

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PONTOS DE VISTA, PONTOS LUMINOSOS, PONTOS CRÍTICOS
[diários de uma atriz à procura de contextos de pesquisa]

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO

- ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

MOVIMENTO

Joana Pupo Correia de Castro Oliveira

Lisboa, Julho 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

PONTOS DE VISTA, PONTOS LUMINOSOS, PONTOS CRÍTICOS
[diários de uma atriz à procura de contextos de pesquisa]

TRABALHO DE PROJETO

Joana Pupo Correia de Castro Oliveira

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro, especialização em Artes Performativas - Movimento, realizada sob a orientação científica de:

João Maria Bernardo Ascenso André, Professor catedrático do Departamento de História, Arqueologia e Artes, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sendo docente na área de Filosofia e na área de Estudos Artísticos (coorientador externo),

Luca Ciro Aprea, Professor Eq. Adjunto, Corpo (coorientador) e

Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto, Área de Teoria (orientador).

L i s b o a , J u l h o 2 0 1 2

PONTOS DE VISTA, PONTOS LUMINOSOS, PONTOS CRÍTICOS

[diários de uma atriz à procura de contextos de pesquisa]

A todos os companheiros deste trabalho:

aos colegas, aos alunos, aos amigos e familiares, aos meus pais, a todos os que responderam sobre o tempo, àqueles que compartilharam com este projeto o seu tempo, àquele que atravessa todos os meus projetos, aos elementos da *SITI Company*, aos meus orientadores, Luca Aprea e João André, pela atenção e pelos desafios;

todos incansáveis “abrentes” neste processo, que não começa nem termina nos contornos visíveis nesta escrita.

RESUMO

Este é um trabalho de projeto que relaciona a teoria e a prática, dentro do movimento de pesquisa do ator. Apoiar-se no treino com o método *Viewpoints*, em três contextos diferentes: em contexto de sala de aula - com os alunos da ESTAL; em contexto avançado de pesquisa - na Residência nos E.U.A. com a *SITI Company*; e em contexto de encontro interdisciplinar - junto do Grupo Ready Made. Nas páginas que se seguem, propõe-se esta prática-treino em diálogo com diversos conceitos, em três linhas fundamentais: Corpo, Devir e Abertura.

Palavras-chave:

Treino, fluxo, *Viewpoints*, espaço, tempo, corpo, devir, abertura, escuta, “sats”, CsO.

ABSTRACT

This work-project relates theory and practice within the actor's movement research. It is based on the Viewpoints Method through three different contexts: in the classroom context - with students from ESTAL; in an advanced research context - SITI Company residency in USA; and in an interdisciplinary meeting/jam session with the Ready Made Group. In the following pages is proposed this practice/training in a dialogue with different concepts and in three fundamental guidelines: Body, Becoming and Openness.

Key-words:

Treino, fluxo, Viewpoints, espaço, tempo, corpo, devir, abertura, escuta, “sats”, CsO.

ÍNDICE

Resumo/abstract	5
Índice	6
Calendário	9
Ponto Zero da Escrita	10
Antes: primeiros passos da pesquisa	
Durante: o movimento do movimento	
O que são e como surgem os <i>Viewpoints</i>	
<i>Viewpoints</i> e os contextos práticos deste projeto	
A <i>flow</i> no teatro: devir-corpo, devir-jogo, devir-abertura	
O ator: do jogo à pesquisa	
Da <i>flow</i> no movimento e na escrita	
Fluir: abertura do corpo da consciência nos <i>Viewpoints</i>	
Remate antes da volta	
1. Pontos de Vista: o corpo e o contexto da ESTAL	29
Ponto de Entrada	
Que tipo de gesto “qui convient” está aqui em causa?	
Diários	
Evento de grupo/viagem pessoal	

Energia horizontal e energia vertical
 Ponto por ponto
 Contexto de fluxo
 Uma ideia de corpo
 O desejo
 O corpo que herdámos e a função significativa
 A percepção e o fluxo
 A queda
 Trabalho-energia
 Corrente Primavera

2.	Pontos Luminosos: o devir e o contexto da <i>SITI</i>	54
I.	O espaço	56
	O espaço e corpo (no devir)	
	Espaço e devir: o atleta afectivo	
	Espaço e abertura	
II.	O tempo	71
	O tempo e o corpo: a vontade como gesto	
	Tempo e devir: velocidades, intensidades	
	Devir e abertura: o Aiôn	
	Devir mulher, devir animal	
III.	Devir Feiticeiro do ator	81
3.	Pontos Críticos: a abertura e o contexto do GRM	85
I.	O corpo em coletivo: o encontro	89
II.	O encontro e a troca: a criação de um Corpo Sem Orgãos	91
III.	<i>A voyage immobile</i> : o movimento na paragem	100
	Trocas quentes	
IV.	A Escuta e a afinação com o ambiente	108
	<i>A Jam</i> e a ressonância física dos corpos	
V.	A abertura: o encontro e a troca com o público	118
	Abrir o corpo: a “flow” na cena e na escrita (a zona)	

