performance*.

### 3. *Romance e Namoro*

*Namoro* nasce da adaptação de *Romance* “a momentos da vida mais dados a começos do que a histórias longas”. É uma peça composta por IX cenas - *gosto de ti, divertimento, preguiçar, amizade, ajuda, desafio, sentimentos, influencer e escuridão*. O texto dramaturgicamente de *Romance* foi reescrito, entre 2024 e 2025, seguindo uma nova abordagem pensada para público infanto-juvenil. A IGAC é a entidade responsável pela revisão de textos e consequente atribuição de classificações etárias. Embora este texto tenha sido concebido, especialmente, para a faixa etária dos 10 aos 15 anos, recebeu a classificação M/14. A autonomia do texto de *Romance* face ao dispositivo cénico deu-se rapidamente, em 2016, no mesmo ano de criação e estreia da peça, quando o texto dramaturgicamente começou a ser pensado enquanto objeto editorial pela Douda Correria. Sobre este momento Lúcia conta:

No festival FIAR [Festival Internacional de Artes de Rua], na edição especial “FIAR Abrigo” em Palmela, o Nuno Moura<sup>20</sup>, que é o editor da Douda Correria, foi ver a peça (...) conheceu o meu trabalho e no final disse-me: “Este texto... Eu quero editá-lo.” Nunca imaginei o texto sem o dispositivo de cena e agora está a ser muito engraçado perceber a autonomia que as palavras têm. (Soares, 2015)

Esta experiência confirma que a *performance* não se esgota no acontecimento ao vivo nem na sua estrutura de instruções. Pelo contrário, demonstra como a partilha do texto performativo pode gerar novos sentidos, que fogem ao controlo da *performer* e abrem espaço à antecipação, à cumplicidade e à reinterpretação por parte dos espectadores. A possibilidade de o texto existir autonomamente - seja na forma de publicação, seja na voz de quem antecipa uma fala ou a (re)inventa - reforça a ideia de que a *performance* é um campo de negociação entre escrita, presença e receção, onde o sentido emerge precisamente dessa zona instável entre o que é esperado, o que é transmitido e o que acontece. No percurso de Lúcia Soares, a publicação do texto de *Romance* foi crucial, impulsionando-a a assumir-se como dramaturga, como a própria reflete: “Foi a partir do *Romance* que me assumi como dramaturga. (...) Ao que se seguiu a minha decisão de me inscrever num laboratório de escrita para teatro com o

---

<sup>20</sup> Nuno Moura (1970-), poeta, leitor e editor, fundou, em 2013, a editora Douda Correria, que publicou o texto de *Romance*, sendo a sua #22 edição, em 2016. Mais tarde, publicou outros textos da autora como *Cinderela* (#84, 2018), *Civilização* (#102, 2019), *Memorial* (#133, 2020), *A Minha Vitória Como Ginasta de Alta Competição* (#164, 2023) e também *Diário-não-Esporádico* (#169, 2024) de Andresa Soares.

Rui [Pina Coelho], no qual tinha igualmente de escrever sem estar em estúdio.” (Vicente, 2025) Este período distinto incentivou-a a participar no laboratório de escrita para teatro orientado por Rui Pina Coelho<sup>21</sup> (1975-), onde foi desafiada a escrever fora do estúdio, o espaço de trabalho privado, e a ampliar, clarificar e reorganizar os seus conhecimentos teórico-práticos no domínio da história do teatro. Embora alguns desses conhecimentos já existissem de forma dispersa, nunca tinham sido pensados enquanto ferramentas de contextualização da sua prática artística, dada a sua entrada autodidata nesta área, relativamente afastada dos circuitos institucionais. Esta fase permitiu-lhe, assim, situar o seu trabalho relacionando-o com referências, que até então não integravam, de forma consciente, o seu processo criativo. Acerca das aprendizagens adquiridas no laboratório a artista comenta:

Foi ótimo, porque, de repente, organizam-se as ideias e percebo um bocado da história do teatro, que já conheço, mas que não a tive nunca de pensar de forma organizada, no sentido de me contextualizar, de me afirmar, e acho que, com isso, muitos erros cometi depois da forma não-profissional ou quase amadora que eu tenho de me apresentar (...) Sempre tive muita facilidade em conceptualizar, em escrever o que é que eu quero, escrever projetos muito longos e assim, mas não ia à procura do - onde é que eu estou - na relação com os outros, na relação com a história do teatro, na relação com a teoria, na relação com o que se anda a escrever, pronto sempre me deixava estar mais como se fosse uma autodidata, atrasada, porque hoje ninguém pode ser autodidata, tipo extemporâneo ao seu tempo, mas deixava-me estar assim um bocadinho nesse campo. Hoje acho que já vivo as coisas com um bocadinho mais de consciência, graças a colegas e graças a informação que te pede muito mais consciência hoje em dia, por exemplo, ler sobre a participação do espectador, mas na realidade eu acho que sempre estive no pós-dramático. (Soares, 2020)

Neste contexto, Lúcia reconhece, por exemplo, que muitas das suas práticas sempre se inscreveram, mesmo que de forma intuitiva, no campo do teatro pós-dramático. A designação de teatro “pós-dramático” foi criada pelo professor, investigador e crítico alemão Hans-Thies

---

<sup>21</sup> O autor multifacetado Rui Pina Coelho, professor-investigador, doutorado em Estudos Artísticos - Especialidade em Estudos de Teatro pela FLUL, crítico de teatro, dramaturgo e tradutor, entre outras coisas, escreveu reflexões acerca do projeto MPP em *Nature in the End Times: Utopian Performances Challenging the Aesthetic of Despair* (2024) e influenciou a criação do “anti-espetáculo” *Dressing Room*, que abordo, respetivamente, nos capítulos 5 e 7.

Lehmann (1944-2022) na sua obra *Postdramatisches Theater* (1999). Reconhecido como um dos mais importantes teóricos do teatro contemporâneo e da estética teatral, Lehmann lecionou entre 1988 e 2010 na Goethe-Universität Frankfurt am Main e em outras universidades em Amesterdão, Paris, Viena, Tóquio ou Berkeley. A sua reflexão analisa a transformação das formas cénicas e textuais do teatro após as vanguardas artísticas do século XX, que contestavam o que ele designou de “teatro clássico burguês”. Identifica, assim, o surgimento de um novo tipo de prática teatral que instaurou novos paradigmas para a cena e para a dramaturgia, sobretudo a partir dos anos 80. O teatro pós-dramático é frequentemente entendido como um desdobramento da estética “pós-moderna” dos anos 60. Resumidamente caracteriza-se por:

- **Quebrar a primazia do texto dramático e da estrutura narrativa clássica:** O texto dramático tradicional - baseado na fábula, na narrativa linear e nas personagens-arquétipo em ação, herdadas da *Poética* (séc. IV a.C.) de Aristóteles e do teatro épico-trágico grego do século V a.C. - deixa de ocupar o núcleo dos teatros, dando lugar a outras formas de escrita ou até à sua ausência. Nesse contexto, a estrutura narrativa clássica é frequentemente substituída por configurações fragmentadas e não lineares, em que a cena, em vez de contar uma história contínua, se constrói como montagem de materiais heterogêneos, colagem ou paisagem sensorial.
- **Reconfigurar a cena:** O teatro rompe com a hierarquia tradicional do texto, deixa de ser centrado, exclusivamente, na palavra e afirma-se enquanto um acontecimento estético. À partida é concedida igual relevância e atenção ao texto, corpo, luz, som, espaço-tempo, entre outros elementos expressivos que coexistem, ainda que com diferentes níveis de intensidade, e contribuem conjuntamente para a construção do sentido da experiência teatral.
- **Apresentar hibridismo e intermedialidade:** Permite a mistura de várias áreas artísticas - vídeo, instalação, música, artes visuais, dança, entre outras. Associa a interdisciplinaridade presente no trabalho de Lúcia, quando cruza disciplinas como as artes visuais, a escrita, o teatro ou a dança, à multiplicidade de papéis, erráticos e não-lineares, que Carolina Campos, no livro *Interrogar o Acompanhar*, também assume na sua prática de acompanhamento artístico. Ela ajusta, constantemente, a sua posição não-fixa em função das particularidades de cada projeto ou artista com que colabora, recorrendo à interdisciplinaridade e a múltiplos recursos para responder de forma mais

precisa às necessidades de cada criação. Campos expressa essa abertura ao descrever a fluidez do seu papel:

O meu papel varia entre dramaturga, ensaiadora, co-diretora, tutora, amiga que observa um ensaio, mediadora, assistente dramática, espectadora (...) Ao não definir de antemão um papel estrito, permitimo-nos a experimentar e ajustar a minha posição em função das necessidades do projeto, dos artistas e das obras. Só pude fazer esta reflexão a partir da experiência (...) Compreendi o valor deste tipo de indefinição. A trajetória dos acompanhantes é errática e provavelmente pouco linear. (Campos, 2023 p. 10)

- **Explorar a relação com o espectador:** Muitas vezes não procura a identificação emocional com personagens, mas provocar percepções sensoriais, reflexões ou até a participação ativa do público.
- **Enfatizar o momento:** O foco desloca-se para o “aqui e agora” da *performance*, valorizando a experiência imediata e o estado de presença, que colocam o acontecimento em primeiro plano.

Se em *Romance* o público-alvo é o estereótipo dos adultos da classe média-alta na sociedade ocidental, pertencentes às gerações catalogadas como *Baby Boomers* (1946-1964), X (1965-1980) e Y ou *Millennials* (1981-1996), em *Namoro* retrata-se ou caricatura-se a personalidade generalizada dos filhos desses adultos, inseridos nas gerações Z ou *Centennials* (1997-2012) e Alfa ou *ScreenAgers* (2012- até ao presente). Para escrever *Namoro*, Lúcia inspirou-se, principalmente, na convivência pessoal com o seu filho de 12 anos e com os seus sobrinhos, de idades compreendidas entre os 11 e os 16. Como parte da sua metodologia, combinou uma sessão particular com os jovens da sua família, onde partilhou uma versão provisória do texto com eles e testou o dispositivo antes da estreia. Acolheu os seus *feedbacks*, tendo-os em consideração, para fazer algumas alterações.

Prestei assistência aos ensaios de *Namoro*, passados nos estúdios - Polivalente e de Música - do Polo Cultural Gaivotas (PCG) | Boavista (Lisboa), onde trabalhámos a dramaturgia e encenação, abrangendo processos de pesquisa, escrita criativa, estruturação, desenvolvimento, finalização e memorização. A minha assistência envolveu a leitura e interpretação crítica do guião de *Namoro*, bem como a observação da cena a partir da

perspetiva de espectadora. Colaborei como cobaia nos testes do dispositivo e assumi a função de ponto durante o trabalho de memorização. No início dos ensaios às vezes fazíamos aproximadamente 20 minutos de *yoga* para ativar o corpo e as suas qualidades de presença.

Ao longo dos ensaios também transmiti as minhas impressões relativamente à geração Alfa com a qual convivo, igualmente, no seio familiar e acrescentei ainda a perspetiva da geração Z em que me “encaixo”. Uma das sugestões que expus à Lígia foi a de aprofundar o tema do namoro, dando ênfase ao próprio título, pois senti estar pouco desenvolvido na primeira versão apresentada. Propus que a pesquisa se estendesse às formas como os jovens constroem intimidade e relações emocionais entre si, não apenas em sentido romântico ou amoroso, mas também amistoso. Nesse contexto, partilhei com a artista um pequeno texto (consultar anexo IV) que escrevi, reunindo memórias pessoais dos namoros mais primários que vivi. A exploração deste tema é visível um pouco ao longo de todo o texto, desde a cena I. gosto de ti, mas sobretudo nas cenas IV. *amizade* e VII. *sentimentos*. Lígia fomentou o diálogo em torno do texto em construção e mostrou interesse em ouvir as minhas opiniões, fosse em momentos de dúvida relativamente ao uso desta ou daquela palavra, fosse na discussão dos temas a esmiuçar ou acrescentar. Com receio de que as minhas intervenções pudessem atrasar, quebrar ou desviar negativamente o fluxo de trabalho da artista, refleti sobre qual o tempo justo para intervir, pelo que, em certas ocasiões, considerei mais adequado permanecer observadora até que surgisse um motivo indispensável de ser partilhado. A hesitação quanto ao momento adequado para intervir revelou-se, assim, parte integrante do próprio gesto de acompanhamento. Longe de significar desinteresse ou afastamento, essa escolha de escuta e observação encontra correspondência na reflexão proposta por Carolina Campos, quando a autora descreve o acompanhamento também como um exercício de parcialidade, ausência e invisibilidade:

Encontra-se na natureza do acompanhamento a parcialidade, a ausência e a invisibilidade. A parcialidade não significa desconsiderar a totalidade do processo, senão exercer um olhar pneumático que ajude o processo a respirar, a pôr em perspetiva as ações. A ausência não significa não estar presente, mas sim saber estar ausente, entender que às vezes um bom dia de trabalho implica limitarmo-nos a observar e deixar que o ensaio siga o seu curso. A invisibilidade não supõe uma não-existência senão uma forma de não atropelar o processo do autor e não reclamar protagonismo. (Campos, 2023 p. 10 e 11)

A sugestão de um “olhar pneumático” por Campos, que permite ao processo respirar, aproxima-se da minha decisão de, em determinados momentos, permanecer num estado de “invisibilidade produtiva”, evitando interferências que pudessem interromper, desnecessariamente, o fluxo de trabalho, ação e pensamento da artista.

**TEATRO**  
**NAMORO**  
**ROMANCE**  
 De e por Lúgia Soares

**NAMORO**  
 10 A 13 FEV | SEG A QUI | 10H30  
 PARA ESCOLAS (3º CICLO E SECUNDÁRIO)  
 A CLASSIFICAR PELA CEE

**ROMANCE**  
 14 FEV | SEX | 14H30  
 PARA GRUPOS ORGANIZADOS

15 FEV | SÁB | 19H  
 M/14

Lúgia Soares pesquisa e cria propostas em que o público faz parte do que acontece em cena. É coreógrafa e dramaturga e no seu trabalho questiona a distância entre o lugar de quem assiste a um espetáculo e o lugar de quem o faz. Nas suas criações, procura incluir o espetador como parte do espetáculo.

No mês de fevereiro traz à Quinta Alegre duas performances para diferentes fases da vida: *Namoro* e *Romance*.

No caso de *Romance*, a presença de quem está no lugar do público passa por pedidos diretos para que determinada coisa seja dita. O diálogo acontece entre Lúgia Soares e as pessoas do público e também entre os vários espectadores, numa experiência participada e interativa. Para público mais adulto.

*Namoro* é uma adaptação de *Romance* a momentos da vida mais dados a começos do que a histórias longas.

Os mais jovens são convidados a descobrir o teatro, falando-o. Brincando nos limites entre a realidade e a ficção e refletindo sobre o senso comum.

Um lúdico jogo para ver de perto o perigo de permitir que outra pessoa fale em vez de nós ou de apenas repetirmos o que nos é dado a dizer.

Em ambas as propostas, num ambiente intimista, Lúgia Soares faz-nos refletir sobre como pensamos como indivíduos dentro de um grupo, utilizando frases banais para criar complexas ligações entre si e o público.



© Estella Valente

Imagem 21 - Digitalização, programa de fevereiro da QA, 2025.



Imagem 20 - Fotografia de Lara Almeida, Lúgia Soares à janela num ensaio no PCG, 2025.

O *Romance* também esteve em cena nos dias 11, 14 e 15 de fevereiro, na QA - Um Teatro em cada Bairro, antigo Palácio do Marquês de Alegrete (Lisboa). O palácio, património da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, foi reabilitado e cedido à Câmara Municipal de Lisboa (CML) para integrar o programa “Lugar de Cultura”. A rede municipal de equipamentos culturais “Um Teatro em cada Bairro”, iniciada no final de 2022, faz parte deste programa e tem como principais objetivos: “Descentralizar a oferta cultural e desenvolver trabalho de proximidade nos territórios em que se insere, respondendo à procura crescente de espaços de trabalho, ensaio, formação e apresentação. Cada um dos espaços propõe uma oferta regular, diversificada e gratuita, programada com o envolvimento das comunidades e o acolhimento dos agentes locais.” (CML, 2024) A QA foi o segundo espaço cultural da rede a ser inaugurado no dia 1 de setembro de 2023.

Na QA, *Romance* teve a particularidade de ser apresentado a par com *Namoro* (2025), que estreou a 10 de fevereiro e esteve em cena até ao dia 14. Esta sessão, em particular, foi privada, com a presença de amigos e familiares convidados, permitindo a Lígia filmar a nova peça, em registo audiovisual, com o apoio do realizador e fotógrafo Gonçalo Castelo Soares, sem constrangimentos relacionados com direitos de imagem. Ao longo desta semana, tive a oportunidade de assistir às apresentações perante um público (constituído em média por 30 pessoas) heterogéneo, tanto em termos geracionais como socioculturais, que abrangeu desde turmas de jovens-adolescentes, variadas nos anos de escolaridade, até grupos de adultos e idosos, provenientes de diferentes instituições. No anexo V encontram-se identificados os grupos de participantes em cada sessão. Decidi registar todas as sessões, de *Romance* e *Namoro*, em áudio, com o meu gravador Zoom H5, pois quero, num futuro próximo, voltar a ouvi-las, perceber como os vários tipos de público reagiram, notar as diferenças e também os pontos comuns, explorando com maior profundidade os modos de receção, sobretudo da peça *Namoro*.

Estive em contacto com a equipa da QA constituída por: Susana Duarte - Coordenadora e programadora cultural; Andreia - Produção, Assistência Técnica, Mediação; Dina - Programação Cultural, Produção, Mediação; Albertina - Secretariado, Mediação, responsável pela manutenção do espaço; Margarida - Comunicação e Mediação. Todas elas fazem o acolhimento do público (escolas/grupos/público geral), ou seja, mediação cultural, nos espetáculos, nas oficinas e nos projetos que acontecem na QA. Uma das aprendizagens centrais desta experiência foi compreender a importância da atuação de mediadores culturais no acolhimento do público de forma personalizada, atendendo às suas necessidades individuais. Esta intervenção é muito importante em espetáculos de carácter mais provocatório

ou experimental, onde o público é confrontado com experiências fora do comum e desafiantes. Neste contexto, mostrou-se essencial estabelecer um diálogo prévio com a audiência, fornecendo um *briefing* sobre a *performance*, para além das informações práticas habituais - como colocar os telemóveis no silêncio ou em modo de voo, ocupar primeiro os lugares da frente, ter atenção aos cabos e ao material técnico exposto. Esta abordagem contribui para minimizar riscos e desconfortos, especialmente em públicos mais sensíveis, garante uma experiência segura e enriquecedora e torna-se mais viável em espaços de menor dimensão com características intimistas, como é o caso da QA. Antes do início da *performance*, é igualmente importante verificar que não se encontram espectadores perdidos em espaços adjacentes, como casas de banho ou zonas de circulação, para evitar situações de atraso e dispersão. Estive presente quer na visita técnica ao espaço quer no processo de desmontagem técnica; nesta fase destaco a importância da identificação dos materiais com etiquetas, de forma a evitar misturar os que pertencem ao espaço cultural e os de origem externa.

Uma mudança significativa na *peça Namoro*, em relação a *Romance*, ocorreu no figurino. Lígia decidiu refazê-lo, manteve o mesmo modelo do segundo figurino - sendo que o primeiro foi comprado já feito em tecido liso azul e pensado como uma espécie de segunda pele ou *chroma key* - mas escolheu um tecido diferente. Além do desgaste visível no figurino corrente, a artista considerou que o padrão do tecido tornara-se demasiado pesado para a geração do público a que a peça se destina e não se adequava à estética do salão do antigo Palácio do Marquês do Alegrete. O espaço do século XVIII é marcado pelo estilo arquitetónico do barroco tardio do período pós-pombalino, com decoração composta por pinturas-murais e azulejos que refletem a transição para o estilo neoclássico. No segundo figurino de *Romance* Lígia contou com a colaboração de Tânia Afonso na escolha do tecido e da costureira Abilene na confeção. Contudo, desta vez Abilene não estava disponível para realizá-lo. Lígia partilhou comigo o contratempo tendo-lhe sugerido que recorresse à minha avó Zenóbia Almeida, modista profissional, para que ela o costurasse. Zenóbia aceitou o convite e eu acompanhei todo o procedimento, desde a ida à loja dos tecidos com Lígia até à prova final do figurino. Levei a Zenóbia amostras dos tecidos que Lígia preferia, para que ela pudesse aconselhá-la na escolha, explicou-nos os diferentes tipos de licra, indicando que as mais elásticas, que esticam tanto na horizontal como na vertical, seriam mais adequadas para o efeito pretendido. A escolha também considerou a capacidade das máquinas de costura da minha avó trabalharem melhor com determinados tipos de material.

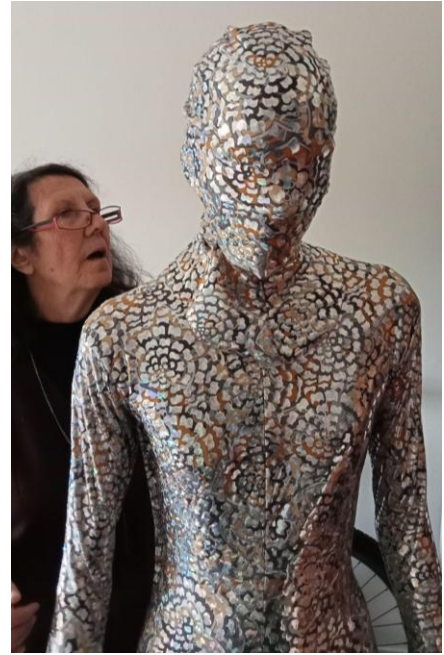


Imagem 22 - Fotografias de Lara Almeida, prova do figurino de *Namoro*, Queluz, 2025.

Observei o processo de corte e costura do figurino, a partir do modelo pré-existente. Ajudei Zenóbia no que conseguia, por exemplo a tirar alinhavos ou rematar, e, como desde criança gosto de aprender o ofício com ela, aproveitei para registrar em formato audiovisual cada etapa. A única fase em que não estive presente foi a dos acabamentos finais, após a prova do figurino. Já visualizei, sincronizei e organizei os vídeos e áudios gravados numa *timeline*. Em breve, pretendo usar esse material na construção de um filme de curta duração.



Imagem 23 - *Frame* de vídeo registado por Lara Almeida, 2025.



Imagem 24 - Fotografias de Luís Moreira, Lúcia com figurino de Zenóbia Almeida nas montagens técnicas no salão da QA, 2025.

#### 4. *Namoro e Afetos*

Na primeira reunião presencial que tive com Lígia Soares, no dia 8 de novembro de 2024, para acertarmos os detalhes do estágio profissional, ela falou-me das criações que tinha em mãos para o final de 2024 e para o ano de 2025, nomeadamente, *Namoro*, *A Piscina* do projeto *MPP* e *O Vestido*. Falou-me também do conjunto de referências que as nutrem, entre as quais os livros *O Espectador Emancipado* (2008) e *A Sociedade do Espetáculo*<sup>22</sup> (1967) dos escritores franceses, respetivamente, Jacques Rancière e Guy Debord, que me parecem ter uma influência transversal neste conjunto de criações. Quando chega ao início do processo de acompanhamento artístico, Carolina Campos explica que, dependendo dos interesses que os artistas manifestam e compartilham com ela, tenta identificar qual é o ponto de partida, o elemento chave, para a criação, se “um afeto que late em carne viva”, “um gesto”, “um ritmo”, “um matiz de um lugar, de ambiente”, ou, por exemplo, “um convite”... Se serão “os afetos que informam os modos, ou os modos que informam os afetos” embora afirme que ambos, os modos e os afetos, estão interligados: “Não há organização que não expresse algo, nem expressão que não tenha o seu próprio modo de organização” (Campos, 2023 p. 20)

Ao ler *O Espectador Emancipado*, com o intuito de me aproximar do campo de afetos de Lígia, deparei-me, no último capítulo - *A imagem pensativa* -, com o termo *punctum*, que me transportou para as aulas de “Teorias e Práticas do Corpo”, no 1º ano do Mestrado, onde a professora Ana Mira o mencionava frequentemente. Gostaria de esclarecer a sua perspetiva sobre o *punctum*, colocando-lhe perguntas como: onde é que primeiro ouviu ou teve conhecimento deste termo? O que significa para si? Recordo-me que tem qualquer coisa que ver com a sensação de uma picada, o encontro com algo que nos toca num ponto sensível. Pergunto-me: O que nos toca, como nos toca e porque é que nos toca?