Ponto sem nó da escrita	130
Pressão delicada	
Zona de contágio	

Referências	136
--------------------	------------

Anexos	140
---------------	------------

Folha de Jardim do primeiro contexto com alunos da Estal;
Guião da performance “A Time For Time”;
Desdobrável e Reportagem sobre o projeto Grupo Ready Made.

ANEXO DVD

Vídeo de apresentação do Grupo Ready Made;
vídeo completo da última Jam Session, apresentação do culminar desta pesquisa.

PONTOS NO CALENDÁRIO

[CALENDÁRIO DE CONTEXTOS PRÁTICOS DO PROJETO . 2011]

CONTEXTO 1	CONTEXTO 2	CONTEXTO 3
ESTAL	RESIDÊNCIA COM A <i>SITI COMPANY</i>	GRUPO READY MADE
Aulas (Docência)	Formação, Criação, Treino	Treino, Pesquisa, Coordenação, <i>Workshop,</i> <i>Jam Session</i>
MARÇO-JUNHO	JUNHO-AGOSTO	SET.-DEZEMBRO

[OUTROS CONTEXTOS DIRETAMENTE LIGADOS À PESQUISA]

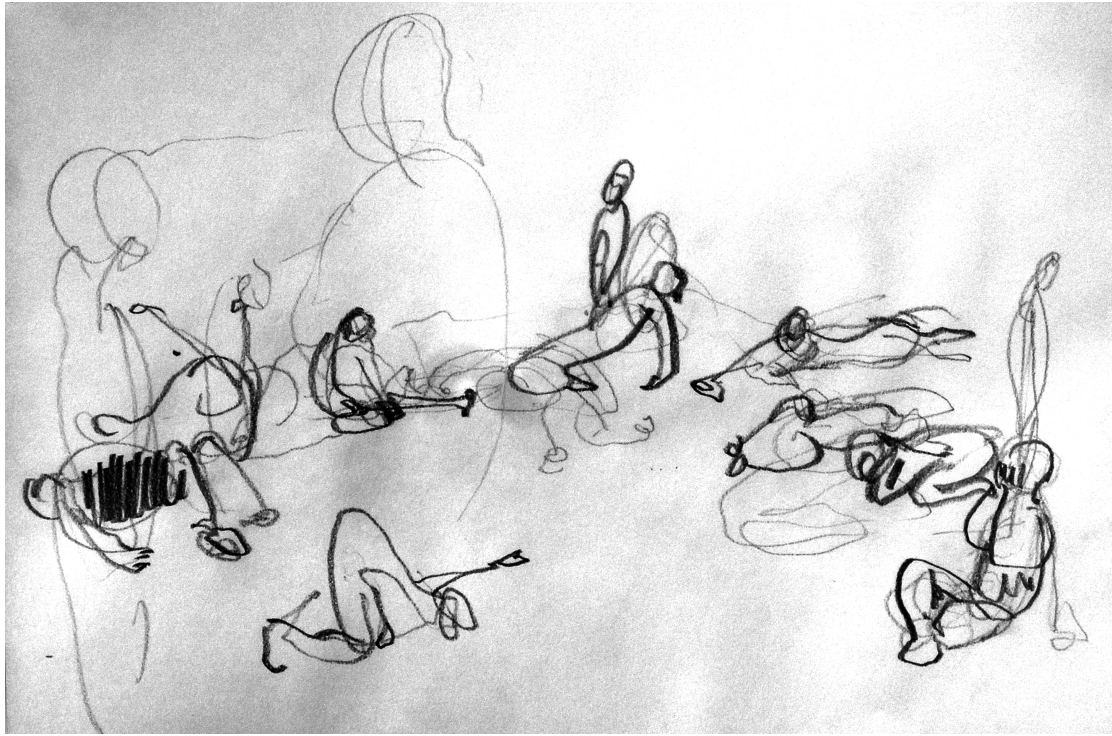
- RESIDÊNCIA DE PENSAMENTO E ESCRITA

Centro La Caldera/Barcelona, Espanha

AGOSTO 2010 (entre o primeiro e o segundo semestre)

- CONTEXTO DE ESCRITA

JANEIRO-JULHO 2012



ponto zero

PONTO ZERO DA ESCRITA

Que narra como se chegou a esta pesquisa, ligando a prática dos Viewpoints, ao Mestrado e à Filosofia. Onde se conta como nasceram e em que plano nos colocam os Viewpoints; e se introduz uma ideia de “fluxo”.

Antes: primeiros passos da pesquisa

“Early tutors, my parents (...) and my art parents (...), taught me the joys of investigating what was around me, to be interested in my own experiences, to use my own logic, to take responsibility for my ideas and to find a language to communicate them to others.”

Mary Overlie¹

Março de 2010, primeiro dia de Mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema, uma reunião com Luca Aprea às doze horas, antes da aula com Maria João Serrão: aterro às 8h30 no aeroporto de Lisboa, depois do meu primeiro estágio de treino com a *SITI Company* em Nova Iorque.

Tinha conhecido o método dos *Viewpoints* enquanto assistente do encenador Enrique Diaz (da Companhia de Atores do Rio de Janeiro), numa sessão da *Nouvelle Ecole des Maîtres*. No último dia desse primeiro treino, em Nova Iorque, com a *SITI Company*, tive uma pequena reunião com os atores da *SITI* e disse-lhes que ia começar o Mestrado e que gostaria de voltar no futuro, talvez quando estivesse a desenvolver o meu Projeto Final.

Tivera a enorme sorte de me cruzar com a *Ecole des Maîtres*, em 2005. Não só por ter trabalhado com o encenador Carlo Cecchi como atriz, mas por ter sido depois convidada a participar em mais duas sessões, como assistente, nos estágios com Pippo Delbono e Enrique Diaz. Com o Enrique Diaz surgiu o contacto com os *Viewpoints*, como uma “campanha” interior, como uma luz ao fundo do túnel de várias dúvidas e desejos que não sabia para onde dirigir.

¹ In Overlie, Mary; *The Beginning of the theory*, in www.sixviewpoints.com.

² Com Nancy Tuñon, no seu estúdio, em Barcelona.

Anos antes, enquanto atriz, eu iniciara (sem muita consciência) uma pesquisa do movimento, procurando espaços para aprofundar a relação com o corpo em laboratórios diversos e depois em aulas regulares no Centro Em Movimento (CEM). Lembro-me de estar em movimento no estúdio do CEM e de me surgir a primeira questão, que me perseguiu durante meses: qual a fronteira entre o gesto do teatro e o gesto da dança? Surgia pouco a pouco o desejo de articular o movimento mais abstrato da dança com o teatro e em terreno teatral, sem abandonar as ferramentas poéticas e simbólicas que me ligavam ao teatro desde os primeiros passos. Os contextos em que trabalhava não alimentavam esse desejo, que nem sabia bem articular em palavras, e no entanto estas dúvidas concretas pareciam-me um bom material de criação e pesquisa.

Paralelamente, decidi terminar a Licenciatura em Filosofia que havia iniciado antes de ir estudar Teatro². Nas aulas de José Gil e Filomena Molder, sobretudo, fui encontrando as ferramentas para assumir esse corpo onde a sensação é real, mesmo quando não é comunicável em palavras. As micro-percepções que emergiam no movimento e na relação com o mundo - tudo o que não podia explicar mas que intuía ser também a matéria do meu trabalho como atriz - pareciam legitimar-se através da Filosofia. A emergência de comunicar o meu trabalho, de lhe descobrir um enquadramento que me desse forças para encontrar um caminho próprio, para enfrentar e ver o vazio com novos olhos, levou-me a iniciar uma escrita, que procura a filosofia como ferramenta para pensar o corpo e o movimento cénico.³

Nessas duas pesquisas, teórica e prática, comecei a articular algumas questões, que davam também corpo ao desejo: Como é que esta abertura do corpo para a dança me pode nutrir no teatro? Como é que posso usar uma sensação mais coreográfica do movimento, no trabalho com o texto?

Foram estas questões que me levaram à proposta de Mestrado de Luca Aprea e ao trabalho com a *SITI Company*, em Nova Iorque.

Tudo isto aconteceu em simultâneo entre 2005 e 2010. Pouco a pouco um novo corpo começava a emergir na cena e na escrita. Este corpo a devir-movimento e a devir-escrita. No entanto, eu sentia estes devires ainda separados, não sabia bem

² Com Nancy Tuñon, no seu estúdio, em Barcelona.