Em *A imagem pensativa*, o termo *punctum* surge associado ao escritor francês Roland Barthes (1915-1980), que o distingue de *studium*, dois conceitos ligados à construção do imaginário fotográfico: “Em *A Câmara Clara*<sup>23</sup>, Barthes opõe a força de «pensatividade» do *punctum* ao aspeto informativo representado pelo *studium*.” (Rancière, 2010 p. 161) Rancière constata que, na teoria de Barthes, o *studium* está associado ao processo de construção da fotografia pelo autor, envolvendo as escolhas estéticas e artísticas efetuadas no momento da

---

<sup>22</sup> Este livro será abordado no final do subcapítulo 6.1 e no capítulo 7.

<sup>23</sup> Livro de Barthes publicado em 1970, “*A Câmara Clara* é uma reflexão sobre a imagem fotográfica? Expressa, aliás, no próprio subtítulo, «nota sobre a fotografia»; mas é, também, uma apaixonada e dramática meditação sobre a vida e a morte.” (Rancière, 2018)

captação - como o ângulo, a perspectiva, o enquadramento ou o tratamento dado à imagem. Por outro lado o *punctum* está, intrinsecamente, ligado à dimensão afetiva da recepção desta mesma fotografia produzida em *studium* ou no “estúdio” - espaço preparado para a criação. Li também o livro *Espectadores e públicos activos* (2015), da socióloga Isabel Babo, devido às suas afinidades temáticas com as obras referenciadas por Lígia. Especialista em estudos da comunicação, Babo reflete sobre a condição do espectador e a formação de públicos na sua relação com a comunicação e com o desenvolvimento dos media, apoiando-se em autores como Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado*, ou o filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952), em *Arte como experiência* (1934). Destaco a citação que Babo faz deste último:

Com aquele que percebe, como com o artista, deve haver um arranjo dos elementos do conjunto que é, na sua forma geral mas não em pormenor, idêntico ao processo de organização experimentado de maneira consciente pelo criador da obra. O artista selecionou, simplificou, esclareceu, abreviou e limitou em função do seu ponto de vista e do seu próprio interesse (...) O espectador também tem de passar por todas essas etapas em função dos seus pontos de vista e do seu próprio interesse (...) Num e noutra há compreensão no sentido literal, ou seja, reagrupamento de detalhes fisicamente dispersos visando formar um todo que é vivido como uma experiência. (Babo, 2015 p. 11)

Na perspectiva de Barthes, o *studium* corresponde ao conjunto de intenções, códigos culturais e escolhas formais mobilizadas pelo fotógrafo no ato de criação da imagem - um processo que se aproxima daquilo que Dewey descreve como a organização consciente dos elementos pelo artista. Já o *punctum* emerge no momento da recepção e não pode ser totalmente previsto ou controlado pelo autor, foca-se no pormenor que capta a atenção do espectador, ativando nele uma resposta subjetiva e afetiva. Assim, a ideia defendida por John Dewey e retomada por Isabel Babo, de que o espectador reconstrói ativamente a obra, reorganizando os seus elementos segundo a sua perspectiva, aproxima-se do *punctum* enquanto experiência singular, que resulta do encontro entre a estrutura concebida pelo *studium* e a sensibilidade individual do espectador. O sentido da obra constrói-se, portanto, na relação dinâmica entre produção e recepção, e não apenas na intenção do autor. O capítulo “2. Recepção” de *Espectadores e públicos activos* (2015) é dedicado à análise dos modos de

recepção e encontra-se dividido nos subcapítulos: *A Recepção*; *A hermenêutica do texto e a recepção*; *Quadros de recepção e de significação*; *Contextos de recepção e etnografia dos públicos*. Não darei seguimento a este tópico, mas considero tratar-se de um objeto de estudo relevante para quem pretenda aprofundá-lo.

Segundo Rancière: “A teoria do *punctum* pretende afirmar a singularidade resistente da imagem.” (Rancière, 2010 p. 164) Assim, o *punctum* reside na sensibilidade de quem observa a obra artística e nos detalhes que o interpelam ou o “beliscam”. Neste capítulo, Rancière demonstra como a separação dos dois conceitos por Barthes pode ser diluída e sugere que a “pensatividade” numa imagem se define como um nó entre várias indeterminações. Essas indeterminações dizem respeito, por exemplo, ao lugar onde se situa o sentido da imagem: estará ele na intenção do autor, nas escolhas estéticas e técnicas do *studium*, ou antes na experiência singular do observador, através do *punctum*? Para Rancière, a “imagética” não se reduz nem à construção objetiva, nem à recepção subjetiva, mas abre-se como espaço de coexistência entre ambas, onde a indeterminação se torna constitutiva do próprio ato de contemplar. A ideia de “pensatividade” da imagem em Rancière designa uma suspensão da atividade representativa. Trata-se de um momento em que a ação se transforma em pensamento, mas um pensamento que permanece imóvel, numa espécie de indiferença semelhante ao movimento contínuo das ondas do mar, como o próprio escreve: “A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão da atividade (...) Atividade tornou-se pensamento, mas em si mesmo o pensamento passou para um movimento imóvel, semelhante à radical indiferença das vagas do mar.” (Rancière, 2010 p. 175)

Para o autor esta “pensatividade” não se confunde com o *punctum* - não resulta do caráter único de uma aparição, nem simplesmente da nossa ignorância quanto às intenções do autor ou da resistência da imagem à interpretação, antes, ela emerge como resultado de um novo estatuto da imagem. Rancière explica que as transformações no estatuto das relações entre pensamento, arte, ação e imagem assinalam a passagem do regime representativo - centrado na hierarquia dos gêneros, na verosimilhança e na função mimética da arte - para o regime estético, caracterizado pela autonomia das formas e pela suspensão das fronteiras rígidas entre arte e vida. Ele argumenta que no regime representativo: “A lógica representativa dava à imagem o estatuto de complemento expressivo. Nela o pensamento da obra, fosse ele verbal ou visual, realizava-se sob a forma da «história», ou seja, sob a forma da composição de uma ação” (Rancière, 2010 p. 175 e 176) Para ilustrar esta passagem entre regimes expressivos, Rancière recorre ao livro *S/Z* (1970) de Roland Barthes, onde o autor analisa o conto *Sarrasine* do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850). Rancière reflete

sobre o comentário de Barthes à última frase do conto: “A marquesa permaneceu pensativa.” Para Barthes o adjetivo “pensativa” assinalava o texto clássico, sempre portador de um suplemento de sentido, Rancière, contudo, propõe o inverso e afirma que se trata de uma marca do texto moderno, isto é, do regime estético de expressão, uma vez que contraria a lógica da ação ao mesmo tempo que prolonga e suspende o seu desfecho. À primeira vista, o adjetivo parece descrever um estado de espírito da personagem, no entanto, no ponto em que surge - o fecho da narrativa - a “pensatividade” desloca o estatuto do texto. O segredo foi revelado e a ação concluída, mas a palavra “pensativa” suspende esse fim, instaurando uma lógica expressiva indeterminada. Assim, a passagem do regime representativo para o regime estético não significa a substituição de um pelo outro, mas a sua coexistência. A “pensatividade” da imagem é entendida por Rancière como a presença latente de um regime de expressão dentro de outro. Estes cruzam-se, trocam-se, afastam-se e fundem-se, originando formas singulares de “pensatividade” que desafiam a oposição entre *studium* e *punctum*, entre a operatividade da arte e a imediaticidade da imagem. O silêncio da imagem, seja fotográfica ou pictórica, já não é apenas passividade, mas sim uma forma específica de figuralidade - uma tensão entre regimes de expressão e um jogo de trocas entre diferentes meios, como explica Rancière:

São os regimes de expressão que se entrecruzam e criam combinações singulares de trocas, de fusões e de afastamentos. Essas combinações criam formas de «pensatividade» da imagem que refutam a oposição entre *studium* e *punctum*, entre a operatividade da arte e a imediaticidade da imagem. A «pensatividade» da imagem deixa então de ser o privilégio do silêncio fotográfico ou pictórico. Este silêncio é ele próprio um certo tipo de figuralidade, uma certa tensão entre regimes de expressão que é também um jogo de trocas entre os poderes de diferentes meios. (Rancière, 2010 p. 181 e 182)

A noção de imagem pensativa encontra eco no trabalho de Lígia Soares, onde as criações parecem sustentar-se nesse intervalo entre ação e suspensão, entre construção formal e abertura à experiência sensível do espectador. Não foi por acaso que, na leitura de *O Espectador Emancipado*, foi precisamente este capítulo que me tocou, pois nele reencontrei questões que já atravessavam o meu percurso - a relação entre percepção, receção, afeto, e a forma como algo inesperado nos interpela. Outros leitores poderiam fixar-se em outras

passagens do livro, estimulados por inquietações distintas. É deste território de afetação e disponibilidade que emerge o interesse em compreender como certos gestos artísticos nos tocam. Se a imagem pensativa abre um espaço indeterminado, importa agora compreender de que modos certos afetos nos deslocam.

No capítulo *A imagem Pensativa*, Rancière também interpreta o “afeto transporte”, formulado por Roland Barthes, que designa a capacidade da fotografia transportar para o sujeito que observa a natureza sensível e peculiar do que foi fotografado. Não se trata de um processo de interpretação intelectual, mas de um impacto sensível e imediato, que atravessa a imagem e atinge o espectador. Porém, para o “afeto transporte” se concretizar, Barthes defende que o espectador deve possuir pelo menos três características básicas, nas palavras de Jacques Rancière estas são:

Para definir desta maneira o ato e o efeito fotográficos, o autor tem de fazer três coisas: deixar de lado a intenção do fotógrafo, reconduzir o dispositivo técnico a um processo químico e identificar a relação óptica com uma relação tátil. Assim se define uma certa visão do afeto fotográfico: o sujeito que olha, diz Barthes, deve repudiar todo e qualquer saber, toda e qualquer referência àquilo que na imagem possa ser objeto de um conhecimento, para deixar que se produza o afeto transporte. (Rancière, 2010 p. 161 e 162)

Barthes opera então três deslocamentos fundamentais: afasta a intenção do fotógrafo, recusando que o sentido da imagem depende apenas da vontade ou projeto do autor; reduz o dispositivo técnico a um processo físico-químico, enfatizando a dimensão “indicial”<sup>24</sup> da fotografia, mais do que a sua construção simbólica; identifica a relação óptica com uma relação tátil, sugerindo que a fotografia não é apenas vista, mas sentida, como se tocasse o espectador. Para o autor o afeto transporte produz-se quando são suspensos os mecanismos de leitura informativa ou cultural da imagem, permitindo que esta atue como presença e não como objeto de conhecimento. O sujeito que olha é definido por uma atitude de disponibilidade sensível, deve repudiar todo e qualquer saber, isto é, abdicar de referências culturais, históricas ou conceptuais que transformariam a imagem num objeto de análise. Ao suspender

---

<sup>24</sup> Segundo Barthes a fotografia é “indicial” porque resulta de um contacto real entre a luz refletida pelo objeto fotografado e o suporte fotossensível, não é apenas uma representação construída, mas um registo causado pela realidade. A fotografia representa por contiguidade física, logo, neste contexto, o conceito “indicial” expressa a ligação física e direta da imagem com aquilo que captou. É como um traço ou marca deixada por algo que realmente está ali e agora vive na sua representação. O carácter indicial da fotografia é fundamental para a emergência do *punctum* e explica, em certa medida, a produção do “afeto transporte”: o que nos toca não é só o que vemos, mas a presença, um vestígio, de algo que existiu efetivamente.

o conhecimento, o espectador permite que a imagem o impacte diretamente, abrindo espaço ao *punctum* - o detalhe que mobiliza afetivamente.

Esta lógica aproxima-se da prática de Composição em Tempo Real, onde se propõe que o “saber” seja colocado de lado, dando lugar ao “não-saber” ou até ao “sabor”. O sabor, enquanto experiência sensorial ligada ao paladar<sup>25</sup>, funciona aqui como metáfora de um conhecimento sensível, próximo do tato, reforçando a ideia de que a percepção não é apenas visual ou intelectual, mas profundamente corporal. Fui introduzida à prática de CTR no âmbito de *INTROSPECTIVA* (2024), uma “retroprospetiva” do corpo de (e no) trabalho do artista João Fiadeiro, nas galerias do MAC/CCB e nas salas do Centro de Espetáculos do CCB, composta por duas exposições. A primeira “teve como eixo curatorial o conceito de «estaleiro», onde a montagem da exposição esteve acessível aos visitantes e foi transformada em *happening* diário, com apresentações de dispositivos dramaturgicos e coreográficos, composições em tempo real e improvisações, *re-enactments*, aulas abertas e visitas guiadas” (Fiadeiro, 2024) e a segunda exposição, *Restos, Rastros e Traços* espalhada por 3 (+1) galerias do MAC:

*Restos: I Am (not) Here*, instalação que resulta de uma revisitação do espetáculo *I Am Here*, concebido a partir do imaginário e do corpo de trabalho da artista visual portuguesa Helena Almeida; *Rastros: body OF/AT work*; exposição com artefactos, textos, imagens e vídeos resultantes de diversas colaborações com pares de João Fiadeiro; *Traços: [R]Existência*; instalação que acolhe o que ficou para trás das experiências e experimentações produzidas na fase «estaleiro» do evento; + Atelier RE.AL; é um espaço que reflete a experiência de estudo e processo que esteve subjacente a todo o período «estaleiro». (Fiadeiro, 2024)

Visitei apenas *Restos, Rastros e Traços* com o grupo da residência artística “Mutantes - entre o Teatro e o Museu”, guiados pela presença do próprio artista, e foi na zona “+ Atelier RE.AL”, que fomos convidados a experimentar CTR no formato 1x1. Posteriormente, Sara Franqueira, que dirigiu as sessões da residência, propôs aos participantes a escrita de um texto de memória que reconstituísse, passo a passo, a “(com)posição” gerada pela sequência de jogadas da prática coletiva de CTR. O texto que produzi encontra-se no anexo VI. João

---

<sup>25</sup> O paladar não resulta de um único sentido isolado, mas da interação de várias componentes sensoriais, como o olfato - determinante na percepção dos aromas -, a temperatura, a textura e até estímulos táteis ou visuais, que, em conjunto, contribuem para a experiência global do sabor.

Fiadeiro esclarece que é da sua investigação, em torno da improvisação que se começa a desenhar, em 1995, a ferramenta teórico-prática CTR e comenta em entrevista:

Esta prática é traduzida em modos de jogos, jogos de improvisação, de (com)posição (...) em escalas distintas, escalas que podem ser de 5x5 ou de 1x1 e que têm implicações diferentes, porque na escala 5x5 o corpo é convidado a entrar, na escala de 1x1 já não é o corpo que é convidado é uma relação com objetivos, portanto, é possível estudar o modo operativo sem implicar o corpo. (Fiadeiro, 2015)

*Este corpo que me ocupa*

João Fiadeiro pertence à geração da Nova Dança Portuguesa, tendo fundado, em 1990, em Lisboa, a RE.AL, estrutura que se vai tornando um lugar habitado por pessoas diversas, na sua convergência para uma arte experimental, laboratorial e feita em coletivo. É neste contexto que Fiadeiro desenvolve e sistematiza a Composição em Tempo Real (CTR), ferramenta teórico-prática que leciona nacional e internacionalmente, e que usa nos seus processos de criação. *Este corpo que me ocupa* (2008) é uma das peças do artista em que alguns dos princípios da CTR se tornam explícitos. Coreografia do pensamento, propõe imagens em sequência cuja causalidade relativa é posta em suspenso para que, com o público, se coimaginem outras possibilidades.

Imagem 25 - Fotografia de Lara Almeida, legenda sobre João Fiadeiro e CTR da exposição *DND - arqueologias da NDP*, 2025.

CTR pode ser praticada em diferentes escalas e formatos, na escala 1x1, o corpo de quem joga não está tão implicado na (com)posição, são sobretudo pequenos objetos que entram em ação, manuseados<sup>26</sup> e colocados como posições no tabuleiro de jogo por cada jogador. Aqui, quem participa não atua como compositor, no sentido autossuficiente da palavra, mas como alguém que atua numa “relação com”, isto é, que se posiciona em relação com as posições vigentes. É essa interação, esse encadeamento de posições, que origina a (com)posição, tecida por relações e operações conjuntas. Em outra vertente, numa escala maior, o jogo implica plenamente o corpo, mas também o espaço envolvente e todos os objetos presentes - imaginando que o espaço cénico se define no interior de uma sala, nada nos impede de abrir a porta e procurar inspiração fora desta. Existe sempre um espaço delimitado - espaço de jogo, de cena ou cénico - que define o que está dentro (em jogo) e o

<sup>26</sup> Em relação ao uso da palavra “manusear” em detrimento de “manipular” por João Fiadeiro na prática de CTR ouvir a seguinte entrevista no intervalo de tempo [45'-47']: <https://www.youtube.com/watch?v=gVHyZ50IGB0>.

que está fora, mas os limites expandem-se: tudo pode ser mobilizado, tudo contém em si propriedades disponíveis para serem manuseadas e reposicionadas dentro do espaço de cena. Quem o observa de fora tem uma percepção mais ampla do que se passa na com(posição) em tempo real, já quem está lá dentro, encontra maior dificuldade em apreender o contexto geral e a imagem que produz para o exterior. Importa sublinhar que em CTR não há a necessidade de narrar uma história, o que contraria as vontades de expor ideias pré-concebidas. O jogo é vivido como um conjunto de posições, relações e operações, em constante transformação.



Imagem 26 - (Com)posição em tempo real do grupo “Mutantes - Entre o Teatro e o Museu”, 2024.

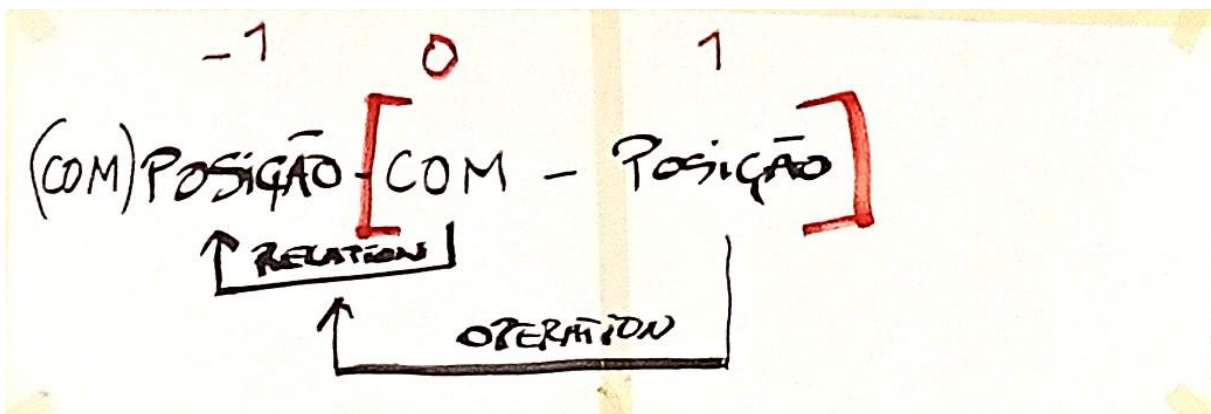


Imagem 27 - Fotografia por Lara Almeida de um detalhe do esquema de CTR, desenhado por João Fiadeiro, exposto no estúdio 3 do Fórum Dança, 2025.

O livro *Interrogar o Acompanhar* tem como base as colaborações e encontros, entre 2015 e 2022, estabelecidos por Carolina Campos com artistas, principalmente, na área da dança, entre os quais se destacam alguns portugueses do movimento da Nova Dança, emergente nos anos 1990, como João Fiadeiro:

Há uma presença forte de artistas portugueses nesta reflexão, devido aos 7 anos em que vivi em Portugal, onde estabeleci laços com pessoas como João Fiadeiro e Márcia Lança. São artistas de duas gerações distintas que constituem uma mesma família de pensamento derivada do movimento da Nova Dança Portuguesa, iniciado nos anos 90 por figuras como o próprio João Fiadeiro e Vera Mantero. (Campos, 2023 p. 83)

Percebi que a geração de artistas da Nova Dança Portuguesa (NDP), que renovou a dança contemporânea em Portugal nas décadas de 80-90, tem uma forte influência no trabalho de Lúcia Soares, como a própria reconhece em diferentes períodos do seu percurso artístico:

De facto eu ter começado, profissionalmente digamos, com a Lúcia Sigalho, que era uma pessoa que estando no teatro se desidentificava também com o teatro convencional e estava muito mais próxima da Nova Dança e da *performance* que se desenvolvia naquela altura. (Soares, 2025) Na minha recusa depois de sair da Sensurround, as coisas estavam à minha volta eram a Clara Andermatt, nos seus trabalhos com os cabo-verdianos em que usavam as palavras muito de forma a criarem canções, ou seja, havia palavras através de canções, via as peças da Vera Mantero que também tinham muitas vezes texto usado também com qualidades performativas mais do que com qualidades do teatro, a voz, as repetições e tudo isso (...) Depois quando fui para Berlim (...) comecei a assistir a esse meio dos coreógrafos escritores, porque era imensa coisa que acontecia a esse nível, sei lá aqui vinha o Jérôme Bel, depois a Ivana Müller, que também é coreógrafa, e eu sempre que vejo um espetáculo dela aquilo parece que há ali qualquer coisa... Que podíamos tropeçar uma na outra, e ela também estava nesse mundo de coreografia ou da dança conceptual que estava ao rubro e que usava texto, texto, texto... (Soares, 2020)

Para além da introdução da voz, do uso da palavra e do texto na dança, realçados por Lúcia, outros aspetos caracterizam o movimento da NDP, nomeadamente a articulação de uma pluralidade de propostas, resultantes da procura de cada artista por formas de expressão idiossincráticas: “Esta NDP não tem uma uniformidade estética, porque está muito diferenciada por cada criador (...) tem um cunho muito pessoal, talvez essa NDP seja baseada só no facto de ter surgido este núcleo de pessoas e não como uma unidade estética...” (Martins, 2023) Com o intuito de investigar mais acerca da NDP, visitei a exposição *Dança Não Dança - Arqueologias da Nova Dança em Portugal*, inaugurada a 15 de novembro de 2024 e patente até 13 de janeiro de 2025 na FCG. A exposição integrou a VII edição (2023-2025) do programa homónimo, fruto da pesquisa coletiva - *Para Uma Timeline a Haver - genealogias da dança como prática artística em Portugal* - iniciada em 2016. Simultaneamente, li *Esgotar a Dança: A Performance e a Política do Movimento* de André Lepecki. Neste livro, descobri uma informação interessante acerca da categorização deste movimento como dança conceptual, utilizada no discurso de Lúcia anteriormente citado: “Os críticos de dança tendem a referir-se a este movimento como «dança conceptual». Muitos coreógrafos envolvidos rejeitam esta definição. Ver, por exemplo, as declarações de Xavier Le Roy: «Eu não me considero um artista conceptual e não conheço coreógrafo que seja que trabalhe com dança sem um conceito».” (Lepecki, 2023 p. 108)

A utilização da definição “dança conceptual” por alguns críticos de dança para despreverem o movimento da Nova Dança europeia, é rejeitada por alguns coreógrafos como o franco-alemão Xavier Le Roy (1963-), que afirma não se considerar um artista conceptual, na medida em que rejeita a associação à arte conceptual dos anos 60-70, onde o conceito tende a sobrepor-se ao corpo, ao gesto ou à experiência sensível, e defende que toda a coreografia implica escolhas, decisões, estruturas e modos de pensar, ou seja, um trabalho conceptual inevitável. Neste sentido, o conceito surge como uma condição básica de qualquer prática artística, pelo que a designação de “conceptual” não constituiria um traço distintivo da Nova Dança, mas antes uma característica transversal a diferentes géneros coreográficos. Lepecki comenta a rejeição da classificação “dança conceptual”, por parte, por exemplo, de Le Roy, argumentado que esta é útil porque previne, pelo menos, a pretensão de uma originalidade histórica absoluta do movimento, situando-o historicamente dentro de uma genealogia da *performance* e das artes visuais do século XX, ao remeter para a arte conceptual do final da década de 1960 e começo da década de 1970. (Lepecki, 2023 p. 108)

Esta genealogia que atravessa o movimento foi marcada por artistas como Yoko Ono<sup>27</sup> ou pelo coletivo Fluxus<sup>28</sup>, com os quais partilha uma série de traços centrais identificados por Lepecki, tais como: “A crítica da representação, a insistência na política, a fusão do visual com o linguístico, o ímpeto de dissolução de géneros artísticos, a crítica da autoria, a dispersão da obra de arte, o privilégio do acontecimento, a crítica das instituições e a ênfase estética no minimalismo.” (Lepecki, 2023 p. 108) Relativamente à crítica da representação, Lepecki explica que esta é um dos impulsos principais da dança pós-moderna norte-americana da década de 1960, antecedente da Nova Dança europeia, marcada pela sua aproximação aos projetos político insurgentes na *performance* e à estética minimalista:

Na dança, a crítica da representação era um dos impulsos característicos subjacentes à dança pós-moderna norte-americana da década de 1960, um impulso que lhe deu um cunho especialmente próximo do projeto político da arte da *performance* e da estética do minimalismo - como celebradamente enuncia Yvonne Rainer no seu célebre «NO manifesto» (...) «NÃO ao espetáculo não à virtuosidade não às transformações e à magia e ao faz-de-conta». (Lepecki, 2023 p. 110)

Como exemplo, Lepecki evoca o texto *NO manifesto* de Yvonne Rainer (1934-), bailarina e coreógrafa norte-americana ligada à dança pós-moderna, publicado, curiosamente, em 1965, o mesmo ano de nascimento de André Lepecki. *NO manifesto* é um manifesto de recusa, no qual Rainer diz “não” a diversas convenções da dança moderna e do espetáculo tradicional, “não ao virtuosismo”, “não ao heróico”, “não à ilusão”, “não à sedução do público”, propondo, em contrapartida, uma dança mais simples, quotidiana e anti-representacional. O *NO Manifesto* é interpretado não como negação vazia, mas como uma revisão do terreno, que abre espaço para outras e novas formas de criação. O gesto de recusa formulado por Yvonne Rainer ressoa no trabalho de Lígia Soares, nomeadamente em *Romance* e *Namoro*, ao deslocar o foco do espetáculo e do virtuosismo para a construção de uma presença e de uma relação em cena, oferecidas ao espectador sem impor um sentido

---

<sup>27</sup> Para saber um pouco mais acerca de Yoko Ono (1933-) pode-se assistir à curta-metragem *Becoming an Artist: Yoko Ono / Tate Kids* (2024), dirigida por Liang-Hsin Huang, parte do programa UNIQLO Tate Play em parceria com UNIQLO, que se encontra disponível em: [Who is Yoko Ono? | Tate Kids](#).

<sup>28</sup> Fluxus foi um movimento *avant-garde*, que começou a formar-se, no início dos anos 1960, a partir do diálogo entre a América e a Europa. Influenciado por figuras como John Cage (1912-1992) e Yoko Ono, caracterizou-se como um grupo subversivo, anti-arte e anticapitalista, que organizava eventos coletivos, *performances* e *happenings*, como os famosos *Flux-concerts*.

fechado. Assim, os afetos mobilizados nestas peças inscrevem-se numa linhagem de práticas que, tal como o manifesto de Rainer, procuram abrir espaço para modos de criação onde o encontro, mais do que a representação, se torna central.

André Lepecki é ensaísta, professor e investigador em estudos de *performance*, além de curador independente e dramaturgista. Ao longo do seu percurso, acompanhou criações de coreógrafos como Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho ou Meg Stuart. As citações acima foram retiradas do capítulo 3 de *Esgotar a Dança, A «ontologia mais lenta» da coreografia* | *A crítica da representação de Jérôme Bel*, no qual o autor começa por inscrever o trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bel (1964-) no contexto do movimento da Nova Dança, que diz não ser de todo organizado, nem ter nome próprio, e referir outros coreógrafos que o constituíram, como, por exemplo, La Ribot, Xavier Le Roy, Vera Mantero ou Meg Stuart. Através da análise de um conjunto de peças de Bel, Lepecki atenta ao seu uso da repetição, da imobilidade e da linguagem, aproximando-o também da filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) e de Jacques Derrida (1930-2004). Além disso, sugere que este “opera temporalmente em linha” como o que o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) definiu “como uma «ontologia mais lenta»” (Lepecki, 2023 p. 54) da coreografia: “Ontologia essa que desconfia da estabilidade das formas, que recusa uma estética da geometria, privilegiando, ao invés uma abordagem aos fenómenos como campos de forças e sistemas de intensidades.” (Lepecki, 2023 p. 54)

A “ontologia mais lenta” associada a Bachelard, configura-se como um modo de pensar o ser, o tempo e a experiência, aposta numa lentidão, que se insurge contra as latências da ontologia política da modernidade, desvelada no capítulo introdutório de *Esgotar a Dança, A ontologia política do movimento*. Neste capítulo, Lepecki expõe a premissa do filósofo alemão Peter Sloterdijk (1947-), segundo a qual o projeto da modernidade é fundamentalmente cinético: “«A Modernidade é, ontologicamente, puro ser-para-o-movimento». A dança acede à modernidade por via do seu crescente alinhamento ontológico com o movimento enquanto espetáculo do ser da modernidade.” (Lepecki, 2023 p. 31). A invenção da coreografia ocidental coincide com o início da era moderna, por isso a dança está intrinsecamente ligada, na sua essência ao fluxo ou *continuum* de movimento, agitação constante, que caracteriza a ontologia da modernidade: “A partir do Renascimento, a dança procura a sua autonomia enquanto forma artística de mãos dadas com a consolidação desse grande projeto do Ocidente a que nós damos o nome de modernidade. Dança e modernidade entrelaçam-se no mesmo modo cinético de ser-no-mundo.” (Lepecki, 2023 p. 31) Lepecki sugere então que a coreografia não é apenas uma forma artística, mas uma tecnologia histórica

profundamente implicada no projeto da modernidade ocidental, que produz um corpo disciplinado levado a mover-se segundo os ditames da escrita. A primeira versão da palavra “coreografia” foi cunhada pelo padre, professor, matemático e mestre de dança jesuíta Thoinot Arbeau (1520-1595), que assim intitulou *Orchesograpie* (1588), um dos mais célebres manuais de dança do Renascimento. “*Orchesograpie*” significa, literalmente, a escrita (*graphie*) da dança (*orchesis*). Como relata Lepecki, Arbeau decidiu escrever os passos de dança para ajudar o seu amigo advogado Capriol - que lamentava não saber dançar - a fazer boa figura nos bailes e encontros sociais. Deste gesto inaugural da palavra coreografia Lepecki denota que:

O poder (o poder teológico, o poder régio, o poder estatal) está no centro do ser coreográfico, por via do emparelhamento do Arbeau e Capriol enquanto acoplamento entre a igreja e a lei (...) da fundação, por Luís XIV, da primeira Academia de Dança em 1649, bem como da dança como manifestação do puro poder totalitário de um corpo autónomo em movimento. (Lepecki, 2023 p. 134)

Ao alinhar-se ontologicamente com o movimento contínuo, a dança moderna tornou-se um espelho privilegiado da “subjetividade” moderna: cinética, autossuficiente e aparentemente sem atrito. Lepecki esclarece que o uso do termo “subjetividade”, ao longo do livro, não pretende retornar nem reapropriar-se da noção de subjetividade moderna, associada a uma conceção rígida de indivíduo, caracterizada por um modo de ser autónomo, fechado sobre si mesmo e preso a uma identidade fixa. O autor alerta que a subjetividade não deve ser confundida com esse sujeito fixo, pelo contrário, deve ser compreendida como um conceito dinâmico, que designa diferentes formas de agência - políticas, desejantes, afetivas e coreográficas -, correspondentes a um processo de subjetivação, ou seja, à criação de modos de existir que não podem ser reduzidos a um sujeito. Nesse sentido, a subjetividade funciona como um poder performativo, uma possibilidade de inventar e reinventar continuamente a vida, um modo de intensidade e não uma entidade pessoal fixa:

O que caracteriza este modo ou forma de subjetivação? Antes de mais, ele encerra a subjetividade no quadro da experiência de estar isolado, separado do mundo. Na modernidade, a subjetividade está encurralada numa experiência solipsista do «ego como sujeito último para a representação e da

representação» que entende o «corpo como algo que existe autonomamente, governado por leis imanentes.» (Lepecki, 2023, p. 39)

Para Lepecki, e outros autores como Peter Sloterdijk ou Louis Dupré (1925-2022), a modernidade é uma forma de subjetividade enraizada no divórcio entre concepção mental e ação corporal, na separação entre mente e corpo, formulada pelo filósofo e físico francês René Descartes (1596-1650), que produz corpos hiperativos, porém alienados da sua própria motricidade, cuja agitação corporal é governada por uma lógica abstrata, racional e histórica que, segundo Dupré, se reproduz desde o século XVII até ao presente: “A subjetividade da modernidade é o seu movimento e a modernidade cria os seus sujeitos ao interpelar corpos, chamando-os a uma exibição constante de movimento, à agitação ontológica que Peter Sloterdijk identifica como o «excedente cinético» da modernidade.” (Lepecki, 2023 p. 36) Lepecki expõe também a dimensão colonial da ontologia cinética da modernidade, a fantasia de um corpo autónomo, eficiente e infatigável só é possível porque assenta num terreno previamente colonizado, arrasado e tornado invisível:

Mas como pode um corpo mover-se de modo tão espetacular, tão eficiente e tão auto-suficiente? Qual é o chão sobre o qual este sujeito cinético se move aparentemente tão sem esforço, aparentemente tão enérgico, sem nunca tropeçar? (...) Fundamental para o argumento deste livro é o chão da modernidade ser o terreno colonizado, arrasado e terraplanado onde tem lugar a fantasia da mobilidade infinita e da motilidade auto-suficiente. Dado que não existe tal coisa como um sistema vivo auto-suficiente, toda e qualquer mobilização e toda e qualquer subjetividade que se tome como um «ser-para-o-movimento» total terá de colher a sua energia de alguma fonte.” (Lepecki, 2023 p. 46)

Neste contexto, a coreografia surge não como um campo inocente, mas como um dispositivo ativo na produção de corpos sujeitos ao poder. A crítica de Lepecki à coreografia, enquanto tecnologia disciplinar, encontra um eco direto nas práticas artísticas que questionam o próprio espaço do estúdio de dança. Francisco Camacho (1967-) no filme *GUST9723* (2024) sublinha como o chão do estúdio, sobre o qual o corpo moderno se move, apesar da sua arquitetura aparentemente inócua, não é um espaço neutro, mas uma máquina histórica que extrai a dança do campo social e a inscreve num sistema de representação, disciplina e

controle do corpo. Camacho manifesta-se contra esse sistema e propõe um outro tipo de chão ou modo de estar no estúdio:

Esta coisa que a gente está aqui, agora, chama-se estúdio de dança, ele é uma máquina inventada a partir do século XVII através da qual a dança é extraída do meio social e inserida no sistema de representação e de representatividade e no sistema de disciplina. Os dançarinos dançam neste chão porque este chão é bom, porque por um lado ele tem um *buffer* de ar, que faz com que não aleije muito os joelhos (...), por outro ele é liso e não tem acidentes. A primeira dança do *GUST*, para nós dentro dos códigos de ensaios, chama-se a dança dos acidentes e o chão que é escolhido para o *GUST* é um chão acidentado, ele é enlameado, ele tem poeira, ele faz as pessoas tropeçar, enfim ele não é o estúdio. E eu acho que é nessa tensão, o estúdio garante-me uma série de coisas, mas, e isto já vem 97, quando o Francisco [Camacho] (...) teve a possibilidade de encher o estúdio de terra ele o fez, ou seja, a terra não é um efeito cénico, “ah então assim dois dias antes da estreia vamos pôr aqui terra porque é o cenário”, não a terra era a condição de possibilidade sem a qual não era possível construir estes corpos. E sem a qual não era possível se perceber o que é possível fazer com outro chão para a dança.<sup>29</sup> (Ramos, 2024)

A crítica à cumplicidade da coreografia com a ontologia política da modernidade, desenvolvida em *Esgotar a Dança*, conduz Lepecki à análise de obras artísticas que contrariam essa lógica cinética dominante, propondo práticas coreográficas alinhadas com a ideia de uma “ontologia mais lenta”, que não se regem pela noção de tempo-linear, não privilegiam o movimento espetacular nem a lógica da eficiência ou da produtividade, atentam ao instante e valorizam o estar, o permanecer e o demorar-se na pausa, na duração ou na suspensão. Ao fazê-lo suspendem, desaceleram ou desestabilizam o paradigma do movimento incessante através da ativação de elementos e forças não-cinéticas. Sob a óptica de André Lepecki, Jérôme Bel foi o coreógrafo que levou mais longe o questionamento e reflexão sobre a ontologia política da coreografia, na sua relação com a subjetividade e com os regimes de representação. Desde a sua primeira peça de longa duração, *Nome dado pelo autor* (1994),

<sup>29</sup> Dito por André Lepecki no intervalo de tempo [19'25''-20'51] do filme *GUST9723 - Francisco Camacho: Entre o Coreografado e o Espontâneo* (2024), realizado por Olga Ramos: <https://www.rtp.pt/play/p13964/e800709/gust9723-francisco-camacho-entre-o-coreografado-e-o-espontaneo>.

Bel desenvolve uma prática coreográfica marcada pela insistência na paragem, na lentidão e numa forma específica de repetição, que Lepecki associa à figura retórica da paronomásia. Estas características introduzidas, não exclusivamente pelos seus trabalhos, são transversais a outros autores de dança, teatro e *performance* experimental do século XX. A “paronomásia”, uma palavra composta a partir do grego *para*, que significa simultaneamente “ao lado de” e “para além de”, e *onomos*, “nome”, é uma figura retórica que utiliza palavras parónimas (palavras que apresentam sentidos diferentes, mas grafias e pronúncias semelhantes) para criar, por exemplo, trocadilhos. “Esta forma particular de repetição em movimento revela como dançar ao lado de e para além de um nome é também permanecer com ele, revelar as suas facetas escondidas, desdobrá-lo, soltar as suas linhas de fuga, rasgar a ilusão de fixidez que o nome supostamente empresta ao seu referente.” (Lepecki, 2023 p. 143) Esta repetição não opera como mera redundância formal, mas como um dispositivo crítico que mobiliza as noções deleuzianas de diferença e repetição, desenvolvidas, particularmente, em *Diferença e Repetição*, livro mencionado na introdução deste relatório. No capítulo *¿Por onde passam as imagens?*, do livro *Interrogar o Acompanhar*, Campos traça um breve inventário dos caminhos possíveis para as imagens, identificando tendências e métodos adotados por alguns dos artistas que acompanhou para evocar e fazer proliferar imagens - “entidades que rodeiam o corpo da obra e que, mesmo invisíveis, determinam o tom dos objetos artísticos” (Campos, 2023 p. 63) - que habitam o imaginário do processo de criação. Entre essas tendências, Campos destaca a prática de João Fiadeiro de insistir na imagem: “Com João levamos uma prática adiante até que possa ser vista, insistimos numa tarefa. Levamos uma imagem a uma espécie de maratona e nesse trajeto vamos mudando; a nossa tarefa é repeti-la e confiar que dessa insistência surgiram outras imagens.” (Campos, 2023 p. 65) Creio que esta insistência numa determinada tarefa se aproxima da repetição ou paronomásia identificadas por Lepecki no trabalho de Bel, na medida em que a insistência não produz o mesmo, mas gera diferença.

Em obras como a peça *Jérôme Bel* (1995), analisada em destaque por Lepecki, as estratégias encontradas pelo coreógrafo desmantelam o “isomorfismo reificado” estabelecido “entre visibilidade e presença, presença e unidade da forma, unidade da forma e identidade.” (Lepecki, 2023 p. 111) Ao interromper essa cadeia, o trabalho de Bel revela como as formas de representação dominantes na cultura ocidental estão intrinsecamente ligadas a formas hegemónicas de sujeição da subjetividade. Lepecki identifica a representação como uma força que não apenas reproduz discursiva e performativamente relações de dominação, mas que opera como uma estrutura onto-histórica de captura da subjetividade, caracterizada pelo seu auto-fechamento e pela produção de uma interioridade isolada e centrípeta. (Lepecki, 2023 p.

117) Uma das estratégias centrais de Bel para expor esta cumplicidade da coreografia com a submissão moderna da subjetividade consiste na depuração radical do dispositivo coreográfico até aos seus elementos mínimos. Lepecki enumera esses elementos historicamente estabilizados - “um espaço fechado com um chão plano e liso; um corpo, pelo menos, devidamente disciplinado; uma disposição desse corpo em se submeter aos comandos para se mover; um tornar-se visível sob condições do teatral (perspetiva, distância, ilusão); e a crença numa unidade estável entre a visibilidade do corpo, a sua presença e a sua subjetividade” (Lepecki, 2023 p. 112) - para mostrar como a depuração de Bel revela os pressupostos políticos da dança enquanto prática representacional:

O que distingue o seu modo específico de criticar o representacional é a insistência em desvelar a forma como a coreografia participa e é cúmplice da «submissão da subjetividade» da representação dentro das estruturas modernas do poder. (...) Em 1982, Foucault (...) esclarece: «Há dois significados da palavra sujeito: sujeito a outro por via de controlo e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos os sentidos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a». (Lepecki, 2023 p. 110 e 111)

Contudo, como o próprio Lepecki sublinha, o trabalho de Bel não propõe uma superação simples da representação. Pelo contrário evidencia a sua ambiguidade estrutural. O fim da representação surge, simultaneamente, como projeto crítico e como impossibilidade. Esta tensão aproxima Bel de Derrida, quando este afirma que a representação não pode ter um fim absoluto “porque ela sempre-já começou” (Lepecki, 2023 p. 115), uma vez que a própria presença implica em si um movimento de auto-representação. Neste sentido, a crítica de Bel expõe também a falsa alternativa identificada por Deleuze e Guattari entre imitar e ser, revelando a subjetividade como um campo instável e processual. “Como nos diz Bel, o seu interesse está em subjetividades e corpos análogos ao «corpo sem órgãos» teorizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari - um corpo rizomático, um projeto artaudiano, uma experiência em curso.” (Lepecki, 2023 p. 119)

## 5. Afetos e *Passarinhos*

O conceito de “corpo sem órgãos” surge pela primeira vez na obra-testamento *Para acabar com o julgamento de deus* (1947), um poema escrito e gravado pelo artista francês Antonin Artaud com o intuito de ser transmitido numa emissão radiofônica, no entanto, a peça foi censurada na véspera da sua difusão, a 1 de fevereiro de 1948. Posteriormente, este conceito é retomado e teorizado por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia I* e aprofundado como uma prática no texto *Como Criar para si um Corpo sem Órgãos*, incluído no volume 3 de *Mil Planaltos*. No capítulo 2 *Masculinidade, solipsismo, coreografia* | Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, o pensamento de Lepecki concentra-se em práticas coreográficas que aprofundam a instabilidade da subjetividade através do *devoir* do corpo. O autor analisa obras do coreógrafo norte-americano Bruce Nauman (1941-), com especial atenção às suas experiências paracoreográficas, bem como de trabalhos do coreógrafo espanhol Juan Dominguez (1964-) e de Xavier Le Roy, que “se servem do solipsismo e da masculinidade para uma crítica do coreográfico que reimagina o corpo masculino do dançarino na sua relação com a linguagem (Juan Dominguez) e no seu investimento nos devires (Le Roy).” (Lepecki, 2023 p. 53) Detenho-me neste último artista e na leitura que Lepecki faz do seu solo *Self Unfinished*<sup>30</sup> (1998), por se articular tanto com a ideia de *devoir*, que apresentei na introdução, quanto com a procura dos contemporâneos Antonin Artaud (1896-1948) e Paul Schilder (1886-1940), respetivamente, por um “corpo sem órgãos” e um “corpo-imagem”.

Deparei-me pela primeira vez com o conceito de “corpo sem órgãos” no painel introdutório (imagem 27) da sala intitulada *Estes corpos que nos ocupam*, integrada na exposição *DND - Arqueologias da NDP*, que reforça esta linha de pensamento, evidenciando a continuidade entre teoria, prática artística e experiência sensível. Do painel, destaco a observação de que a geração da NDP colocou em prática o investimento em “alargar o espectro do que a dança pode e do que pode um corpo, ao dançar”. Em *Esgotar a Dança*, Lepecki afirma: “Se há um contributo que gostaria de dar aos estudos da dança ele é justamente o de investigar de que formas a coreografia e a filosofia partilham esta questão tão fundamental, de natureza política, ontológica, fisiológica e ética, que Deleuze recupera de Espinosa e de Nietzsche: o que pode um corpo?” (Lepecki, 2023 p. 29) O autor realça a importância de continuarmos a colocar a questão “o que pode um corpo?”, originalmente

---

<sup>30</sup> Gravação de um excerto do solo *Self Unfinished* de Xavier Le Roy disponível para visualização em: <https://numeridanse.com/en/publication/self-unfinished-1998/>

lançada pelo filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677) na sua obra *Ética* (1677). Espinosa questiona a capacidade do corpo, sem separá-lo da mente, focando-se na potência dos afetos e encontros em aumentar ou diminuir a capacidade de agir. Deleuze, em *Espinosa: Filosofia Prática* (1970), lê a sua obra como uma investigação da potência e dos devires que um corpo é capaz, atentando mais ao que ele pode do que ao que ele é. Já Lepecki enfatiza que a questão “o que pode um corpo?” marca um ponto charneira de entrelaçamento entre a filosofia e a dança. A prática de um “corpo sem órgãos”, é uma via de desmistificar esta questão, recusando a fixação identitária e funcional do corpo, abrindo-o a processos contínuos de transformação. Esta abordagem encontra ressonância direta na teoria do “Teatro da Crueldade”, de Artaud, que propõe um teatro afastado da lógica da representação. Para Artaud, o teatro não se deve limitar a diálogos tradicionais, texto coeso ou narrativas pré-definidas, nem à mera expressão da interioridade das personagens, mas deve constituir-se como um espaço de experimentação corporal e sensorial. A palavra “crueldade”, refere-se a uma exigência radical exercida pelo ator sobre o seu próprio corpo, tido como o principal campo de criação, investido num compromisso de o levar ao limite das suas capacidades físicas, afetivas e perceptivas.

## Estes corpos que nos ocupam

«Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos (...), poderão ensiná-lo a dançar às avessas, como no delírio dos bailes populares, e esse avesso será o seu verdadeiro lugar», escreve Antonin Artaud em 1947.

A procura de um corpo que lhe permita dançar às avessas do que até então existia em Portugal é um dos «delírios» da Nova Dança Portuguesa (NDP), na senda das várias vagas da Nova Dança Europeia que vão surgindo nas décadas de 1980 e 1990. Desorganizar a hierarquia das partes, trabalhar as pequenas perceções, buscar um plano de imanência: a genealogia desta linha de pensamento passa por Gilles Deleuze, o filósofo que em 1969 se apropria da expressão de Artaud, «corpo sem órgãos», e a transforma em conceito, não tardando a que este se dissemine por comunidades da dança que procuram o corpo por vir. É o caso da NDP, investida em alargar o espectro do que a dança pode e do que pode um corpo, ao dançar.

Capaz de se tornar num outro corpo, longe de ideias canónicas e prescritivas de dança ou de técnicas para corpos «normativos» e virtuosos, o corpo sem órgãos da NDP é feito de potências. É um corpo em devir, à procura de si mesmo e aberto à diferença, com contornos incertos e em afetação recíproca com o que encontra. Pode tornar-se coisa – diluindo sujeito e objeto – ou desejo – motor abstrato do qual emergem mundos. É um corpo generativo de imagens, problemas e conceitos, mas também de outros modos de habitar o mundo e, com isso, o teatro onde a dança e o público se encontram. Nesta sala, é possível reconhecer reverberações dessas procuras, encontrando até hoje uma sensibilidade artística que procura mais corpo, corpos e danças – até hoje.

Imagem 28 - Fotografia de Lara Almeida, painel da exposição *DND - Arqueologias da NDP*, 2025.

Em *Self Unfinished*, Le Roy mobiliza, simultaneamente, a noção de “corpo-imagem”, utilizada desde a década de 1920 no contexto da psiquiatria e da neurologia, que se refere à imagem corporal ou figuração mental que cada pessoa constrói do próprio corpo. Na obra *The Image and Appearance of the Human Body* (1935) o psiquiatra e psicanalista austríaco Paul Schilder conceptualiza e estrutura esta noção como uma tríade, que articula fisiologia, psicologia e sociologia, três dimensões interdependentes: um suporte fisiológico /nerológico, uma estrutura libidinal, relativa às vivências emocionais e aos desejos, e um significado social, construído na interação com os outros. Para Schilder, a imagem corporal é uma estrutura dinâmica resultante da interação entre experiência corporal, psíquica e relacional do sujeito. Esta imagem não é apenas visual, mas inclui informações provenientes dos sentidos - como o tato, postura, movimento, dor e pressão - da percepção espacial do corpo, isto é a maneira como percebemos o tamanho, posição, limites corporais e, ainda, das emoções, sentimentos e atitudes em relação ao próprio corpo, além das influências sociais e culturais, uma vez que a imagem corporal também é moldada pelas relações interpessoais e pelos padrões culturais que nos rodeiam. A relevância de *Self Unfinished*, para este relatório reside precisamente na forma como Le Roy radicaliza a recusa da noção de sujeito estável, colocando-se em cena como um corpo dentro de um campo de experimentação, em constante reinvenção e aberto ao *becoming* (por-vir-a-ser), em vez de apresentar um corpo fixo ou representativo. Ao desestabilizar a imagem habitual do corpo humano, produz configurações corporais que suspendem o reconhecimento imediato da figura humana e revelam a imagem do corpo como uma construção preceptiva e social, e não como um dado natural. O *performer* explora as possibilidades do corpo ao desorganizá-lo, dobrá-lo, ocultar partes dele, redistribuir membros e articulações, criando figuras ambíguas e instáveis.