³ Essa pesquisa confluiu no Trabalho Final de Curso (com orientação de José Gil, apoio de João Maria André e arguência final de Filomena Molder), “o ator, o corpo e o sentido [o trabalho do ator como ato *poietico*]”.

como articular o movimento e a escrita num mesmo fluxo de criação. Deixarem de ser sub-movimento um do outro. O “*embodiement*”, o corpo do movimento, da palavra-som e da relação com o outro, era a fonte essencial desta pesquisa prática e teórica: mas como encarnar também a escrita?

Intuí a qualidade integradora do próprio corpo, mas faltava-me encontrar a ferramenta concreta, um processo que ligasse: a escrita, o movimento abstrato e concreto da dança, o movimento abstrato e concreto do teatro, o movimento abstrato e concreto da performance vocal. Uma ferramenta e um processo que permitissem diluir uma certa divisão académica, uma certa hierarquia enraizada das ferramentas, para que tudo fizesse parte de um mesmo corpo, múltiplo e auto-libertador, nas suas concretizações. Um passo entre o desejo de fruição integradora e o fazer prático. Nesse momento, isso parecia mais fácil de imaginar do que de realizar. Parecia estar ali, do outro lado do muro, mas eu não conseguia fazer a ligação. De certa forma, intuía estar a descobrir essa ferramenta com os *Viewpoints*, mas faltava-me o processo, o contexto de pesquisa.

Foi assim que entrei para o Mestrado em 2010. Pelo programa que o Luca Aprea tinha escrito e também pela vontade de encontrar companheiros para uma pesquisa que eu tinha iniciado na criação, a solo (o que me fazia sentir incompleta, nesta busca).

Durante: o movimento do movimento

Três experiências foram fundamentais durante o trabalho de Laboratório de Movimento de Mestrado: a escrita de diários ancorada na prática, a pesquisa da continuidade do movimento e do pensamento, o privilegiar o “durante” no movimento da criação (suspensão da noção de resultado ou um assumir de cada passo da pesquisa como possível resultado).

A identidade deste “durante” surgiu ancorada na “relação” ou “contacto”, durante o primeiro semestre: com o movimento interno, com o movimento do outro, com o público. Este durante é o “movimento do movimento”. No segundo semestre, aprofundou-se o movimento como uma singularidade e forma de fluir própria, que se impõe a códigos, a planos, a projetos, a expectativas; a ideia de que o movimento, de facto, acontece. Pessoalmente, apreendi, por tentativa e erro, o movimento a emergir

do contexto, da trama de relações. Num processo de criação a solo, vi o contexto a emergir e a falar mais alto no movimento, neste caso, o contexto da pesquisa. Finalmente, parecia que tudo era sobre o movimento do movimento, sobre o que me faz mover. Os projetos já são movimento, ele simplesmente acontece em continuidade.

O começar é um continuar. Esta realidade emerge no fazer, mesmo quando há um tema, mesmo quando o movimento não é apenas auto-reflexivo. Parece redundante na escrita e no entanto é altamente diferenciadora na prática.

Escritos de Merleau-Ponty, Artaud, Deleuze, Nancy, Barba e Gil, relacionados com os contextos desta pesquisa, vão ajudar a articular e a pensar esta diferença e continuidade enquanto fenómenos, intensificando o movimento do pensamento, que por sua vez intensifica o movimento corporal, a realidade do próprio contexto, como é percebida. Tento integrar o movimento teórico e o movimento prático num mesmo processo, em que têm diversos contextos de atualização.

Este tipo de lógica da continuidade, da linha (mais do que dos pontos), levou-me também a ligar as outras experiências curriculares do Mestrado (na teoria, na escrita dramaturgical e na pesquisa prática de voz) a esta mesma pesquisa-processo sobre a continuidade do fluxo, da liberdade e da escuta.

Os Pontos Indutores de Linhas: a continuidade

“(...) that theater had a basic working language and that I could find it if kept looking. (...) This code acts like a flexible measuring devise much like a transit and rod used in surveying for mapping land. The Viewpoints, like the transit and rod, were devised to reveal structure.”

Mary Overlie

No dia-a-dia, não pensamos na lâmpada, enquanto indutor de luz eléctrica. Desatentos, podemos cair no erro de imaginar que a eletricidade foi inventada por Edison, quando apenas a lâmpada foi então inventada, tornando a energia eléctrica visível, com a luz. A eletricidade é um tipo de energia que sempre existiu.

Os *Viewpoints* (como qualquer treino e metodologia) podem ser vistos também como indutores. Ao desenrolar esta pesquisa com estes contextos, não me

parece que as ferramentas sejam mais importantes que o fluxo criativo, pelo contrário, elas apenas existem, enquanto código, pois permitem iluminar um certo fluxo, dar-lhe foco de luz, liberdade, ajudar a encontrar as passagens necessárias.