A prática de “corpo sem órgãos” está muito ligada à experimentação do corpo enquanto entidade que não se encontra limitada pela forma, pela função de um organismo ou pela organização hierárquica dos órgãos, mas que existe antes ao nível das intensidades, dos fluxos e das forças. “Le Roy escreve: (...) Pergunto-me muitas vezes por que razão hão-de os nossos corpos terminar na pele ou, quando muito, incluir outros seres, organismos ou objetos encasulados pela pele?” (Lepecki, 2023, p. 104). Esses “seres, organismos ou objetos encasulados pela pele”, de que Le Roy fala, remetem-me para a noção de “corpo holobionte”, à qual fui introduzida por Dani d’Emilia e Mar Mordente no *workshop* “Práticas Crepusculares” realizado nos estúdios do Rumo do Fumo, no Espaço da Penha. O termo “holobionte”, derivado do grego *hólos* (“todo”), *bíos* (“vida”) e *-onte / -bionte* (ser vivo), introduziu-se para sublinhar que os seres vivos são, em si mesmos, comunidades, e não

organismos isolados. Trata-se de um conceito oriundo da biologia e das ciências humanas, proposto pela cientista Lynn Margulis, em 1991, na sua obra *Symbiogenesis: A New Source of Evolutionary Thinking*, na qual defende a ideia de simbiose como motor da evolução. No campo da biologia, “holobionte” define a relação simbiótica entre um hospedeiro macroscópico (ser vivo) e todos os seus microrganismos associados (microbiota, como bactérias, vírus e fungos) como uma única unidade ecológica e evolutiva. “Corpo holobionte” vê, assim, o corpo humano como um ser pluricelular agregado a milhões de outros seres vivos, não como entidade isolada, mas um conjunto de vidas em simbiose, que se influenciam mutuamente.

Esta conceção de um corpo que se constitui por relações, intensidades e devires encontra ressonância na experiência expositiva abordada neste trabalho. Carolina Campos descreve a postura de visitante, no processo de acompanhamento artístico, como alguém que nunca sai de um lugar da mesma forma que entrou, transportando consigo fragmentos desse espaço e produzindo, nesse trânsito entre mundos, “um corpo feito de outros”. (Campos, 2023 p. 14) Tal formulação permite pensar o corpo não como entidade autónoma, mas como um composto relacional, atravessado por encontros, imagens e afetos. Deste modo, o corpo emerge neste trabalho como um campo em permanente “(com)posição” - um corpo holobionte, um corpo sem órgãos, um corpo-imagem, um corpo feito de outros corpos.

É a partir desta ideia de um corpo constituído e atravessado por múltiplos encontros, que se aproxima também o projeto *Morrer Pelos Passarinhos*, onde o corpo não surge como entidade isolada, mas como lugar de contaminação, escuta e relação. Antes mesmo de se definir como proposta artística concreta, ele convoca já esta noção de um corpo que se constrói na convivência com outros corpos, presenças e ambientes.

Em 2024, conheci Lígia Soares durante a passagem por Lisboa do projeto coletivo *Morrer Pelos Passarinhos*, que se estreou na Rua das Gaivotas 6 nos dias 9, 10 e 11 de maio. Fruto da primeira co-criação entre o bailarino, *performer* e coreógrafo Henrique Furtado Vieira e Lígia Soares, o projeto define-se como uma coleção itinerante de *performances* - *Godôs*, *Bocas*, *Apóstrof’Apocalypse*, *Butôdadá*, *Ode Triunfal* - criadas, aprofundadas e apresentadas, seguindo a lógica *site-specific*, ao longo de várias residências artísticas pelo território português, desde finais de 2023. Já passaram por Aveiro (Gretua), Coimbra (Festival END), Setúbal (A Gráfica) e pelo Porto (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), ver subcapítulo 6.1). A equipa de *MPP* conta com Ana Lobato na direção de produção, Hugo Coelho na direção técnica/desenho de luz, João Lucas na composição musical/ sonoplastia e com o intérprete Iqbal Hossain em *Ode Triunfal*, sendo uma produção

da Romance - Associação Cultural, em co-produção com o Teatro - Cine Torres Vedras e o Teatro Municipal do Porto (TMP). Os autores pretendem voar para mais longe com os *Passarinhos*, por exemplo, ao Brasil. Para viabilizarem a reposição em Portugal e no estrangeiro, candidataram-se aos apoios de Internacionalização da FCG e do Programa de Apoio a Projetos 2025 da Direção-Geral das Artes (DGArtes), nas vertentes Internacionalização e Procedimento Simplificado, tendo sido contemplados em ambos.

Uma das características distintivas de *MPP* é o seu foco na participação ativa do público. Por outro lado, envolvendo diretamente participantes locais nas *performances*, o projeto não apenas democratiza o processo criativo, mas também fortalece a relação entre os artistas e a comunidade, permitindo que todos contribuam para a sua narrativa (...) funciona como um espólio de *performances* prontas a ativar e a adequar aos espaços e contextos de circulação aproveitando as suas diferentes características. (Soares, et al., 2024)

Em resposta ao convite lançado pela dupla - divulgado pelo professor Diogo Bento<sup>31</sup> - a profissionais e não profissionais interessados nas artes performativas ou ações em espaços públicos, nos dias 4, 5 e 8 de maio de 2024, no estúdio da Rua das Gaivotas 6. Integrei a oficina de criação dirigida pelos co-criadores com Coline Gras, Duarte Romão, Filipa Noronha, Pedro Jesus e Zé Alves. Participámos, enquanto intérpretes, nas *performances* *Butôdadá* e *Apóstrof'Apocalypse*, para as quais ensaiámos a partitura vocal composta por João Lucas. A oficina centrou-se na exploração de práticas de expressão corporal e de linguagens verbais e não-verbais, oriundas de movimentos como o butô e o dadaísmo. O projeto baseia-se na relação histórica entre tempos de crise, perante sistemas em colapso, e a emergência de vanguardas artísticas, algumas explícitas no título das *performances*, outras implícitas, como o surrealismo, o minimalismo ou o situacionismo, movimentos que permanecem como faróis de inquietação, interesse e relevância.

*MPP* visa encontrar formas de partilhar significativamente com o público o fim de um mundo conforme o fomos conhecendo e de lembrar a força de que em coletivo se pode expressar o não sentido, o ser humano dissecado

---

<sup>31</sup> Diogo Bento (1979-) é ator e professor, na altura em que divulgou o convite lecionava a disciplina “Projeto de Artes Performativas”, do 1º ano de Mestrado, em que eu estava inscrita. Diogo Bento faz parte da companhia Teatro Praga, fundada em 1995 por Pedro Penim e sediada na Rua das Gaivotas 2.

pela desordem do mundo, expresso no seu luto, contrariando a naturalidade com que aceitamos a sua degeneração. Uma coleção de rituais fúnebres que nos possam confrontar com o vazio, com o medo, com a desumanização, mas principalmente uns com os outros.” (Soares, et al., 2024)

Em *Butôdadá* cada intérprete ensaiou um solo, ativou um pequeno espaço fixo, delimitado e legendado com uma frase escolhida de uma lista de factos atuais publicados, selecionados e tidos, pelos artistas, como “frases para desbundar poeticamente”. A minha “2023 foi o ano mais quente de sempre” poderia ser atualizada para “2024 foi o ano mais quente de sempre”. Dispostos pela sala como esculturas, esculpidas em movimento, ainda que privados da concretude do toque, estávamos em constante comunicação, principalmente através do som, compondo um lugar-comum com os sentidos despertos. Cada um dizia a sua frase de forma a desconstruir as palavras ao ponto de serem quase irreconhecíveis. O objetivo era brincar com o som de cada vogal, fonema, sílaba, palavra, encontrando diferentes possibilidades de dizer algo, expandir a frase ao limite em que é explorada nos seus ínfimos detalhes e plasticidade. Simultaneamente, o corpo expressivo, pintado de branco, como é comum à estética particular dos bailarinos de butô, interpretava a frase e acompanhava, dançando-a nesta linguagem desconstruída. A linguagem do butô aproxima-se da ideia de corpo sem órgãos ao suspender as organizações habituais do gesto e do sentido, permitindo que o corpo se manifeste como campo de intensidades e não como forma estabilizada. Ao mesmo tempo, convoca uma perceção do corpo como entidade relacional, próxima do corpo holobionte, que se constitui no encontro contínuo entre forças, ambientes e presenças.

Entre fevereiro e março de 2024, frequentei a disciplina “Cenas do Mundo” no Mestrado de Artes Cénicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH, Lisboa), onde fui introduzida à dança-teatro e filosofia japonesa butô pela artista e pedagoga Yael Karavan (1974-), que a descreve como a “dança da obscuridade” ou do mistério, marcada por contrastes e contradições. Karavan estudou com Kazuo Ohno (1906-2010), o criador do butô a par com Tatsumi Hijikata (1928-1986), nos anos 50 no Japão pós-2ª guerra mundial e após os bombardeamentos atómicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki. Este movimento revolucionário surgiu num período de restauração da sociedade e insurgiu-se contra a lei da produtividade e o *business da performance* dominantes. Ao longo de mais ou menos 40 horas de atividades, explorei exercícios que estimularam diversos estados do corpo: neutro, como uma marioneta suspensa por fios invisíveis; veículo, como um tubo aberto e vazio por onde circulam imagens e memórias; em metamorfose num espaço limiar, *space in between*; ou em

crise, a derrapar por entre estados viscerais e grotescos. Trabalhámos o movimento a partir das estruturas corporais - esqueleto, músculos, sistemas respiratório e circulatório - e também através dos quatro elementos naturais - água, terra, fogo e ar. Em *ButôDadá*, foi maravilhoso poder pôr em prática todos os ensinamentos de Yael Karavan, acrescentado ainda o expoente de pintar o corpo com tinta branca.



Imagem 29 - Fotografias de Alípio Padilha, ensaio geral *MPP*, Rua das Gaiotas 6, 2024.

Descobri ainda os *Butô-Fu*, poemas-imagens - uma espécie de partituras poéticas - criados por Hijikata como método coreográfico, nos quais as palavras não descrevem movimentos de modo técnico, mas sugerem estados, atmosferas e metamorfoses corporais. O corpo do intérprete não executa um gesto pré-definido, mas encarna a imagem evocada pela palavra e, ao fazê-lo, gera novas imagens. Assim, palavra e imagem alimentam-se mutuamente, numa dança entre ambas. Este processo remeteu-me para a ideia de “comer imagens” presente quer nas suas *Notas sobre dança* do capítulo *Quando chego ao início*: “Uma dança que dança não surge de uma imagem que se mantém diante dos olhos; as imagens precisam de entrar e ser digeridas. Uma imagem que entra no corpo não sai ilesa,

converte-se noutra imagem, e logo é susceptível de produzir outros discursos e afetar de outras maneiras que não controlamos.” (Campos, 2023 p. 26) Quer no capítulo *Por onde passam as imagens?* de *Interrogar o Acompanhar* onde Campos expõe métodos de criação associados a diversos artistas com quem já colaborou, como Volmir Cordeiro, Calixto Neto ou Joaquín Collado, neste caso específico: “Comemos imagens para criar um corpo, um estado, uma presença ou uma forma. Imagens como motores que entram no corpo para ser ressignificadas, destruídas, desfragmentadas, reutilizadas. Imagens que passam pelo corpo e se convertem noutras imagens.” (Campos, 2023 p. 64)

Em Campos, a imagem não é algo que se contempla à distância, mas algo que se ingere, que entra no corpo e o transforma - uma experiência quase visceral, onde ver é um ato de incorporação. Assim, o gesto de “comer imagens” em Campos e o processo de “ser dançado por imagens” em Hijikata aproximam-se. As sonoridades e significados das palavras-imagens enformam o corpo que transita entre diferentes estados e movimentos. O professor Luca Aprea, nas aulas de “Teorias e Práticas do Corpo”, trabalhou connosco a ideia de procurar, nos exercícios de improvisação, um “terceiro movimento” - suspendendo os dois primeiros impulsos imediatos. Também a professora Teresa Luzio, na disciplina “*Performance, Corpo e Dispositivo*” da licenciatura em Artes Plásticas da Escola Superior de Artes e Design (Caldas da Rainha), referiu a importância de conter o primeiro impulso, criando espaço para observar e escutar o que pode - ou não, porque tudo o que pode, também pode não - emergir de potente e indomável que nos impele à ação. Um bom exemplo notável dessa escuta é *The Small Dance* (1967), a dança da quietude, desenvolvida pelo bailarino e coreógrafo norte-americano Steve Paxton (1939-2024).



Imagem 30 - Fotografias de Alípio Padilha, Lara Almeida e Zé Alves, ensaio geral *MPP*, Rua das Gaivotas 6, 2024.

## 6. *Passarinhos e Sensurround*

Tal como Lúcia iniciou o seu percurso artístico profissional na companhia teatro Sensurround, a partir do *workshop* dinamizado pela Lúcia Sigalho na FCG, também a minha participação na oficina de criação do projeto *MPP* me aproximou do meio profissional. Por isso, destaco a importância dos *workshops* como laboratórios coletivos de partilha e formação, dedicados ao exercício da imaginação e à criação artística. Na exposição *DND - Arqueologias da NDP*, deparei-me com diversos documentos relativos ao termo *workshop*, que começou a circular em Portugal nos anos 1970. Entre eles a carta (consultar anexo VII) escrita ao bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2000) e a proposta (consultar anexo VIII) de organização da estrutura mínima de suporte de um *workshop* redigida à CNB, em 1978, pela coreógrafa Paula Massano (1949-2012), e percebi que foi muito devido à geração da NDP que estes passaram a ocorrer com maior frequência:

Entendido como lugar de aprendizagem e criação (...) tratando-se por vezes de aplicar ferramentas de uma disciplina artística a outra. Do uso de estratégias de improvisação provenientes da música *jazz* à utilização do movimento quotidiano da dança pós-moderna norte-americana, passando pela sobreposição de materiais ou pela utilização da voz na criação de ambientes, a coreografia expande-se a objetos, máquinas, espaços, luzes e som. (FCG, 2024/2025)

Paula Massano: Lisboa–Nova Iorque–Lisboa

Em 1984, Paula Massano escreve a Merce Cunningham confessando que «se sente empacada, sem encontrar espaço para trabalho experimental, diálogo e desenvolvimento com a cena coreográfica em Portugal». A coreógrafa vai estudar para Nova Iorque, iniciando um diálogo com a dança pós-moderna norte-americana que abre um fluxo artístico entre Manhattan e Lisboa, a par do que acontece com Rui Horta e a dança jazz. Em 1986, com Margarida Bettencourt, organiza o *workshop* Lisboa–Nova Iorque–Lisboa. Representando, na altura, uma nova prática pedagógica, o formato de *workshop* é uma insistência regular de Massano. Anos antes enviara, em vão, uma missiva à Companhia Nacional de Bailado propondo um *workshop* permanente de investigação de novas formas de dança em relação com outras artes.

Imagem 31 - Fotografia de Lara Almeida, legenda da exposição *DND - Arqueologias da NDP* sobre Paula Massano, 2025.

Ao longo deste ano letivo envolvi-me em diversos *workshops*, como as sessões de CTR que acontecem uma vez por semana, no estúdio 3 do Fórum Dança no Espaço da Penha<sup>32</sup>. Iniciadas em 2021/22 no 5º Programa Avançado de Criação em Artes Performativas, replicam o modelo das atividades do Atelier Real, dirigidas pela estrutura RE.AL (1990-2019) de João Fiadeiro. São gratuitas para a comunidade e “abertas à participação de qualquer pessoa - artista ou não artista, com ou sem experiência de improvisação, com percursos ligados à prática ou à teoria - desde que as premissas e princípios desta prática despertem a curiosidade.” (Fiadeiro, 2025) Em CTR, as regras do jogo são definidas à medida que o jogo é jogado (tal como na vida) e não antes deste começar como na maioria dos jogos. Antes de se dar início à prática da CTR, aquilo que se estabelece como chão comum são as premissas e os princípios que regem o jogo, numa espécie de compromisso ético coletivo onde se circunscreve a sua singularidade, se define os seus eixos cardinais e se estabelece o enquadramento conceptual desta prática. Em linhas gerais, as premissas que guiam este compromisso podem ser sintetizadas a partir de três coordenadas simples:

1. Não se explicam as jogadas;
2. Não se joga duas vezes seguidas;
3. Não se corrige a jogada precedente;

Ao praticar CTR, decidi criar uma lista de instruções, de mim para mim, que ainda se encontra em construção:

1. Não te levantes da cadeira, ou seja, não saias do modo espectador (observador) até teres uma vontade clara e convicta sobre a posição (tarefa) que queres desempenhar. Podes, no entanto, levantar-te para observar de diferentes pontos de vista, pesquisar na sala ou mesmo fora dela, explorar possibilidades de passagem do modo de espectador para o campo de (com)posição, em relação às posições, relações ou operações em curso.
2. Mantém o foco na tua tarefa até que algum estímulo externo ou outra posição em interação com a tua autorize uma mudança.
3. ...

---

<sup>32</sup> Localizado na Penha de França é um espaço de “teatro, fotografia, trabalho, jogos, estar, criação, formação, encontro, dança, partilha, exposição”, criado e ocupado em abril e inaugurado em outubro de 2014, fruto de uma colaboração entre as estruturas Fórum Dança e O Rumo do Fumo: <https://vimeo.com/160729592?fl=pl&fe=vl>.

Cada posição pode equivaler a uma tarefa: entramos em jogo com uma proposta que sustentamos até que surja uma mudança. Essa mudança não deve resultar apenas de uma decisão arbitrária ou de uma vontade de representar algo, por exemplo: se a tarefa é rebolar em posição fetal, não faz sentido interromper ou alterar o movimento apenas porque na mente surgiu a imagem “pareço uma bola saltitona” e a intenção de mostrar isso a quem observa. A transformação deve emergir do jogo, impulsionada por encontros e desencontros, atritos e choques entre posições que orientam decisões, escolhas e direções dentro do processo, e não da tentativa de impor uma narrativa. A ideia é permanecer no rebolar no chão até que algo aconteça que nos autorize a mudar, por exemplo, o cansaço físico, e perceber o que é que provoca em nós e como nos relacionamos com isso. No caso do cansaço físico, podemos optar por continuar o movimento ajustando a intensidade para evitar que se torne doloroso e observar até onde esse ajuste de intensidade nos leva. Essa opção seria talvez a primeira ideia que nos surgiria, aquilo a que Fiadeiro chama de reflexo ou hábito. A proposta em CTR é também superar os reflexos e hábitos, que impelem à ação, prolongando e saboreando um pouco mais a tarefa até surgirem outras alternativas, que Fiadeiro chama de “virtuais”. Essa autorização da mudança dá-se, geralmente, num momento de colapso, em que já não sabemos exatamente onde estamos e precisamos de voltar a perguntar: onde, o quê, como e quando? Ou seja, (re)parar.

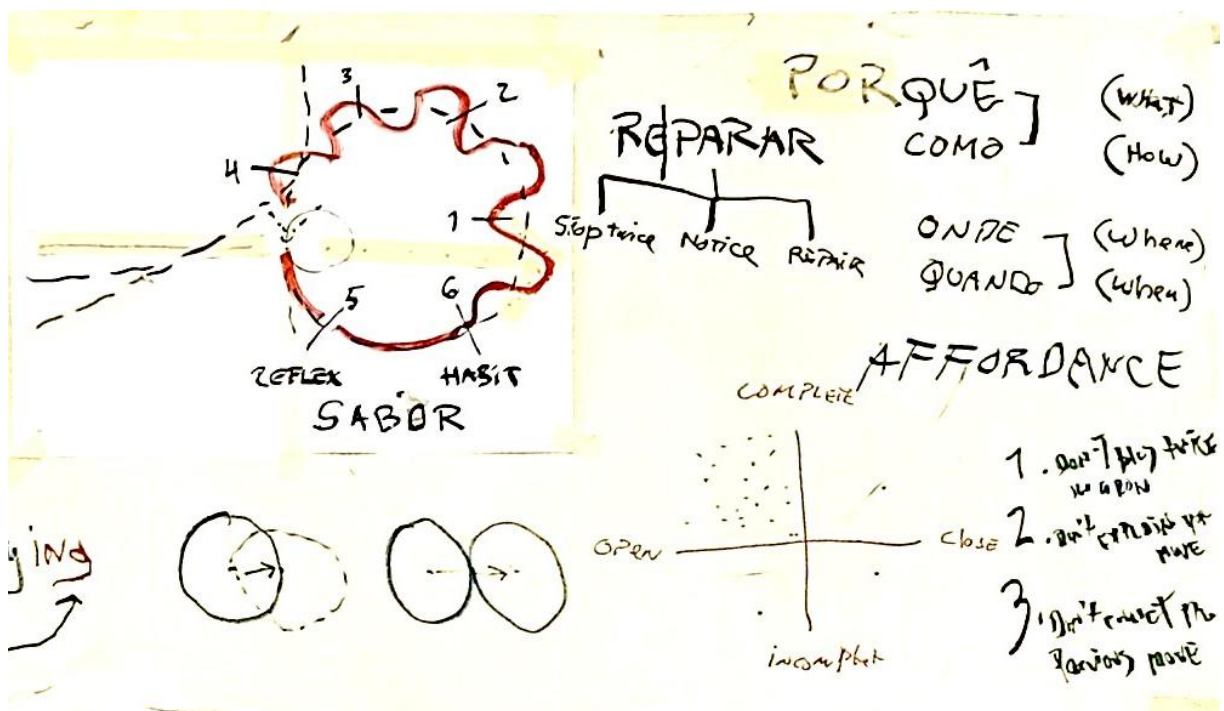


Imagem 32 - Fotografia por Lara Almeida de um detalhe do esquema de CTR, desenhado por João Fiadeiro, exposto no estúdio 3 do Fórum Dança, 2025.

Carolina Campos, afirma que as questões fundamentais que se colocam no início do processo de acompanhamento são “quem?” e “porquê?”, enquanto, no meio do processo, são, numa perspectiva externa, “o que há aqui?” ou “o que se está a passar aqui”, e interna, “onde estou?”, estas duas últimas perguntas condizem com o momento de colapso e vazio com que nos confrontamos na prática de CTR. Deste modo, no capítulo *Quando chego ao meio*, Campos mostra que acompanhar é também reparar: “Quando chego ao meio o meu principal exercício é reparar no que existe e no que poderia existir. O conceito de reparar tomo emprestado da CTR (...) (Re)parar, por tanto, tem a ver com parar duas vezes para reparar no que nos rodeia.” (Campos, 2023 p. 33)

Foi no *workshop* semanal “CTR\_Expandida” que me cruzei, pela primeira vez, com Carolina Campos e tomei conhecimento do seu livro *Interrogar o Acompanhar*. A artista trabalhou muitos anos com João Fiadeiro, em períodos de sistematização e processamento da ferramenta CTR, apropriando-se dela à sua maneira. O objetivo dos *workshops* “CTR\_Expandida” é partilhar outros modos de experimentar e expandir esta ferramenta adaptada por diferentes artistas-investigadores: “Primeira metade da década 2010: a Carolina Campos e o Daniel Pizamiglio estiveram extremamente envolvidos num segundo tempo da investigação da Composição em Tempo Real, numa altura em que a ferramenta era trabalhada não como um meio para se chegar a um fim, mas como um fim em si.” (Fiadeiro, 2025) Campos propôs dois exercícios que me marcaram, e passo a descrevê-los:

**Exercício 1:** Escolher um lugar no espaço onde permanecer imóvel e fixar o olhar num determinado enquadramento. Colocar auriculares a tocar um ruído monótono, que nos abstraia dos sons em volta e nos ajude a focar no enquadramento selecionado. Descrever internamente, por palavras e sem pensar demasiado, aquilo que vemos, deixando as palavras fluírem durante cerca de 7 minutos. Numa segunda fase, retirar os auriculares, fechar os olhos e focar nos sons e sensações do espaço, fixar os detalhes percecionados, também cerca de 7 minutos. Depois abrir os olhos e escrever, em modo de escrita automática, sobre o que se observou. Escrevi o seguinte:

Duas portas abertas, ruídos da rua e pés que caminham descalços. Muitas línguas faladas, almofadas, nenhuma escada paralela paralelepípedo no meio, nomeio, de nomear é só escalar, escutar atentamente o lugar-comum. Enfarte, a ver se não tenho nenhum, enfarte, era suposto? O que era suposto? Duas imagens sobrepostas, duas portas, à direita Fórum Dança, à esquerda Rumo do Fumo onde entra a luz natural escurecida. Naturalmente escurecida, as salas iluminadas. “Vem um sorriso ter comigo e tudo muda, a imagem que parecia morta está agora viva.” (excerto de texto de um colega, que escrevi no exercício.)

**Exercício 2:** Na primeira parte do exercício, todos os participantes permaneceram no estúdio 3 do Fórum Dança, onde decorria o *workshop*, numa posição confortável, próximos uns dos outros e de olhos fechados. O exercício consistia em responder, em voz alta, a duas perguntas: *o que é que este sítio poderia ser? E o que é que não poderia ser?* Não se tratava tanto de descrever as propriedades, qualidades ou características do estúdio, mas antes de, a partir delas, aproximá-lo ou afastá-lo de outros lugares possíveis e impossíveis, tendo em conta as sensações do lugar onde nos encontrávamos. Assim, íamos estabelecendo uma conversa coletiva com base nessas duas perguntas, e o estúdio ia ganhando novas possibilidades e dimensões, transformando-se. Era como se fôssemos sendo transportados para outros lugares apenas por, em conjunto, colocarmos estas perguntas.

Depois deste primeiro momento em estúdio, dividimo-nos em grupos mais pequenos, de cerca de quatro pessoas, e saímos para fora do Espaço da Penha, realizando o exercício, como um ato performativo, em espaço público. O meu grupo entrou numa sala e não percebemos imediatamente de que lugar aquela sala, que nos parecia uma sala de espera, fazia parte, pois não atentámos à fachada nem às indicações escritas que poderiam identificá-lo. Isso acabou por ser produtivo, pois permitiu uma experiência mais aberta. Sentámo-nos e, de olhos fechados, começámos a estabelecer a conversa: “este sítio poderia ser...”, “este sítio não poderia ser...”. Surgiam hipóteses como uma mercearia, a mercearia de um parque de campismo, ou, pelo contrário, um jardim ou um restaurante. À medida que íamos propondo possibilidades, o espaço parecia abrir-se a uma multiplicidade de lugares e imaginários, que, embora desligados da realidade concreta, nasciam da observação sensorial do próprio lugar: os sons, os cheiros, a temperatura, a reverberação, a amplitude do espaço, as vozes das pessoas que entravam, os movimentos ou os ruídos dos objetos presentes. Quando terminámos apercebemo-nos de que tínhamos estado na sala de espera da Piscina da Penha de França.

Foi um exercício simultaneamente simples, desafiante e muito estimulante, uma forma muito divertida de imaginar e observar as potencialidades de um lugar, algo particularmente útil quando se pretende criar obras em *sitespecific* ou trabalhar conceptualmente a partir de um lugar. Na próxima página mostro alguns registos fotográficos do *workshop* com Carolina Campos.

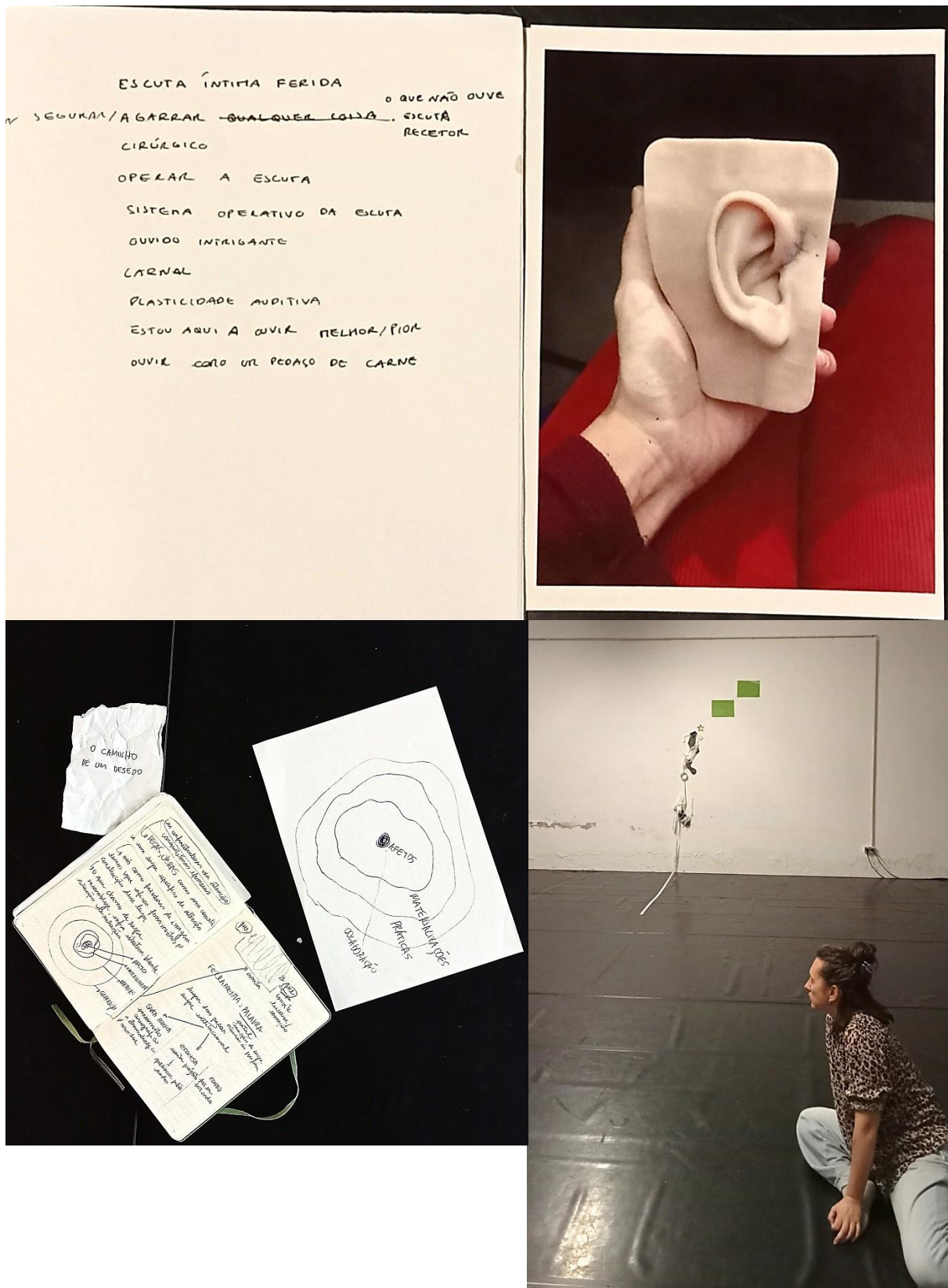


Imagem 33 - Fotografias de Lara Almeida, *workshop* “CTR\_Expandida” com Carolina Campos, 2025.

## 6.1 Passarinhos e A Piscina

A primeira semana de ensaios de Lúcia Soares e Henrique Furtado Vieira para a *performance* mais recente da coleção *MPP*, decorreu no estúdio 3 do Fórum Dança, através da qual prossegui o acompanhamento do projeto, que se estrou nos dias 22, 23 e 24 de maio no TMP, integrado na 48ª edição do FITEI, com o título e tema *Eros, Espectros e Sacrifício*. Desloquei-me com a equipa *MPP* ao Porto e prestei apoio à produção, desta vez a cargo da produtora cultural Sinara Suzin, e assistência à encenação de *A Piscina* onde também participei enquanto intérprete.

Na cronologia da exposição *DND - Arqueologias da NDP* - que conta, por exemplo, com a colaboração da professora Ana Mira<sup>33</sup>, autora de *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança* (2014, Tese de Doutoramento FCSH), ou de Ana Bigotte Vieira, autora de *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da FCG entre 1984 e 1989* (2016, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação na FCSH) - reparei que o FITEI foi criado no mesmo ano de nascimento de Lúcia Soares. Nesse estúdio deparei-me, novamente, com a prática de CTR, a que fui introduzida na exposição *INTROSPECTIVA* (capítulo 4). Foi muito curioso entrar no estúdio durante os ensaios de *A Piscina* e reencontrar aqueles materiais e espaço de jogo, a partir daí comecei a participar nas sessões regularmente. A sala, que já se encontrava em processo de remodelação, ficou um pouco diferente depois dos ensaios: manchámos as paredes e salpicámos o espaço com tinta verde

Vasco Wellenkamp é coreógrafo residente do Ballet Gulbenkian

Fátima Piedade funda Escola de Dança Clássica e Contemporânea, em Moscavide, Loures

Elisa Worm funda Dança Grupo

1978

Início do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI)

Madalena Perdigão preside à comissão de reestruturação do ensino artístico

I Semana Internacional de Teatro Universitário (SITU), organizada pelo TEUC, em Coimbra

Revolução iraniana culmina na substituição do regime secular à altura existente

Imagem 34 - Fotografia de Lara Almeida, cronologia da exposição *DND - Arqueologias da NDP*, 2025.

<sup>33</sup> Ana Mira participou, em 2018, com duas entradas no painel cronológico da exposição *DND - Arqueologias da NDP*, nas quais destaca o contributo do filósofo e professor português José Gil (1939-) para o pensamento filosófico na comunidade da dança contemporânea portuguesa, com livros como *Movimento total: O Corpo e a Dança* (2001) ou *O caos e o ritmo* (2018). Para além disso, assinala algumas das “forças motrizes” que, no seu entendimento, foram importantes para o ensino na dança e a sua articulação com a filosofia entre o final do século XX e o início do século XXI, tais como: no Fórum Dança, o *workshop Os bailarinos pensam?* (1996), com o coreógrafo e bailarino Francisco Camacho e André Lepecki e os seminários de António Pinto Ribeiro e Ezequiel Santos; na FCSH, o mestrado e doutoramento em Filosofia, variante de Estética, coordenado por José Gil e Maria Filomena Molder, frequentado por bailarinos e coreógrafos, e os seminários de José Bragança de Miranda; no Centro de Arte & Comunicação Visual (Ar.Co), o seminário de Estética, com Manuel Rodrigues; no Centro em Movimento (C.E.M), que começou a ser pensado no início dos anos 80/90 e coordenado por Sofia Neuparth, o desenvolvimento de investigações no âmbito dos estudos do corpo, filosofia e documentação da dança, com Christine Greiner, Jorge de Albuquerque Vieira, Peter Pál Pelbart, Kuniichi Uno e Peter Hulton; no Porto, a revista editada por Isabel Barro/Balletteatro, *Metamorfoses do Sentir* (1998) e o trabalho de investigação, criação, formação e edição no cruzamento entre a dança, a literatura e a filosofia levado a cabo, desde 2007, por Hugo Calhim Cristovão e Joana Von Mayer Trindade/Nuisis Zobop e a partir de 2015, em parceria com o Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

durante os testes com balões de água cheios de tinta lavável *Giotto*, que atirámos contra a parede, ainda que revestida por papel de cenário e cartolina preta. Posteriormente, limpámos o espaço e as paredes foram pintas de branco pela Lúgia e pelo Henrique. Além disso, a equipa do Espaço da Penha instalou uma caixa-de-ar revestida a linóleo no chão, para criar melhores condições de trabalho e definir o espaço de cena.



Imagem 35 - Fotografia de Lara Almeida, 2024.

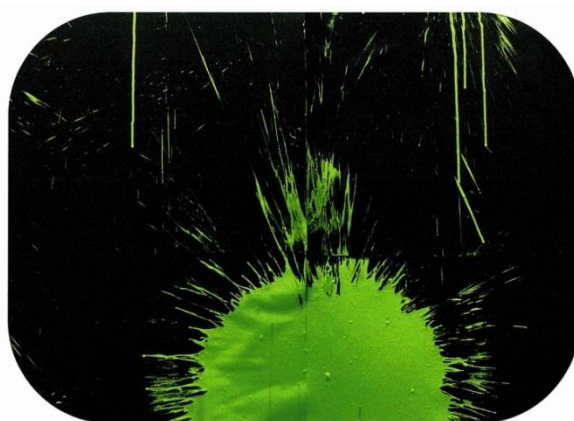


Imagem 36 - Digitalização, fotografia de Lara Almeida em ensaio de *A Piscina* impressa em postal, *design* gráfico de Lúgia Soares, 2024.

O título de *A Piscina* faz referência à instalação *The pigment bleu sec* (1957) e à música *More - Modelle in blu*, referida no guião e utilizada na cena final, associada à *performance Suaire de Mondo Cane* (1961) encomendada para ser apresentada no documentário italiano *Mondo Cane* (1962) e enquadrada na série de trabalhos *Anthropométries* do artista plástico francês Yves Klein (1928-1962). A música *More - Modelle in blu* foi composta por Nino Oliviero e Riz Ortolani para a *soundtrack Mondo Cane*, filme que deu origem ao género cinematográfico *mondo* precursor do *shockumentary*. Neste documentário está presente no intervalo de tempo [1h18'53''-1h22'] o registo audiovisual da *performance Suaire de Mondo Cane* acompanhada por uma orquestração ao vivo de *More - Modelle in blu*. Também tem como referência o teatro oprimido e o teatro invisível do dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009): “*A Piscina* transforma uma ação de protesto climático - lançar tinta verde - em elemento central de uma *performance*, onde o confronto entre ativismo e arte gera uma escalada absurda de críticas e dúvidas sobre legitimidade das nossas ações, culminando numa participação ativa do público e numa relação sobre a neutralização do discurso político na arte.” (Soares, et al., 2025)

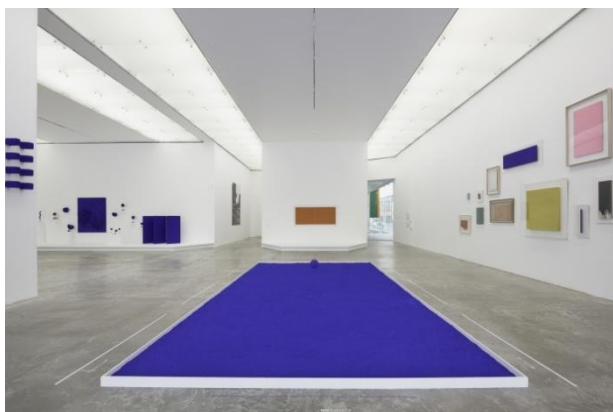


Imagem 37 - Fotografia de Oliver Santana, Yves Klein *Pigment bleu sec*, Museu Universitário de Arte Contemporâneo, 2017.



Imagem 38 - Yves Klein, *Suaire de Mondo Cane*, 1961.

No processo de acompanhamento quando Lúgia me descreveu esta cena final, descrita na sinopse já citada, onde o público é levado a atirar balões cheios de tinta para um espaço preparado, lembrei-me do filme italiano, género de comédia/drama, *La Grande Bellezza*<sup>34</sup> (2013) realizado por Paolo Sorrentino. Nesta referência artística, que partilhei com a artista por me soar interessante quer para *A Piscina* quer para *O Vestido* (capítulo 7), destaco a cena, no intervalo de tempo [1h14'50''-1h17'42''] onde uma criança é incentivada e forçada a *performar action painting* para entreter adultos numa festa de luxo da alta sociedade.

No FITEI, *A Piscina* introduziu-se entre o *Butôdadá* e a *Ode Triunfal*, num espaço de transição, o subpalco do TMP, em que os *performers* simulam dirigir-se ao público para agradecer o convite, falar um pouco acerca do projeto e referir a aproximação do fim do percurso performativo:

Boa noite. Eu sou o Henrique, esta é a Lúgia. Queria antes de mais agradecer ao TPM por este convite. Este projeto conta com a coprodução do TMP e também do Cine Teatro de Torres Vedras. E também é apoiado pela DGArtes. (...) Cada uma das *performances* que constitui coleção é uma resposta às várias crises que nos atravessam: a crise da habitação, a crise financeira, a crise alimentar, a crise política, a crise climática, a crise social, a crise da nossa relação com a tecnologia... (Soares, et al., 2025)

<sup>34</sup> “uma reflexão sobre a vida e os seus excessos...”

Roma, no esplendor do Verão. Jep Gamberdella, um homem elegante com um encanto irresistível, vive a vida da alta sociedade ao máximo, entre luxos e privilégios da fama, onde o seu brilhante humor e agradável companhia são sempre bem-vindos. Há várias décadas que vive à sombra do enorme sucesso angariado com o seu único romance, *O Aparelho Humano*, que lhe valeu um prestigiado prémio literário. Agora, à beira dos 65 anos de idade, Jep reflete sobre a sua existência. Cansado do seu estilo de vida, e assombrado por memórias de um amor da juventude, sonha voltar a escrever um grande livro. Mas será que vai conseguir vencer o cinismo e o profundo desgosto que sente pelo mundo e por si mesmo?” (Sorrentino, 2013)

No texto citado, sublinho a expressão “crise climática” porque, além de constituir a deixa para a interrupção do discurso de Henrique - interrompido por um ativista infiltrado no público que o atinge com um balão de tinta verde e grita palavras de ordem -, funciona também como o principal mote da *performance*. A partir dessa ação, os artistas deixam-se afetar e iniciam uma discussão acesa, escrita em conjunto, que problematiza o seu próprio trabalho numa perspectiva ético-política, levando-se, mutuamente, a atingir estados de limite emocional. O confronto encenado remete para formas de protesto realizadas por ativistas climáticos, como o lançamento de tinta contra símbolos de poder, que permanecem indiferentes perante o colapso climático iminente. Entre exemplos recentes, podem referir-se o episódio em que o primeiro-ministro português, Luís Montenegro, foi atingido com tinta verde durante uma ação de campanha, ou o protesto com tinta vermelha lançada por ativistas durante o debate televisivo entre partidos políticos, por ocasião das eleições legislativas de Portugal em 2025. Para representar a figura do ativista, os autores convidaram o ator Manuel Monteiro, que conheceram na residência de *MPP* no Ballet Contemporâneo do Norte (BCN), com quem contracenei, assumindo o papel de pessoa da organização do FITEI responsável por expulsá-lo da sala.



Imagem 39 - Fotografia de Manuel Monteiro, Lara Almeida observa pintura no fim de apresentação de *A Piscina*, 2025.

A última fase de ensaios de *MPP* decorreu ao longo de uma semana nos Estúdios Victor Córdón e, no último dia, os autores prepararam um ensaio aberto a convidados. Neste contexto, conheci o artista e ativista Henrique Frazão e Rui Pina Coelho, que reflete sobre esta coleção de *performances*, nomeadamente em *Nature in the End Times: Utopian Performances Challenging the Aesthetic of Despair* (2024), caracterizando-a como ecológica e ligada ao “utopianismo”. Importa sublinhar que ele distingue “utopianismo” de utopia: enquanto a utopia se aproxima mais do campo da prosa e da ficção, situando-se num horizonte de idealização pouco praticável, o “utopianismo”, pelo contrário, refere-se a uma prática concreta de abertura a novas possibilidades perante situações de crise. Trata-se, assim, de uma atitude voltada para o futuro imediato, que procura vislumbrar caminhos alternativos e colocá-los em curso através da experimentação artística e da partilha com o público.

Acerca de respostas artísticas emergentes em tempos de crise, introduzo o livro *Diário Não-Esporádico*<sup>35</sup> de Andresa Soares, que conjuga uma série de 44 textos diários marcados pela passagem do tempo no confinamento provocado pela pandemia COVID-19, desde 21 de março a 3 de maio de 2020, resultantes dos dez minutos diários dedicados à escrita automática “uma escrita de descompressão, respirada por cada dia mais a cada mundo menos (aquela escrita à qual só chamamos automática para nos imiscuirmos ao peso da sua intencionalidade).” (Soares, 2024 p. 3) Uns anos antes, entre 2017 e 2018, Andresa escreveu um não-diário intitulado *Diário Esporádico*<sup>36</sup>, face à inconstância com que nele escrevia. “Estávamos no final da primeira semana em que nos encolhemos, confinados dentro de casas e pouco mais. Cada pedaço da amplitude do mundo foi-se vendo pausado por minúsculos sistemas biológicos que nos estragaram os planos e roubaram vidas” (Soares, 2024 p. 2) Relativamente na mesma altura, entre 19 de março e 10 de maio de 2020, Henrique Furtado Vieira escrevia o *Diário de uma quarentena com ABC*<sup>37</sup> (2020), publicado *online* no seu *website* pessoal, como parte da iniciativa *(RE=)INICIAÇÃO* do BCN. O projeto *(RE=)INICIAÇÃO* surgiu em 2020 como resposta de emergência às dificuldades económicas do setor artístico durante a pandemia, “juntou num *website*<sup>38</sup> um conjunto de pequenas “iniciações” para projetos por vir, fabricadas em regime de colaboração por agentes que nunca haviam trabalhado com o BCN”. (BCN, 2022) Para além de Henrique, Andresa também participou nesta edição 0# do encontro de Artes Performativas com um vídeo-ensaio,

---

<sup>35</sup> Ler em: <https://andresasoares.wixsite.com/andresa-soares/diario-naoesporadico2020>.

<sup>36</sup> Ler em: <https://andresasoares.wixsite.com/andresa-soares/outrosescritos>.

<sup>37</sup> Ler em: <https://henriquefurtado.cargo.site/Diario-de-uma-quarentena-com-ABC>.

<sup>38</sup> Aceder em: <https://www.balletcontemporaneonorte.com/reiniciacao>.

*Ensaio De Uma Coreografia Futurologista Para Performers Altamente Qualificados*<sup>39</sup> (2020), que convida o espectador a juntar-se à experiência do processo de ensaiar, para a *performance/dança Ensaio Dirigido A...* apresentada em 2022, na 1ª edição *RE=INICIAR*: “À distância de dois anos, queremos continuar a alimentar a poderosa fragilidade que nos uniu em abril e maio de 2020 (...) Uma nova (*RE=*)*Iniciação*, que é também uma procura (sempre nova) de impulsos outros para melhor podermos e sabermos estar-juntos. Ou como voltar a potenciar a conexão emocional em tempos de (pós-) distanciamento social.” (BCN, 2022) O encontro ocupou espaços da cidade de Santa Maria da Feira, recuperando projetos da edição 0# e apresentando outros novos, materializados em diversos formatos, de um conjunto eclético de criadores. Incentivou dinâmicas participativas e colaborativas com o público local, potenciou encontros pluridisciplinares e inter-relacionais entre as várias tipologias de públicos, a contaminação da coreográfica por outras práticas artísticas e propôs uma reflexão sobre a criação-investigação contemporânea “enquanto utopia pluralista e multicultural, abraçando as potencialidades sociais e políticas da arte.” (BCN, 2022)

Regressando aos diários, pareceu-me interessante analisá-los, comparando textos escritos por dois autores distintos como resposta a um tempo de crise simultâneo, e procurar possíveis semelhanças ou divergências nas questões e temas que os atravessam. No registo *Dia 22 de março de 2020* de Henrique e no *Tinta* (14/04/2020) de Andresa ambas as reflexões partem da observação pictórica: “Todos os dias acordo e sento-me em frente do mesmo quadro. Olho-o expectante como se hoje me fosse finalmente falar.” (Soares, 2024 p. 43) Se em *Tinta* não sabemos qual é o quadro em causa, apesar de, pela breve descrição de certos elementos que o compõe, podermos assumir que se trata de uma paisagem, no outro ele é identificado: “Uns colegas partilharam por *Google Drive* um quadro de Caspar David Friedrich, *Das Eismeer* (O Mar de Gelo), 1823/24, perante o qual embasbaquei durante algumas horas. (Furtado Vieira, 2020)

Até onde nos leva a contemplação de uma pintura? Que pensamentos surgem? O quadro de Andresa levou-a até aos versos “*take me home, take me to the place I belong....*” (Soares, 2024 p. 34) de uma música, possivelmente *Take Me Home, Country Roads* (1971) de John Denver ou *Runaway* (2016) de Aurora, colocando-lhe a pergunta «*where do I belong*» e o de Henrique até ao naufrágio do navio *Titanic* ocorrido em 1912, remetendo-o à origem do termo “quarentena”, na época medieval, e à sua ligação ao espaço dos navios, que contém em si várias facetas controversas.

---

<sup>39</sup> Ensaiai em: <https://www.balletcontemporaneonorte.com/andresasoares>.

O termo quarentena advém da prática medieval de manter em isolamento durante quarenta dias, nos portos em que atracavam, os navios procedentes de determinadas áreas, de maneira a evitar a propagação de epidemias e pestes. Esta prática ainda é nossa contemporânea(!) - é só olhar para a praga de cruzeiros em quarentena desde o início desta pandemia de Covid-19, sendo o mais conhecido o *Diamond Princess*. São quarenta dias em que as pessoas não podem sair do navio, porque cada navio é um potencial covil viral, e desembarcar pode significar disseminar a morte em terra. É curioso, historicamente o navio é palco duma controvérsia do abandono, surgindo ora como perigoso meio de transporte que somos obrigados a abandonar; ora como recinto ao serviço da saúde pública, que nos é interdito abandonar; ora ainda como espaço-veículo de vida, que nos permite abandonar a terra (ou a falta dela) em agonia, tal como na Arca de Noé. Isto é porque o navio está enigmaticamente e mitologicamente ligado à nossa própria sobrevivência enquanto espécie. (Furtado Vieira, 2020)

Esta deriva de pensamento, que parte da contemplação e se expande para memórias, referências culturais e interrogações, conduz, inevitavelmente, à questão do lugar do espectador e da sua experiência íntima perante a obra e o mundo. Como escreve Andresa: “É difícil contemplar sem lhe entornar sentido em cima (...) a graça escondeu-se no caos e na desarrumação e eu continuo a esmurrar com palavras a possibilidade de contemplação.” (Soares, 2024 p. 34) Nesta passagem, a autora evidencia uma tensão entre o desejo de contemplação e a incapacidade de suspender a necessidade de interpretação. Contemplar implicaria, idealmente, permanecer diante da imagem sem a ocupar com significados, mas, neste caso, a imagem observada transforma-se num detonador de associações pessoais e culturais. O olhar não descansa, procura pertença, fuga, explicação. No contexto do confinamento, marcado por ansiedade, excesso de informação e incerteza coletiva, a mera contemplação torna-se difícil, pois o pensamento procura incessantemente preencher o silêncio com sentido. Quando Andresa escreve, “esmurrar com palavras a possibilidade de contemplação”, a escrita surge como tentativa simultânea de organizar o caos e de resistir à sua pressão, mas acaba por substituir o silêncio necessário à pura contemplação pelo fluxo de pensamento incessante. A obra deixa de ser apenas espaço de pausa e torna-se território de projeção, assim, a contemplação não é neutra, mas atravessada pela experiência emocional e histórica de quem a observa. Deste modo, a dificuldade de contemplar exposta por Soares não

é apenas individual, mas sintomática de um momento em que o mundo parece exigir constantemente um posicionamento e produção de sentido, tornando cada gesto contemplativo um exercício frágil e precário, mas, talvez por isso mesmo, tão necessário.

Se, durante o confinamento, a relação com a arte se tornou ainda mais mediada e solitária, importa perguntar até que ponto a experiência artística pode transformar quem observa ou será que a transformação depende sempre do próprio espectador? No livro *O Espectador Emancipado*<sup>40</sup> (2008), Jacques Rancière relaciona a ideia de emancipação intelectual com a questão do espectador e da sua ativação, afirmando que os gestos de contemplação e tradução de uma obra pelo espectador não são sinónimo de passividade, mas são por si só uma ativação, da atenção e dos sentidos. No guião da *performance A Piscina* surge uma discussão irónica, entre Lígia e Henrique, em torno deste tema:

H - Contigo, a reforma agrária reduz-se a uma agro-tertúlia: é só falar e pensar, pensar e falar e mesmo assim não se percebe nada. E depois achas que és muito emancipada. Tu adoras essa palavra: emancipação. És a *crème de la crème* da emancipação. Aliás, pequeno aparte, e nunca falámos disto, mas já várias vezes te ouvi dizer - e também me contaram, alunos teus, sabes as pessoas falam - várias vezes te ouvi fazer uma leitura e interpretação incorretas do *Espectador Emancipado*, do Rancière. Mas depois podemos falar disto noutra altura. Porque tu tens a pretensão de saber o que é a emancipação. Tu e os teus amigos artistas. Todos pedantes.

L - Não, espera, agora explica em que é que eu fiz uma leitura incorreta do *Espectador Emancipado*, não podes mandar essa bomba e depois não explicar.

H - Epah, das vezes que te ouvi falar desse livro, percebi que achavas que o Rancière estava a dizer que o que emancipa o espetador é a arte participativa, interativa, imersiva, etc. - claro, a arte que tu fazes, que é a que emancipa. Ora, ele não diz nada disso, o que ele diz é que a emancipação está sempre do lado do espectador, independentemente da natureza e do formato da obra. Ninguém emancipa ninguém. Ninguém emancipa o espectador. Só o espectador pode empreender o seu próprio processo de emancipação intelectual.” (Soares, et al., 2025)

---

<sup>40</sup> Reflito sobre a última parte deste livro, *A imagem pensativa*, no capítulo 4.

Esta discussão evidencia uma tensão recorrente na criação contemporânea: entre a vontade de envolver o público e a consciência de que a experiência estética não pode ser determinada por quem cria. É precisamente nesta fricção entre participação, mediação e autonomia da percepção que se torna pertinente introduzir a reflexão seguinte, centrada na crítica da sociedade do espetáculo e nas formas como a experiência coletiva se altera quando passa a ser mediada por imagens:

Qual é, de facto, a essência do espetáculo segundo Guy Debord? É a exterioridade. O espetáculo é o reino da visão e a visão é a exterioridade, ou seja, é a privação da posse de si. A doença do homem espectador pode resumir-se numa fórmula breve: «Quanto mais contempla, menos é.» (...) A «contemplação» que Debord denuncia é a contemplação da aparência separada da respetiva verdade, é o espetáculo de sofrimento produzido por essa separação. «A separação é o alfa e o ómega do espetáculo». (Rancière, 2010 p. 12)

## 7. A Piscina e O Vestido

*O Vestido* é a proposta artística mais recente de Lúcia Soares, partilhada comigo logo no início do estágio profissional. Nessa altura, a artista concedeu-me acesso a um rascunho embrionário do guião da peça, cujo mote - e simultaneamente dispositivo cénico - assenta na ideia de a *performer* envergar um vestido de alta-costura: um artigo de luxo, polémico, que funciona como mediador entre a artista e os espectadores. Nas palavras de Lúcia, é a “fazer teatro pobre com um vestido rico”, que questiona o valor material perante o valor do corpo. Chamei de *o lixo do luxo*<sup>41</sup> à pesquisa em torno desta peça e do absurdo inerente à etiqueta do *glamour* e à sociedade do espetáculo, inspirada pela frase “assim como houve a Idade da Pedra ou do Bronze, nós vivemos na Idade do Lixo”, dita por Patrícia Portela na sessão que dinamizou em “Mutantes - Entre o Teatro e Museu”. O livro *A Sociedade do Espectáculo*<sup>42</sup> de Guy Debord é uma grande referência para Lúcia, especialmente, neste projeto que começou a ser desenvolvido no âmbito do espetáculo de teatro *As Grandes Comemorações Quase Oficiais do Período Histórico habitualmente conhecido como Processo Revolucionário em curso* (PREC), organizado, em 2024, pela Comissão de Festas Populares do Teatro Experimental do Porto e da Assédio Teatro, com a coordenação dramaturgica de Rui Pina Coelho, para assinalar o 50º aniversário do PREC de 1974-75:

É um espetáculo que revisita alguns dos principais momentos, protagonistas e discussões do PREC, visando problematizar e contrariar a ideia de que este foi um período dominado pelo caos e por excessos ideológicos. Para o efeito, criaram uma Comissão de Festas Populares, constituída por artistas e académicos, encarregada de conceber a estrutura PRECformativa e de discutir as linhas orientadoras da celebração. Podemos encontrar o modelo destas Grandes comemorações nas Feiras de Opinião de Augusto Boal, criações coletivas caracterizadas pela alegre convivialidade entre artes e dominadas por uma ideia de entremês, de farsa e de absurdo. “Este não é um espetáculo imparcial, avisa a Comissão de Festas, é intimamente parcial. De

---

<sup>41</sup> Curiosamente, já no fim deste percurso, em setembro de 2025, deparei-me com o filme *Do Lixo para o Luxo* (2023) de Ritshall Rameschandra, que me parece ser uma boa referência artística para *O Vestido*, saber mais em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p47573>.

<sup>42</sup> A partir deste livro foi feito um filme homónimo, dirigido por Debord e lançado em 1973, “é uma versão audiovisual do livro, onde, ao expor seus conceitos, ele utiliza um recorte de imagens incessante e, a primeiro momento, aleatório, mas que dá suporte à teoria apresentada no livro” (Debord, 1973), disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o&rc=1>.

esquerda. Antirreacionário e antifascista. E, por isso mesmo, é celebratório, festivo e popular. (Coelho, 2024)

Iniciei a assistência a *O Vestido* ao acompanhar Lúgia durante a residência artística na Marinha Grande, realizada em parceria com a Casa da Cultura - Teatro Stephens, no âmbito do projeto Artistas no Território, nas instalações do Edifício da Resinagem. Fomos acolhidas por Mariana Figueiredo, que atua na Casa da Cultura - Teatro Stephens, na área de mediação da comunicação, e nos proporcionou visitas guiadas às antigas fábricas de vidro, atualmente devolutas - FEIS dos Irmãos Stephens e Morais Matias - bem como, às exposições do Núcleo de Arte Contemporânea.

**02 a 10**  
jun<sup>Seg</sup> jun<sup>Ter</sup>

Local a definir

MASTERCLASS RESIDÊNCIA

M/16  
Gratuito p/ inscrição

casujo  
arte, inclusão e desenvolvimento

## Residência artística Lúgia Soares

No âmbito do projeto *Artistas no Território*, a performer Lúgia Soares estará na Marinha Grande, em Residência Artística para a criação do seu próximo trabalho, de nome *Dressing*, ou *O Vestido*.

Lúgia Soares é uma coreógrafa e dramaturga portuguesa que tem vindo a questionar o espaço cénico como um espaço distanciado. Começou o seu trabalho profissional com a Companhia de Teatro *Senssuround* em 1997. Foi artista residente da *Tanzfabrik*- Berlin, entre 2004 e 2006 e foi bolsista da *DanceWeb* em 2018 (Viena).

O seu trabalho tem sido apresentado nacional e internacionalmente estando presente em vários programas de teatro e dança contemporânea.

Este projeto será uma performance / espetáculo que visa confrontar o espectador com a viabilidade ética de um artigo de luxo, procurando atribuir-lhe a responsabilidade de se posicionar perante este.

Durante a estadia no território, a artista irá cruzar-se com espaços e criadores Marinhenses, com quem desenvolverá ações como conversas, masterclasses ou mentorias, no sentido de deixar e levar algo do território.



25

Imagem 40 - Digitalização do catálogo com a programação cultural do Teatro Stephens, 2025.



Imagem 41 - Fotografias de Mariana Figueiredo, visita à fábrica FEIS dos Irmãos Stephens, 2025.

Durante a residência, Lúgia concentrou-se na escrita criativa. Eu acompanhei o desenvolvimento do seu pensamento dramático, contribuindo para a proliferação de imagens e para a imaginação de possíveis situações cênicas a partir da leitura e interpretação do texto ainda em construção, de modo a nutrir a sua encenação. *O Vestido*, agora designado *Dressing Room*, poderia integrar *As Grandes Comemorações Quase Oficiais do Período Histórico habitualmente conhecido como PREC*, que entretanto se encontram em *standby*. Apesar disso, Lúgia continuou a desenvolvê-lo e, na procura de financiamento, candidatou-se ao Programa de Apoio a Projetos da DGArtes, na tipologia Criação e Edição, e ao Apoio à Criação de Teatro da FCG, tendo sido contemplada em ambos. Nessas candidaturas fui identificada na função de apoio à criação, com a responsabilidade de acompanhar o processo de construção da peça entre setembro e dezembro de 2025 - mês em que esta estreou na Escola do Largo, espaço escolhido pela artista tanto pela sua atmosfera intimista como pela localização na zona de luxo da Baixa Lisboa. Deste modo, mesmo após o fim do estágio profissional poderei dar continuidade à interrogação acerca do acompanhamento artístico, prevendo a manutenção do meu contributo e colaboração na entidade de acolhimento Romance - Associação Cultural.

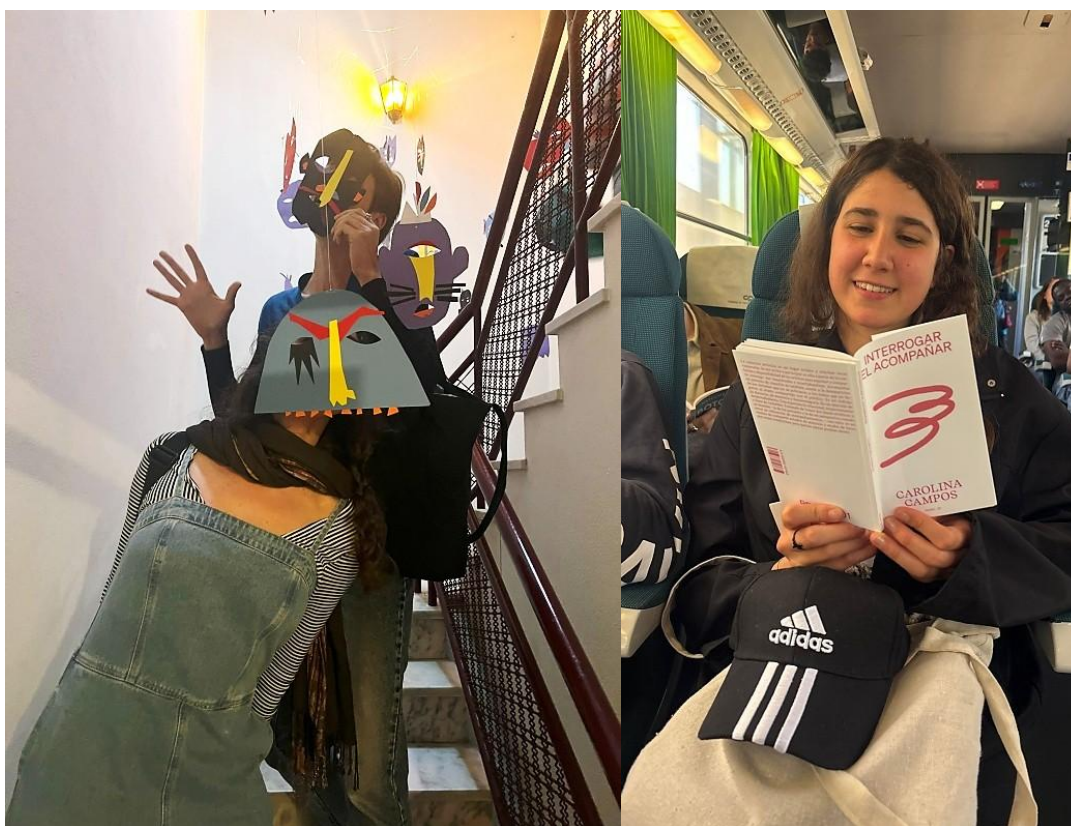


Imagem 42 - Fotografias de Mariana Figueiredo (esquerda), Lúgia Soares e Lara Almeida no festival a Porta (Leiria), e de Sinara Suzin (direita), Lara Almeida a ler *Interrogar o Acompanhar* de Carolina Campos na viagem Porto-Lisboa depois do FITEI, 2025.

## 8. Conclusão: Depois do devir

A realização deste estágio profissional com a Romance - Associação Cultural, conduzido pela artista Lígia Soares, sob a orientação de Sara Franqueira, constituiu um momento de transição no meu percurso académico e artístico. A oportunidade de acompanhar de perto um processo criativo, inserindo-me no contexto real das artes performativas em Portugal, permitiu-me aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo do mestrado e descobrir novas formas de pensar e de me posicionar enquanto *performer*, criadora e colaboradora.

O confronto entre a prática e a reflexão teórica, alimentado pelo contacto com obras de autores como Carolina Campos, João Fiadeiro, Henrique Furtado Vieira, Jacques Rancière ou André Lepecki, fez emergir a consciência da escrita como gesto performativo, aproximando a elaboração do relatório ao próprio ato artístico. A imagem da *matrioska*, escolhida como metáfora central, tornou-se uma chave para compreender as camadas de experiência que se desdobraram neste percurso: cada prática, cada encontro e cada aprendizagem continham em si outros potenciais, revelando a ideia de que “tudo está em tudo”.

As atividades paralelas a que me propus - *workshops*, aulas e visitas a exposições - ampliaram o horizonte deste estágio, permitindo-me confrontar diferentes metodologias e linguagens performativas. Essa diversidade fortaleceu o meu olhar crítico e estimulou a experimentação no corpo, na voz e no pensamento, consolidando a vontade de continuar a explorar formas híbridas entre o teatro, a *performance* e o universo audiovisual.

Este percurso culminou num resultado que ultrapassa o plano académico: a possibilidade de prolongar a colaboração com Lígia Soares, através da minha integração como assistente de encenação no espetáculo *Dressing Room*, com estreia prevista para dezembro de 2025. Esta continuidade confirma a pertinência da escolha do estágio, ao mesmo tempo que projeta o meu contributo futuro dentro do meio profissional, onde espero aprofundar o questionamento sobre o acompanhamento artístico e os modos de criação coletiva.

Em suma, este estágio não foi apenas um espaço de aprendizagem, mas um campo fértil de encontros, devir e transformação. Reconheço-o como uma etapa essencial na consolidação da minha identidade artística, que permanece em construção, aberta às colaborações, à investigação e às linguagens performativas que atravessam e valorizam o território das artes.

## 9. Calendarização

EVENTOS	DIAS											
	outubro	novembro	dezembro 2024	janeiro 2025	fevereiro	março	abril	maio	junho	julho	setembro	
Fim de Estágio									20			
Espectáculo - <i>Romance</i> (*Visita técnica, **montagem técnica)								30*	16**, 19 e 20			
Assistência à Residência Artística de Lígia Soares - <i>O Vestido</i>									5 a 8			
Espectáculo - <i>Morrer Pelos Passarinhos</i> (*reunião)								13*	19 a 25			
Espectáculo - <i>Namoro</i> e <i>Romance</i> (*desmontagem técnica)					10 a 14, 14 e 15*							
Workshops - * Práticas Corporculares/ ** Corpo e Identidade no espaço Teatral		9 a 13							26, 27 e 30			
Aulas de Teatro Físico, Jogo e Clown				6, 13 e 20	5, 12, 19 e 26	3, 10, 24 e 31	7, 29* e 30*	28	4, 11 e 25			
Sessões de CTR *Workshop CTR_expandida				10, 11 e 13								
Visitas à exposição do programa <i>Dança Não Dança</i> - <i>Arqueologias da nova dança em Portugal</i>				25, 26, 27 e 28								
Observação da confeção do figurino para <i>Namoro</i>				15, 16, 21, 22 e 30	3 e 5	10, 12, 13 e 14						
Ensaaios - <i>A Piscina</i> e <i>Namoro</i>		21	17 a 20	8 e 29	10							
Início de Estágio		21										
Sessões de Orientação com Sara Franqueira (ESTC)/Zoom	30		6						17	10, 14 e 17	3, 16, 19, 26 e 29	
1ª reunião presencial com Lígia Soares		8										
<b>Meses/Ano</b>	<b>outubro</b>	<b>novembro</b>	<b>dezembro 2024</b>	<b>janeiro 2025</b>	<b>fevereiro</b>	<b>março</b>	<b>abril</b>	<b>maio</b>	<b>junho</b>	<b>julho</b>	<b>setembro</b>	

Trabalho de pesquisa e escrita autónomo para relatório de estágio

**Nota:** A calendarização por extenso encontra-se no anexo IX.



## 11. Obras Citadas | Bibliografia e webgrafia complementar

**Agamben Giorgio** Bartleby, Escrita da Potência [Livro]. - Lisboa : Assirio & Alvim, 2007.

**Agamben Giorgio** Ideia da Prosa [Livro] / trad. Barrento João. - Lisboa : Cotovia, 1985.

**Alagôa Alexandre** O vórtice abissal : a mise en abyme e o filme estrutural [Online] // Repositório Científico de Acesso Aberto da ULisboa. - 2017. -

<https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/6cee5b44-fe0a-4b88-9ba2-fda31e066078>.

**Babo Isabel** Espectadores e públicos activos [Livro]. - Lisboa : Nova Vega, 2015. - 1ª.

**Barrento João** O Género Intranquilo, Anatomia do ensaio e do fragmento [Livro]. - Lisboa : Assírio & Alvim, 2010.

**BCN** Encontro de Artes Performativas RE=Iniciar [Online] // Ballet Contemporâneo do Norte. - 2022. - <https://www.balletcontemporaneonorte.com/encontrodeartesperformativas>.

**Bigotte Vieira , Ana ; Manuel Oliveira, Carlos ; Dos Santos Martins, João ;** Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal [Online] // Pure – U NOVA - UNL. - 2020. - [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/26084812/GENEALOGIAS\\_DA\\_DAN\\_A\\_ENQUANTO\\_PR\\_TICA\\_ART\\_STICA\\_EM\\_PORTUGAL.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/26084812/GENEALOGIAS_DA_DAN_A_ENQUANTO_PR_TICA_ART_STICA_EM_PORTUGAL.pdf).

**Bigotte Vieira Ana** No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989 [Online] // Universidade Nova de Lisboa. - 2016. - <https://share.google/6mYT6xq3shjSnak9r>.

**Campos Carolina** Interrogar o Acompanhar [Livro]. - [s.l.] : Ressò - 01, 2023.

**Careri Francesco** WALKSCAPES - O caminhar como prática estética [Livro]. - São Paulo : Gustavo Gili, 2013. - 1ª.

**CML** Programa Municipal Um Teatro em Cada Bairro [Online] // Lisboa.pt. - 2024. - <https://www.lisboa.pt/temas/cultura/acesso-a-cultura/um-teatro-em-cada-bairro>.

**Coelho Rui Pina** As grandes comemorações quase oficiais do período histórico habitualmente conhecido como PREC [Online] // TEP. - 2024. - <https://www.cct-tep.com/prec/>.

**Debord Guy** A sociedade do espectáculo [Livro] / trad. Monteiro Francisco Alves e Afonso. - Lisboa : Antígona, 2021. - 1ª.

**Debord Guy** A sociedade do espetáculo. - 1973. - <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>.

**Deleuze Gilles e Guattari Felix** Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2 [Livro]. - 1980.

**FCG** dança não dança [Online] // Fundação Calouste Gulbenkian. - 2024/2025. - <https://gulbenkian.pt/agenda/exposicao-danca-nao-danca/>.

**Fiadeiro João** CCB [Online] // João Fiadeiro. INTROSPECTIVA - Lisboa. - 2024. - <https://www.ccb.pt/evento/joao-fiadeiro-introspectiva/>.

**Fiadeiro João** CoffePaste [Entrevista]. - [s.l.] :

[https://www.youtube.com/watch?v=gvHyZ50IGB0&t=2820s&ab\\_channel=Coffeepaste](https://www.youtube.com/watch?v=gvHyZ50IGB0&t=2820s&ab_channel=Coffeepaste), 1 de Julho de 2015.

**Fiadeiro João** Forum Dança [Online] // CTR\_expandida. - 2025. -

[https://www.forumdanca.pt/ctr\\_expandida/](https://www.forumdanca.pt/ctr_expandida/).

**Fiadeiro João** O texto na dança e no teatro | Entrevista a João Fiadeiro [Entrevista]. - [s.l.] :

<https://www.youtube.com/watch?v=1E1V8V5WYmc&t=3s>, 10 de 07 de 2020.

**Fiadeiro João** Sessões de Composição em Tempo Real [Online] // Fórum Dança. - 2025. -

<https://www.forumdanca.pt/ctr/>.

**Franqueira Sara** O Lugar Cenográfico em mutação face às Práticas Artísticas Contemporâneas:

Discursos internacionais e interlocutores em Portugal [Online] // Repositório Científico de Acesso

Aberto da ULisboa. - 2020. - <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/f66443ae-82d9-4b30-8cae-a5e9e110db88>.

**Franqueira Sara** Sara Franqueira [Online] // Escola Superior de Teatro e Cinema. - 2025. -

[https://www.estc.ipl.pt/sara\\_franqueira](https://www.estc.ipl.pt/sara_franqueira).

**Franqueira Sara** The contemporary scenography as an introspective architecture [Artigo] // PERSONA

#4 . - 2017. - [https://persona-esap.weebly.com/uploads/9/0/2/7/90272353/persona\\_4\\_-\\_sara\\_fanqueira.pdf](https://persona-esap.weebly.com/uploads/9/0/2/7/90272353/persona_4_-_sara_fanqueira.pdf).

**Franqueira, Sara** in-somebodys-hoes-performance [Online] // Centro Cultural de Belém. - 2024. -

<https://www.ccb.pt/evento/in-somebodys-hoes-performance/>.

**Fried Michael** Art and objecthood [Livro]. - 1998. - [https://tpp2014.com/wp-](https://tpp2014.com/wp-content/uploads/2014/03/Fried-Michael-Art-and-Objecthood.pdf)

[content/uploads/2014/03/Fried-Michael-Art-and-Objecthood.pdf](https://tpp2014.com/wp-content/uploads/2014/03/Fried-Michael-Art-and-Objecthood.pdf).

**Furtado Vieira Henrique** Diário de uma quarentena com ABC [Online] // Henrique Furtado Vieira. -

2020. - <https://henriquefurtado.cargo.site/Diario-de-uma-quarentena-com-ABC>.

**Gama Joana** PÁSSAROS & COGUMELOS [Online] // ARTEMREDE. - 2022. -

[https://www.artemrede.pt/pt\\_pt/project/passaros-e-cogumelos/](https://www.artemrede.pt/pt_pt/project/passaros-e-cogumelos/).

**Lepecki André** Esgotar a Dança: A Performance e a Política do Movimento [Livro] / trad. Cardoso

Miguel. - Lisboa : Edições do Saguão, 2023. - 1ª.

**Letelier Rozas e Gabriela Laura** Formas coreográficas de reflexão histórica : “Para uma Timeline a

Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal” [Online] // Repositório

Científico de Acesso Aberto da ULisboa. - 08 de 03 de 2023. -

<https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/724c3cfe-312a-4e40-afe8-36e2f9488801>.

**Martins Marco** Um Corpo que Dança - Ballet Gulbenkian 1965-2005. - 2023. -

<https://www.rtp.pt/play/palco/p12617/um-corpo-que-danca-ballet-gulbenkian-1965-2005>.

**Miller Henry** O Sorriso Aos Pés da Escada/Moloch [Livro] / trad. Henriques Célia, Vítor Tavares e

Aguilar João. - Porto : Coleção Mil Folhas, 2004.

**Mira Ana** Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança [Online] // Repositório Institucional do Politécnico de Lisboa. - 12 de 2014. - <https://repositorio.ipl.pt/entities/publication/78bf842a-15ac-43a6-858b-e49bd43a87dd>.

**ONV** Notícias e Eventos [Online] // Nariz Vermelho. - 2023. - <https://narizvermelho.pt/noticias-e-eventos/>.

**Petit Philippe** Tratado de Funambulismo [Livro] / trad. D'Agostino Paola e San Payo Luís. - [s.l.] : VS., 2018.

**Ramos Olga** GUST9723 - Francisco Camacho: Entre o Coreografado e o Espontâneo. - 2024. - <https://www.rtp.pt/play/p13964/gust9723-francisco-camacho-entre-o-coreografado-e-o-espontaneo>.

**Rancière Jacques** A Câmara Clara [Online] // Almedina. - 2018. - <https://www.almedina.net/a-camara-clara-1563807836.html>.

**Rancière Jacques** Le Maître ignorant [Livro]. - 1987.

**Rancière Jacques** O Espectador Emancipado [Livro] / trad. Justo José Miranda. - Lisboa : Orfeu Negro, 2010. - 1ª portuguesa. - 1967 ano de publicação.

**Rozas Laura** De gestos comuns: encontros «coreo-crono-cartográficos» [Online] // Fundação Calouste Gulbenkian. - 2017. - [https://cdn.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2022/12/231227\\_DND\\_laura\\_rozas.pdf](https://cdn.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2022/12/231227_DND_laura_rozas.pdf).

**Soares Andresa** Diário-Não-Esporádico [Livro]. - [s.l.] : Douda Correria, 2024.

**Soares Lígia e Furtado Viera Henrique** A Piscina. - 2025. - Guião.

**Soares Lígia e Vieira Henrique Furtado** Morrer Pelos Passarinhos [Online] // O Rumo Do Fumo. - 2024. - <https://www.orumodofumo.com/pt/projectos/morrer-pelos-passarinhos>.

**Soares Lígia** Entrevista Lígia Soares // Romance [Entrevista]. - [s.l.] : [https://www.youtube.com/watch?v=feYTSB-Sv9w&ab\\_channel=citemor](https://www.youtube.com/watch?v=feYTSB-Sv9w&ab_channel=citemor), 12 de 2017.

**Soares Lígia** Ligia Soares - Entrevista [Entrevista]. - [s.l.] : [https://www.youtube.com/watch?v=vDLbQWSPHQk&ab\\_channel=Coffeepaste](https://www.youtube.com/watch?v=vDLbQWSPHQk&ab_channel=Coffeepaste), 01 de 06 de 2015.

**Soares Lígia** Namoro [Livro]. - Lisboa : [s.n.], 2025.

**Soares Lígia** O texto na dança e no teatro | Entrevista Lígia Soares [Entrevista]. - [s.l.] : [https://www.youtube.com/watch?v=TNNBBA1H18&ab\\_channel=Otextonoteatroenadan%C3%A7a-Entrevistas](https://www.youtube.com/watch?v=TNNBBA1H18&ab_channel=Otextonoteatroenadan%C3%A7a-Entrevistas), 10 de 07 de 2020.

**Soares Lígia** Open House Lisboa Passada Larga por Lígia Soares [Online] // Soundcloud. - Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2020. - <https://soundcloud.com/user-764843602/open-house-lisboa-passada-larga-por-ligia-soares>. - <https://www.trienaldelisboa.com/ohl/passada-larga/>.

**Soares Lígia** Revisitar o dispositivo: entrevista com Lígia Soares [Entrevista]. - [s.l.] : <https://www.youtube.com/watch?v=DgYYWu6gU0Y&t=455s>, 2025.

**Soares Lígia** Romance [Livro]. - [s.l.] : Douda Correria, 2016.

**Soares Lígia** Um Nó Apertado [Livro]. - Barreiro (Setúbal) : URUTAU, 2023.

**Sorrentino Paolo** La grande bellezza. - 2013.

**Universidade de Coimbra** Companhia Profissionais de Teatro em Portugal (1974-) [Online]. - [www.uc.pt/org/centrodramaturgia/10/diretorio\\_companhias/teatro\\_profissional](http://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/10/diretorio_companhias/teatro_profissional).

**Universidade do Minho** José Capela [Online] // Escola de Arquitetura, Arte e Design. - 2021. - [https://www.eaad.uminho.pt/pt/\\_layouts/15/uminho.portaisuoie.ui/pages/userinfo.aspx?p=2668](https://www.eaad.uminho.pt/pt/_layouts/15/uminho.portaisuoie.ui/pages/userinfo.aspx?p=2668).

**Vaneigem Raoul** Declaração Universal dos Direitos do Ser Humano [Livro] / trad. Leitão Luís. - Lisboa : Antígona, 2003. - 1ª.

**Vicente Gustavo** A arte de se importar com as pessoas [Jornal] // Sinais de Cena - Revista De Estudos De Teatro e Artes Performativa / ed. Rosa Marta Brites. - Lisboa : Centro De Estudos De Teatro & Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, junho de 2025. - Vol. Série III Nº4.

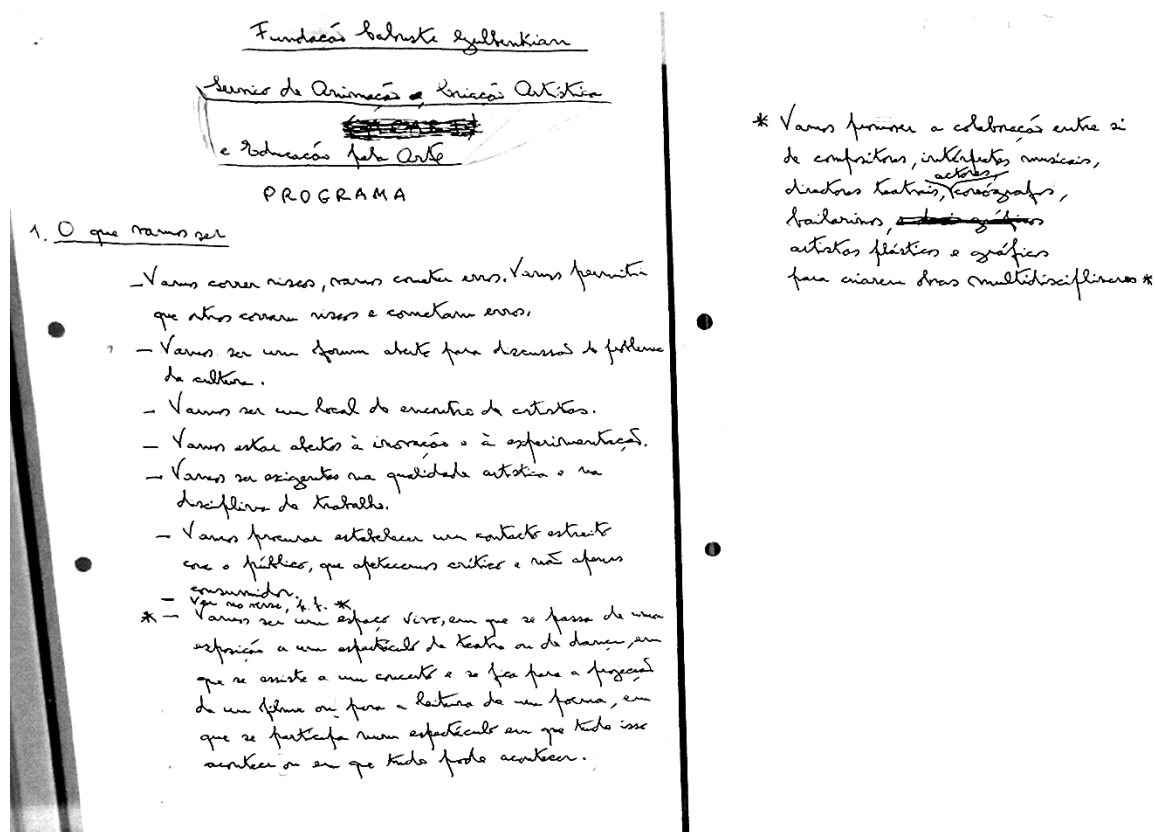
**Zourabichvili François** O QUE É UM DEVIR PARA GILLES DELEUZE? (PARTE 1) [Online] // Blog do Labemus. - 1997. - [https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2019/12/O-que-é-um-devir-para-Gilles-Deleuze\\_Parte-1.pdf](https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2019/12/O-que-é-um-devir-para-Gilles-Deleuze_Parte-1.pdf).

## 12. Anexos

**Anexo I** - Tradução por Lara Almeida, de inglês para português, dos *Princípios excêntricos* (2020) de Avner Eisenberg.

1. O corpo conta a história.
2. Ser interessado, não interessante.
3. O trabalho acontece no palco. O efeito acontece nas mentes e corpos do público.
4. Nós pintamos um quadro na mente do público usando as suas tintas e a sua tela; nós somos o pincel.
5. O objetivo básico do palhaço é criar e manter *rapport*.
6. Tudo pode ser visto como um problema a ser resolvido, um nó a ser desatado.
7. Todos precisam de respirar o tempo todo, mesmo quando estão no palco. O público respira contigo inconscientemente.
8. Não digas ou mostres ao público ou aos teus parceiros o que pensar, fazer ou sentir.
9. Tem uma reação emocional e convida o público a imergir na tua experiência.
10. Tensão sem relaxamento prejudica a tua *performance*.
11. O palhaço entra no palco para realizar uma tarefa, não para fazer rir. Se houver risos são uma interrupção.
12. Encontra maneiras simples de realizar tarefas complicadas, e maneiras complicadas de realizar tarefas simples.
13. Não saias da tua zona de conforto. Torna a tua zona de conforto maior.
14. *Clowning* é um verbo.

**Anexo II** - Fotografias e transcrição por Lara Almeida do programa do serviço ACARTE, com uma lista de princípios gerais manuscritos por Madalena Perdigão a 13 de maio de 1984, exibido na exposição *DND - arqueologias da NDP*, 2025.



“PROGRAMA:

1. O que vamos ser

- Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros.
- Vamos ser um fórum aberto para a discussão do problema da cultura.
- Vamos ser um local de encontro de artistas.
- Vamos estar atentos à inovação e à experimentação.
- Vamos ser exigentes na qualidade artística e na disciplina do trabalho.
- Vamos procurar estabelecer um contato estreito com o público, que apeteçamos crítico e não apenas consumidor.
- Vamos promover a colaboração entre si de compositores, intérpretes musicais, diretores teatrais, atores, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e gráficos, para criarem obras multidisciplinares.

- Vamos ser um espaço vivo, em que se passa de uma exposição a um espetáculo de teatro ou de dança, em que se assiste a um concerto e se fica para a projeção de um filme ou para a leitura de um poema, em que se participa num espetáculo em que tudo isso acontece ou em que tudo pode acontecer.

## 2. Em que acreditamos

- Que a Arte é essencial à Vida.
- Que a Arte é uma forma imperativa de Educação.
- Que é fonte do progresso individual e social.
- Que é fator de aproximação entre os homens e da Paz.
- Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.

## 3. O que não vamos ser nem fazer

- Não vamos preferenciar escolas ou correntes estéticas.
- Não vamos adotar conceitos estreitos do nacionalismo estéril.
- Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.
- Não vamos ter companhias residentes.
- Não vamos confinarmo-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abri-los à Kinrossa e no País e no estrangeiro.
- Não vamos competir com iniciativas de outras entidades de direito ou de fato de Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim fornecer lacunas eventualmente existentes.

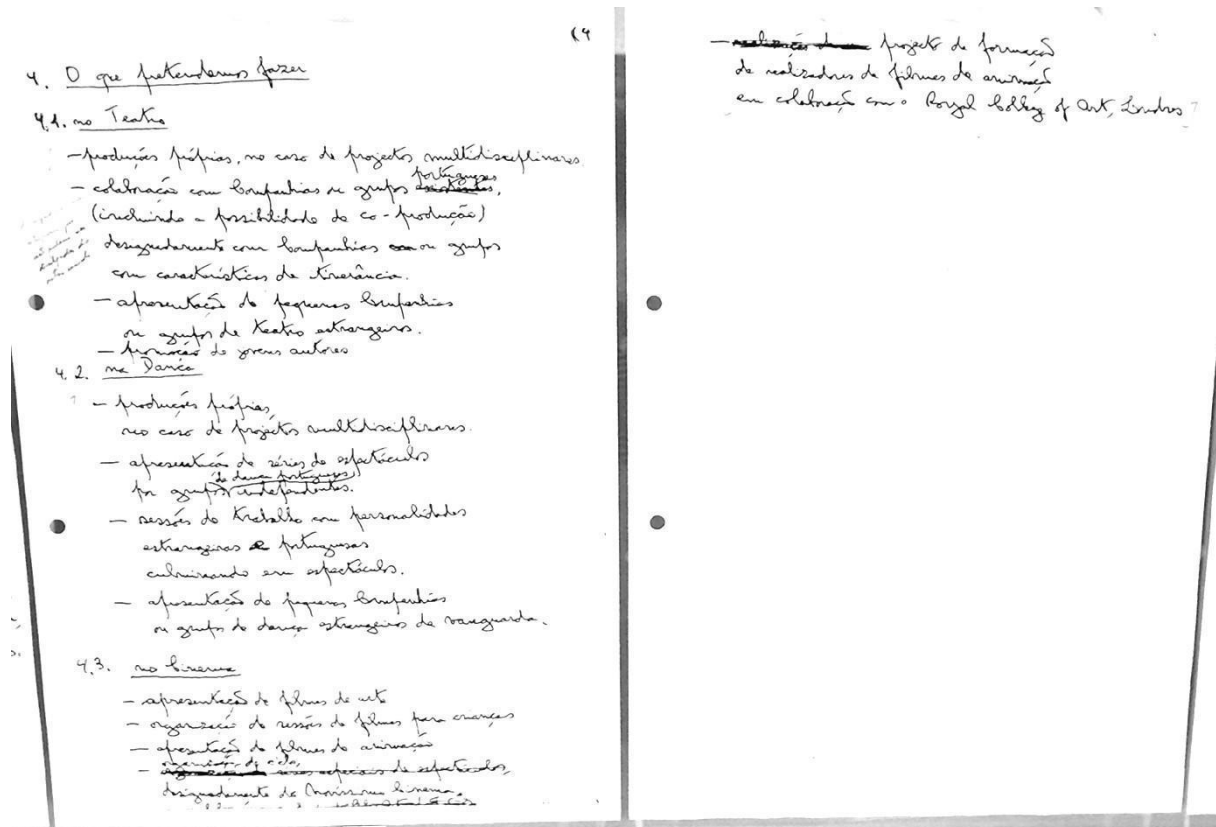
## 2. Em que acreditamos

- Que a Arte é essencial à Vida.
- Que a Arte é uma forma imperativa de Educação.
- Que é fonte do progresso individual e social.
- Que é fator de aproximação entre os homens e de Paz.
- Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.

## 3. O que não vamos ser nem fazer

- Não vamos preferenciar escolas ou correntes estéticas.
- Não vamos adotar conceitos estreitos de nacionalismo estéril.
- Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.
- Não vamos ter companhias residentes.

- Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna, mas sim abrir-nos à itinerância no país e no estrangeiro.
- Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventualmente existentes.



#### 4. O que pretendemos fazer

##### 4.1 No Teatro

- Produções próprias, no caso de projetos multidisciplinares.
- Colaboração com companhias de grupos portugueses (incluindo a possibilidade de co-produção) designadamente com companhias ou grupos com características de itinerância.
- Apresentação de pequenas companhias ou grupos de teatro estrangeiros.
- Promoção de jovens autores.

##### 4.2 Na Dança

- Produções próprias, no caso de projetos multidisciplinares.
- Apresentação de séries de espetáculos por grupos de dança portuguesa independentes.

- Sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas culminando em espetáculos.

- Apresentação de pequenas companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

#### 4.3 No Cinema

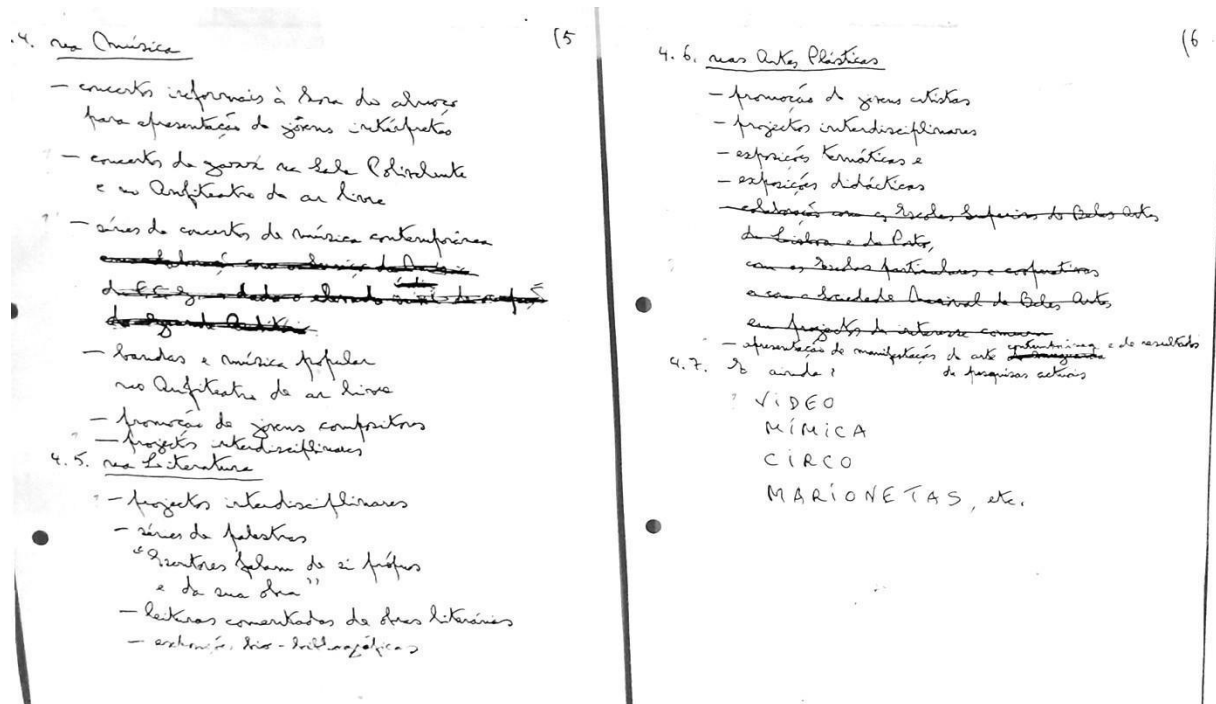
- Apresentação de filmes de arte.

- Organização de sessões de filmes para crianças.

- Apresentação de filmes de animação.

- Organização de ciclos designadamente do novíssimo cinema.

- Projeto de formação de realizadores de filmes de animação, em colaboração com o Royal College of Art, Londres.



#### 4.4 Na Música

- Concertos informais à hora de almoço para a apresentação do jovens intérpretes.

- Concertos de jazz na sala Polivalente e no anfiteatro ao ar livre.

- Séries de concertos de música contemporânea.

- Bandas e música popular no anfiteatro ao ar livre.

- Promoção de jovens compositores.

- Projetos interdisciplinares.

#### 4.5 Na Literatura

- Projetos interdisciplinares.
- Séries de palestras “escritores falam de si próprios e da sua obra”.
- Leituras comentadas de obras literárias
- Exposições bio-bibliográficas

#### 4.6 Nas Artes Plásticas

- Promoção de jovens artistas.
- Projetos interdisciplinares.
- Exposições temáticas e didáticas.
- Apresentação de manifestações de arte contemporânea e de resultados de pesquisas atuais.

#### 4.7 E ainda?

VIDEO

MÍMICA

CIRCO

MARIONETAS, etc.

Os serviços e Departamentos competentes da Fundação Calisto Tanzi e, em particular, o Centro de Arte Moderna, são considerados consultores privilegiados para todas as atividades da Comissão de Arrecadação, Brigada Artística e Educação para a Arte, que faz a execução do seu programa sob a orientação e colaboração daqueles serviços, em tanto quanto for necessário e possível.

Lisboa, 13 de Maio de 1984

Amélia Quevedo de Almeida Pereira

Anexo III - Fotografia de Lara Almeida ao texto crítico *Os portugueses não têm corpo* de Alexandre Melo, publicado a 22 de maio de 1993 no jornal Expresso, arquivado pela Biblioteca Nacional, e exibido na exposição *DND - arqueologias da NDP*, 2025.

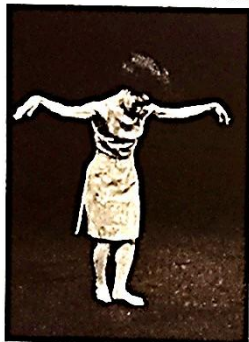
INDÍCIOS

Tudo terá começado com o corpo perdido de D. Sebastião? Vera Mantero e Francisco Camacho rompem a muralha da intolerância

# Os portugueses não têm corpo

ALEXANDRE MELO

**S**ERÁ QUE os portugueses têm corpo? A pergunta começa por parecer absurda, mas corre o risco de se tornar inquietante à medida que se acumulam os indícios de que a resposta é negativa: os portugueses não têm corpo. Tópico de observação corrente — apesar da desestabilização trazida pela televisão privada — é o modo como os discursos majoritários abordam, para ser exacto, não abordam a sexualidade e, sobretudo, as questões de diferenciação, discriminação e repressão sexual que constituem a sua dimensão polémica. Pode-se defender que, em termos culturais, a suave omissão destes temas, inefável componente dos nossos brandos costumes, se traduz numa acrescida margem de manobra ou mesmo de tolerância implícita em relação às práticas, e, nessa medida, constitui um ganho civilizacional que nos poupa ao desgaste de tomadas de posição arrebatadas e a confrontos tendencialmente hysterizados. Mas uma tal peculiaridade não está isenta de riscos.



O sistema de tolerância implícita por omissão corre o risco de, sempre que se tornam publicamente notórios casos polémicos, se venem emergir do fundo dos tempos posições fundadas no mais brutal obscurantismo e no mais convicto desprezo pela liberdade alheia. Veja-se o desplane com que responsáveis políticos ou técnicos especializados — há tempos foi o juiz da «coutada do macho lusitano», agora foi o psiquiatra da Carris — promovem a discriminação sexual segundo a melhor tradição do humor boçal.

Veja-se a extraordinária descontração com que as autoridades oficiais dão sistematicamente a entender que em relação à sida «ainda não há motivo para alarme, como quem está (e estão mesmo) à espera de que haja de facto ainda mais motivo de alarme para finalmente desencadear campanhas eficazes de prevenção. Pois não foi a principal responsável oficial nesta matéria que, na televisão, como forma de prevenção da sida, aconselhou os jovens a começar a vida sexual mais tarde? Já agora, leve-se o raciocínio às últimas consequências e aconselhe-se os cidadãos a

não começarem nunca a vida sexual ou a acabarem rapidamente com ela. Isto é, a fazerem como se não tivessem corpo. As autoridades parecem querer, assim, secundar a criminosa campanha de boicote à prevenção da sida promovida pela Igreja Católica, que mais uma vez aproveita uma situação dramática para inculcar a sua propaganda repressiva — a operação atingiu o extremo mais caricatural no caso

luptuosos, mas à custa de um défice de sentido e de debate cívicos, que se torna particularmente chocante quando comparado com a densidade das correspondentes discussões além-fronteiras.

A hipótese de que os portugueses não têm corpo também poderia facilmente encontrar ilustração histórico-cultural. Uma preciosa colecção de corpos de exílio. Pense-se no corpo perdido de D. Sebastião, perdido ainda antes de se perder, à justa medida de um lugar de eleição no imaginário nacional. Veja-se Manoel de Oliveira, o cineasta das paixões impossíveis, ou, mais exactamente, da paixão como impossibilidade da relação entre corpos, e o seu extraordinário trabalho *Non, ou a Vã Glória de Mandar* para tentar dar corpo, através da apoteose sacral dos corpos martirizados, a toda a dimensão negativa e derrotista do legado histórico nacional. Um corpo sacrificado, expiatório, desajudadamente redentor.

Pense-se ainda no corpo denegado de Fernando Pessoa e no modo como esse corpo que é como se não existisse constitui a ausência propulsora de um dos mais geniais trabalhos de escrita deste século. Pense-se ainda em Mário de Sá-Carneiro e na sua obsessiva recusa do seu próprio corpo até aos limites de uma sublimação feticista finalmente suicida. Veja-se o modo como recentemente André Gomes, Mário de Sá-Carneiro em *Conversa Acabada*, de João Botelho, volta à personagem com um conjunto de fotografias (expostas na *Diferença* e reproduzidas no pequeno volume *Dispersão da colecção* - Livro Carta da Colares editora) que nos restituem, com um detalhe quase alucinatório e um metucioso acento de gosto, o mundo e as pequenas coisas do mundo, da vida e da morte de Mário de Sá-Carneiro, corpo ele mesmo ausente. O rigor que vem de um entendimento estabelecido e oferecido de dentro para fora.

**P**OR QUE é que em Portugal se matam pessoas nos hospitais, não se faz a prevenção da sida e se promove a discriminação sexual, sem que ninguém seja responsabilizado ou manifeste sequer uma excessiva indignação? A hipótese de resposta mais radical é, talvez, a de que os portugueses não têm corpo. O corpo não tem lugar nos discursos correntes e dominantes na sociedade portuguesa e por isso tudo se passa como se os portugueses não tivessem corpo. A dimensão fascinante desta pequena eclipse consiste, claro está, em tudo aquilo que se passa quando tudo se passa como se não houvesse corpo: Abrem-se possibilidades muito vo-

novos coreógrafos-intérpretes portugueses com um maior reconhecimento público.

Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards é o título de um solo de Vera Mantero e pode ser lido como uma declaração programática. Tratar-se-ia de reivindicar, afirmar e tomar como ponto de partida o corpo e os seus movimentos, como possibilidade e necessidade de um modo específico de produção de sentidos. Aquilo que se passa com o corpo. Aquilo que o corpo dá. Antes de tudo o resto. Isto é, numa instância ideal de absoluta anterioridade em relação ao pensamento e ao discurso.

Em conformidade com este programa este trabalho prescindindo de qualquer enquadramento narrativo ou temático exterior à própria dança. Os elementos de cenografia resumem-se a uma delimitação do território através de quatro «colunas» de arame enrolado que suspendem pés em cera que se vão derretendo sobre candeeiros a petróleo e, no chão, separando a bailarina do público, uma fila de sardinhas. Melancólica sugestão de uma situação de desgaste, usura, consumo dos corpos, mas sem qualquer indicação referencial.

O espectador tem mesmo de partir dos gestos e dos movimentos do corpo: «...dance first...». E é aqui que se revela, mesmo para o observador comum, uma inusitada riqueza. Pormomentos, parece-nos poder detectar expressões de uma subjectividade particular, tiques tendenciosos, neuróticos, se quiserem; noutror momento são já gestos cifrados do código de comportamento feminino, clichés de tédio ou sedução; outras vezes são figuras da tradição ou da prática da dança que parecem irromper. Haveria que analisar todo o processo de elaboração da coreografia para saber quais destas hipóteses são pertinentes, mas o que importa aqui sublinhar é que estes momentos nunca se cristalizam em clichés, antes se dissolvem e reconfiguram permanentemente segundo uma cadência de fluxos. Como se dançar fosse como ir pela rua com o corpo posto no nível mais alto de intensidade.

**U**MA reflexão ou um trabalho a partir de um entendimento positivo do corpo é algo pouco comum na actualidade do nosso panorama criativo. Nas artes plásticas, Rui Sanches ou Nestor Sarmiento seriam excepções. Nesta medida, são particularmente gratificantes os trabalhos recentemente apresentados no Teatro Nacional, no contexto do FITT, por dois

novos coreógrafos-intérpretes portugueses com um maior reconhecimento público.

Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards é o título de um solo de Vera Mantero e pode ser lido como uma declaração programática. Tratar-se-ia de reivindicar, afirmar e tomar como ponto de partida o corpo e os seus movimentos, como possibilidade e necessidade de um modo específico de produção de sentidos. Aquilo que se passa com o corpo. Aquilo que o corpo dá. Antes de tudo o resto. Isto é, numa instância ideal de absoluta anterioridade em relação ao pensamento e ao discurso.

O espectador tem mesmo de partir dos gestos e dos movimentos do corpo: «...dance first...». E é aqui que se revela, mesmo para o observador comum, uma inusitada riqueza. Pormomentos, parece-nos poder detectar expressões de uma subjectividade particular, tiques tendenciosos, neuróticos, se quiserem; noutror momento são já gestos cifrados do código de comportamento feminino, clichés de tédio ou sedução; outras vezes são figuras da tradição ou da prática da dança que parecem irromper. Haveria que analisar todo o processo de elaboração da coreografia para saber quais destas hipóteses são pertinentes, mas o que importa aqui sublinhar é que estes momentos nunca se cristalizam em clichés, antes se dissolvem e reconfiguram permanentemente segundo uma cadência de fluxos. Como se dançar fosse como ir pela rua com o corpo posto no nível mais alto de intensidade.

Com Francisco Camacho, quer em *Um Rei no Exílio*, mostrado num excelente vídeo de Bruno de Almeida, quer em *Nossa Senhora das Flores*, o tópico da omissão/repressão do corpo pode ser visto como o próprio ponto de partida do trabalho de reflexão e elaboração dramática que preside à construção das peças. Aqui encontramos um contexto referencial, se não mesmo narrativo, claramente enunciado e plenamente veiculado através dos títulos, do admirável guarda-roupa de Carlota Lagido, que se toma parte plena integrante da própria dança, e dos objectos e elementos que constituem o cenário.

No caso de *Um Rei no Exílio* existe uma personagem dada, o Rei D. Manuel II, tomado como paradigma do que chamamos, no âmbito de uma trajectória histórico-cultural nacional, um corpo de exílio. Um corpo que o trabalho de análise, decomposição e recomposição de Francisco Camacho irá revelar, destruir e reconstruir nas diferentes modelações das suas posturas em relação ao poder e à sexualidade. Em *Nossa Senhora das Flores*, sob a égide da referência a Genet, e uma vez mais com recurso a um admirável guarda-roupa, o que vai ser sistematicamente explorado é precisamente o tema da identidade, diferenciação e ambiguidade de sexual e as suas desdobradas implicações ao nível da configuração dos gestos



52-R | EXPRESSO, Sábado, 22 de Maio de 1993

3 Alexandre Melo. *Expresso*, 22.05.1993 [The Portuguese do not have a body]. Biblioteca Nacional de Portugal. J.1299 A

#### **Anexo IV - Recordações de namoros (2025).**

Na primária...

Lembro-me de ser beijada pelo Alberto, no que me pareceu ser o meu primeiro linguado, os dois escondidos debaixo das mesas e cadeiras espalhadas pelo grande salão do Centro Cultural onde tinha as atividades extracurriculares. A sensação que ficou foi ughhhhh, nhac, blhác, de nojo, como se ele tivesse aberto demasiado a boca e me estivesse a abocanhar. Saí disparada a correr para a casa de banho para lavar a boca e a cara.

Lembro-me de perguntar ao Rafael, um amigo do meu irmão, mais velho, se queria namorar comigo e de ele me perguntar:

- O que é que é para ti namorar?

Ao que eu respondi:

- Para mim namorar é dar as mãos.

Gostava dos meninos crescidos e com um certo ar de rufia das turmas problemáticas.

No básico...

Quando tinha um *crush* ficava muito obcecada, espiava-o nos intervalos ou tentava fazer com que reparasse em mim, sentava-me sozinha com um ar desamparado à espera que me abordasse, mas era muito difícil expressar diretamente os sentimentos...

Não era como o Rui, que me escreveu um bilhete no dia dos namorados a dizer:

“- O sol ilumina a terra e tu iluminas a minha vida.”

Nunca mais me esqueci da prova de amor dele, picávamo-nos muito um ao outro, cheguei a atirar-lhe com uma borracha na aula, super irritada, mas em vez de acertar nele acertei na professora.

É engraçado que fugia ou não ligava nenhuma aos rapazes que expressavam os seus sentimentos por mim, não me atraíam, parecia querer sempre outra coisa.

Com o Manel, por volta do 6º ano, foi diferente parecia haver, realmente, alguma química mútua, lembro-me do beijo que demos durante a festa de aniversário do seu amigo Miguel, os dois sozinhos a ouvir música no escuro do sótão da casa, achei tudo muito romântico! Também me lembro da música que ele me dedicou, a *Fugidinha* do Michel Teló: “O jeito é dar uma fugidinha com você, o jeito é dar uma fugida com você, se você quer saber o que vai acontecer, primeiro a gente foge depois a gente vê...” ”

Lembro-me de falarmos durante a noite por mensagens cada um na sua casa e na sua cama, e de ter de desligar a luz do telemóvel muito rápido e fingir que estava a dormir quando a minha mãe ia ao meu quarto desconfiada... Nessa altura, comecei a querer passar as noites mais isolada no quarto, já não fazia tanta companhia aos pais no sofá e, por isso, a minha mãe estranhava. Contava muito pouco ou quase nada dos meus namoros aos meus pais.

Num dia cinzento e chuvoso a dar a volta à escola deixámos de namorar, ou como se costuma dizer: “acabámos”. Não sei bem como, nem porquê, mas realmente não gostava do perfume dele e fui percebendo que não fazia o meu estilo, apesar de ser um rapaz muito querido.

Acabámos... A palavra acabar é estranha, mas era a expressão mais usada para pôr fim a namoros: “quero acabar contigo”. Acabar um com um outro, parece um pouco agressivo, deixarmo-nos acabados, é quase como querer causar dano ao adversário num vídeo-jogo ou fazer *checkmate* no xadrez.

**Anexo V** - Identificação dos grupos de participantes em cada sessão de *Romance* e *Namoro* em cena na QA - Um Teatro em Cada Bairro.

***Namoro / Sessão dia 10 fevereiro às 10:30h / 10-14 anos***

Agrupamento de Escolas Pintor Almada Negreiros / Escola Básica 2/3 Pintor Almada Negreiros - 5º ano

Agrupamento de Escolas Lindley Cintra / Escola Básica 2/3 Lindley Cintra - 6º ano

***Romance / Sessão dia 11 fevereiro às 10:30h / 30-54 anos***

IEFP / Curso de Jardinagem - adultos

Academia de Formação de Adultos da Ameixoeira

***Namoro / Sessão dia 12 fevereiro às 10:30h / 10-14 anos***

Agrupamento de Escolas Alto do Lumiar / Escola Básica 2/3 Alto do Lumiar- 6º ano,  
(nesta turma a maioria dos alunos faziam parte de um grupo de Teatro)

***Namoro / Sessão dia 13 fevereiro às 10:30h / 15-18 anos***

Escola Profissional Gustave Eiffel - equivalente ao 10º/11º/12º

***Romance / Sessão dia 14 fevereiro às 14:30h / Maiores de 55 anos***

Estrutura Residencial para Pessoas Idosas (ERPI), Lar de Santa Clara

Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos

***Namoro / Sessão dia 15 fevereiro às 16:30h / jovens/adultos/seniores***

Grupo especial organizado para filmar, convidados de Lígia Soares e Lara Almeida

***Romance / Sessão dia 15 fevereiro às 19h / jovens/adultos/seniores***

Reservas do público geral + Convidados de Lígia Soares e Lara Almeida

**Anexo VI** - Texto produzido, em modo de escrita automática, por Lara Almeida em resposta ao exercício proposto por Sara Franqueira, na residência artística *Mutantes - Entre o Teatro e o Museu*, de reconstituição da (com)posição gerada, por alguns participantes da residência, durante a prática de CTR, 2024.

O Jogo começou com o desenho da Bia? Uma circunferência de tamanho consideravelmente grande, em relação com a dimensão do tampo da mesa de madeira, traçada na sua superfície a giz branco. Pensei em colocar, em relação com a circunferência, o minúsculo pompom fofo, rosa pastel, que achei num dos compartimentos das caixas dos objetos por usar, mas hesitei. Reparei no traço que a fechou, a circunferência, como ele se desviou da órbita inicial rompendo a área do interior delimitado. Depois veio o rolo de linha de costura vermelha ou vieram os blocos paralelepípedicos coloridos? Quem os colocou foi a Sofia, um após o outro, bem encostadinhos sobre o traço inicial. A linha vermelha foi esticada a olho no meio da circunferência como se medindo o seu diâmetro. Agora diria que veio antes dos blocos e que foi jogada pela Luísa ou pela Maria ou até pela Vera? O João Fiadeiro entrou em relação com a Sofia passando-lhe os blocos coloridos quando estes escasseavam formando uma espécie de linha de montagem. Quando a Sofia chegou perto do desvio de que vos falei senti uma vontade enorme que ela o seguisse com os blocos, da perspectiva dela seria uma ligeira curva à esquerda que a desviaria da avenida principal. Não foi o caso, a Sofia seguiu em frente, ele passou despercebido. Tive vontade de agir, eu mesma, empurrada pelo impulso vetorial da força do pensamento até ao João, estava prestes a segurar um bloco amarelo pastel quando hesitei, novamente, e “preferiri de não” o agarrar à moda de Bartleby. A relação passaria a operação e passou. A percepção por parte do João do meu movimento de aproximação deu início a uma operação porque ele assumiu o gesto de passar os blocos a outras pessoas além da Sofia. Talvez a Bia tenha sido uma destas pessoas, simultaneamente, alguém cirandava as pernas da mesa, dando várias voltas, com outra linha de costura. Não tenho a certeza de quem... sei que era uma rapariga talvez a Vera ou Maria ou até a Espinel, quem seria? Sei que logo a Biatriz das covinhas fofinhas nas bochechas, deu sentido ao fio, que para mim se tornou estendal, pondo-lhe molas. Nisto, o muro de blocos estava quase concluído. O último bloco, que fecharia o círculo, não cabia em comprimento, por isso foram dispostos, atrás e à frente, dois blocos, um verde e outro cor-de-rosa pastel, como duas portas no espaço em aberto, por fechar, realçado. Olhei para os compartimentos cheios de objetos por manusear, observei as missangas pequenas e coloridas e, a única rapariga, que me parece ser a única a usar óculos, além de mim, como se chama... Maria? Quantas Marias há? Duas? Quem são vocês Marias? Aproximou-se das missangas, pegou num molhinho com as mãos

delicadas e moveu-se lentamente até à mesa, num instante largou-as de uma só vez. Espalharam-se aleatoriamente sobre o tampo da mesa. Perto da ramificação discreta, de giz branco, caíram lado a lado missangas em tons, que me pareceram à distância, verde e amarelo pastel. Peguei em duas barras de giz de cores semelhantes e parti para a minha 1ª jogada. Ao aproximar do tabuleiro de jogo apercebi-me de que as cores não eram exatamente como imaginava, utilizei apenas o giz amarelo, traçando um segmento de reta desde o fim do desvio até à missanga de cor análoga. Este movimento fez mover as missangas e uma delas, a verde-escuro garrafa, caiu para a fenda central do tampo, vestígio do passado a jogar connosco. Sei que a senhora da BioDança, Maria? No início do jogo pegou numa fita métrica verde de um lado, amarela do outro e que não a jogou logo, não sei quando, nem como, foi parar ao emaranhado de fios que atam as pernas da mesa. Nem os arames, nem o pedaço azul de papel celofane... Agora queria resolver o problema da missanga na fenda, ups! *Do not explain your moves!* Peguei numa vareta de *Mikado*, inclinei-me para a mesa de jogo, mas uma força maior e oposta à minha, fez-me recuar. Devolvi a vareta, que podia também ser um mero pau de espetada, sem qualquer marca que a conotasse ao *Mikado* e retirei uma vareta aperaltada por missangas coloridas. Não faço ideia do que se passava a meu redor neste momento. Fui a jogo, introduzi a vareta na fenda procurando trazer a missanga à tona, ups! *Do not explain your moves!* Sem efeito, mergulhei a vareta nas profundezas da brecha, mantendo-se visível apenas o conjunto de missangas que a adornavam, agora juntinhas, acumuladas na ponta em que segurava. Espreitei debaixo da mesa e consegui ver a vareta que a perfurava. Foram colocadas por dois alguéns, duas rolhas sobre a linha de costura vermelha, uma em cada ponta, comunicavam à distância com as bases que se olhavam pintadas de vermelho. No interior da circunferência desenhada surgiram autocolantes, em forma de argola, de reforço para as folhas furadas dos *dossiers* quando começam a dar de si, tenho ideia de que a Bia teve mão nisto. De um lado da mesa uma chapa com o número 2, do outro, outra com o número 3. O papel dos autocolantes também foi deixado sobre o tampo e em cima dele um rolo plástico cilíndrico sem fita, já gasto. Outras peças foram jogadas, como os dois blocos vermelhos introduzidos no espaço vazio ou a vareta de *Mikado* XXL equilibrada neles. O jogo terminou sem ter jogado o pompom fofinho rosa clarinho.

**Anexo VII** - Fotografia de Lara Almeida à carta escrita por Paula Massano, em 1984, a Merce Cunningham, exibida na exposição *DND - Arqueologias da NDP* na FCG, 2025.

PAULA MASSANO

Rua Luz Soriano, nº30 - 2º

1200 LISBOA PORTUGAL

Lisbon, 6d August 1984

Dear Mr. Cunningham,

I am a portuguese dancer and choreographer, 34 years old; I have been working for the past five years in the fringe performing arts scene and getting involved in multimedia experiences.

At the moment I feel quite stuck as I find very little room for experimental work, dialogue and growth within the portuguese choreographic scene, and my artistic relationship with people from the other arts - visual arts, music, stage direction, etc - though rewarding, is not specific enough.

I have been interested in your work for a long time and would like to study with you. I have decided to apply for a grant from the portuguese Ministry of Culture to go to New York and wonder whether you would accept me at your studio and in what conditions.

I shall have to apply for the grant untill the 30th August. Would it be possible for you to answer my letter within this period?

Yours gratefully,

(Paula Massano)

P.S. I enclose a small portfolio of some of my work.

**Anexo VIII** - Fotografia de Lara Almeida à proposta de organização da estrutura mínima de um *workshop* feita à CNB por Paula Massano, em 1978, e arquivada pelo Museu Nacional do Teatro e da Dança, exibida na exposição *DND - Arqueologias da NDP* na FCG, 2025.

PRINCÍPIOS GERAIS

1. Um *workshop* é um local onde um grupo de pessoas se reúne à volta de um trabalho comum com o objectivo de, dentro de um dado campo das práticas artísticas (neste caso, a dança), o desenvolver no sentido de descobrir novas formas e necessariamente, novos conteúdos.
2. Quando a dança se dá em espectáculo, os sistemas significantes que o constituem são não só o movimento e o gesto que é a dança mas todas as outras "línguas visuais e/ou sonoras, geralmente consideradas secundárias ou de apoio.
3. Aceitando o princípio de que cada um desses sistemas significantes é autónomo e autosuficiente, é na "rede significante" obtida pela interacção de uns sobre os outros, ou pelos paralelismos criados, que os sentidos se constituem, dentro do todo que é o espectáculo.
4. Em consequência, um laboratório coreográfico só se justificará se a procura adentro do movimento que este, em princípio, indica, for acompanhado simultaneamente pelo estudo e pesquisa no campo das outras "línguas cénicas" - cenografia, luminotécnica, sonoplastia, etc.

A PROPOSTA DIRIGE-SE, PORTANTO, NO SENTIDO DE:  
form

5. Constituição de núcleos de pessoas de formações diversas que a partir de uma ideia base queiram desenvolver um trabalho experimental nos seus campos específicos de conhecimento sem perderem o objectivo comum que é a criação do espectáculo.
6. Não deverá ser princípio básico de um *workshop* o atingir um alto nível técnico das "línguas" em presença, que se pressupõe já poder existir, mas antes fomentar a criação de grupos cuja composição profissional diversificada e originalidade se tornem fecundos e inovadores.
7. A função primeira de um *workshop* é a de fomentar a criação de novas estruturas perceptivas do espectáculo com todas as implicações socio-culturais que tal trabalho implica.



Paula Massano

## **Anexo IX** - Calendarização detalhada por extenso.

- **Sessões de orientação com Sara Franqueira:** 30/10/2024, 8, 29/01 e 8/05/2025 (Presencial/ESTC); 6/12/2024, 10/02, 17/06, 10, 14 e 17/07, 3, 16, 19 e 26/09 de 2025 (*online/via Zoom*).
- **Estágio Romance - Associação Cultural:** 8/11/2024 1ª reunião presencial com Lígia Soares na pastelaria Pau de Canela (Baixa, Lisboa); **21/11/2024 início do estágio**, assistência a Lígia Soares no ensaio do texto *A Piscina* para *MPP*, no estúdio polivalente do PCG (Lisboa); 17-20/12/2024 assistência em ensaio de Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira do texto *A Piscina* e respetiva dramaturgia para *MPP*, no estúdio 3 do Fórum Dança no Espaço da Penha (Lisboa); 15, 16, 21, 22, 30/01 e 3,5/02/**2025** assistência à encenação nos ensaios de pesquisa, estruturação, desenvolvimento, finalização e memorização do novo texto *Namoro*, nos estúdios - Polivalente e de Música - do PCG; 25, 26, 27/01 observação e auxílio no corte e costura do figurino, para a peça *Namoro*, realizado por Zenóbia na sua casa privada em Benavente (Santarém); 15/01 observação da visita técnica à QA (Lisboa); 28/01 prova do figurino em conceção com Lígia Soares e Zenóbia Almeida na minha casa em Queluz (Lisboa); 10-13 e 14,15/02 assistência, enquanto estagiária e espectadora, a *Namoro* e *Romance* em cena na QA; 10, 12, 13 e 14/03 assistência em ensaio do texto *A Piscina*, respetiva dramaturgia e encenação, para o projeto *MPP*, no estúdio 2 dos Estúdios Victor Córdon (Lisboa); 13/05 Reunião entre a equipa de *MPP*, para clarificação de funções e questões de produção na ida ao Porto (*via zoom*); 19-25/05 apoio à produção de *MPP*, assistência de encenação em *A Piscina*, contando também com a minha participação performativa, em cena na 48ª edição do FITEI no TMP (Porto); 30/05 observação da visita técnica de Lígia Soares ao SLTM (Lisboa); 5-8/06 assistência na residência artística de Lígia Soares, em parceria com Casa da Cultura - Teatro Stephens, para desenvolvimento da peça *O Vestido*, decorrida nas instalações do Edifício da Resinagem (Marinha Grande); 16/06 acompanhamento e observação da montagem técnica de *Romance* no SLTM; 19-**20/06/2025 fim do estágio profissional**, assistência a *Romance* em cena no SLTM.

- **Atividades complementares:** 9-13/12/**2024** participação no *workshop Práticas Crepusculares* com Dani d'Emilia & Mar Mordente no estúdio O Rumo do Fumo do Espaço da Penha (Lisboa); 10, 11, 13/01/**2025** visitas à exposição *DND - Arqueologias da NDP* na FCG (Lisboa); 6, 13, 20/01, 03, 10, 24, 31/03, 7/04 e 12/05 participação nas sessões abertas de CTR no estúdio 3 do Fórum Dança, no Espaço da Penha; 29, 30/04 e 1, 2/05 participação em CTR\_expandida/*Workshop* com Carolina Campos no estúdio 3 do Fórum Dança; 5, 12, 19, 26/02, 5, 12, 19/03, 2, 9, 23/04, 28/05 e 4, 11, 25/06 frequência nas aulas de Teatro Físico, Jogo e *Clown* com Alexandra Espiridião no espaço RoundAbout (Lisboa); 26, 27 e 30/04 participação no *workshop Corpo e Identidade no espaço teatral* com Miguel Pereira no estúdio O Rumo do Fumo.