O título deste trabalho “Pontos de Vista, Pontos Luminosos, Pontos Críticos” aponta para a linha como o ponto em movimento. Nesse sentido, a linha - a continuidade do movimento, do corpo, do devir, da abertura - é o fundamento e o que motiva toda esta pesquisa. Tal como o escritor que ama as palavras, por sentir que o podem levar mais longe nesse fluxo, detenho-me sobre estes pontos por sentir que me podem manter num caminho de atualização: de descobrir o meu corpo, devir e abertura em movimento e em ligação no presente.

O carácter coletivo do teatro, como por exemplo o da música, faz com que sejam necessárias ferramentas comuns. Antes de mais, parto da ideia de corpo como elemento essencial do propriamente teatral (aquele que pré e coexiste com o texto, a história, os objetos, etc.⁴). Este corpo é o corpo-sujeito, ou melhor, o corpo em relação. Como partir do corpo em relação para criar movimento juntos? Para atualizar, criar, movimento em coletivo? Conseguir isolar estruturas novas, através de uma escuta cénica, tal como os músicos numa *Jam*?

Os *Viewpoints* são um código que surge como as notas musicais para os músicos, ainda mais do que como uma lâmpada. Eles não são uma máquina, não são um objecto externo à nossa experiência, eles fazem parte da experiência, do sujeito perceptivo da experiência, do corpo sujeito que percepção o mundo em pleno movimento: o sujeito cénico está em relação e a relação é já movimento.

Os “Pontos” enunciados nesta pesquisa põem, assim, a tónica no corpo: antes de mais, por serem pontos de vista, realçam o corpo da percepção. No entanto, o corpo da percepção, a experiência sensorial, depreende um corpo em permanente movimento (com o mundo), que integra o corpo da criação e o corpo da crítica.

O corpo-sujeito encontra-se e intensifica-se numa linha de fuga, que partindo do sensorial, se intensifica num movimento que lhe é próprio (é o criador do “próprio”, como impulso autêntico e como ideia de si ou “self”) e que é multiplicador de sensações, imaginações e sínteses. O corpo-sujeito é singular, afirma a

⁴ Sobre este percurso na história do teatro, a tomada de consciência do teatro enquanto arte e do corpo a tomar o eixo central (mesmo no trabalho texto-centrista) da teatralidade, me detive no meu Trabalho Final de Licenciatura em Filosofia: “o ator , o corpo e o sentido [o trabalho do ator como corpo *poietico*], orientado por José Nuno Gil.

singularidade, a originalidade do próprio contexto que atravessa e pelo qual é atravessado. É através dele, do seu movimento, que o contexto é real.

Neste aspeto, os *Viewpoints* surgem de forma ligada ao movimento que pesquisámos no Mestrado, eles surgem da pesquisa de “o que é que já está a acontecer?”. Ao partir desta “escuta” e da consciência de sermos, a cada momento, um ponto de vista, em permanente relação com o outro (com o espaço e com o tempo), podemos articular o movimento. Partir da escuta é partir do corpo “próprio”, isto é, de forma mais ligada ao “eu”, ao movimento que nos atualiza em cada momento. O pensamento enraíza-se assim no sensorial também, parte do princípio que a relação, o contacto, é sempre real, mesmo quando não estou a pensar isoladamente nela. A relação, o contacto, atualiza-se no movimento. A escuta é movimento.

Quando participo num ensaio, vou dar uma aula ou vou ter uma aula, a relação chega comigo, não é nada que tenha que impor entre mim e os outros, está já ali no espaço entre ou espaço-tempo partilhado. Quando tento criar algo, não será algo alheio a essa relação, mas parte desse movimento que está já aí. Vem do meu ser ou fazer mundo com o mundo⁵.

Esta ideia está também em consonância com os próprios *Viewpoints*: quando estou a tentar “passar” o código ou treino dos *Viewpoints* a alguém, não estou a ensinar nada de novo, estamos apenas a assumir esta ferramenta comum, estas “janelas” que orientam a percepção e o movimento. Em níveis diferentes de sistematização e de valorização, todos estes *Viewpoints* aparecem em qualquer montagem teatral e em qualquer performance.

Por tudo isto, os *Viewpoints* sublinham uma ideia de treino à medida dos atores: treinar a relação (no movimento, na palavra). Que músico sai de uma escola e espera pelo primeiro ensaio para tocar? Que bailarino deixa de treinar diariamente os seus exercícios de ligação e extensão do corpo, as suas coreografias de rotação, de salto, de ligação à gravidade? Assim mesmo, os *viewpoints* aparecem como “notas e escalas”, “alongamentos” da percepção, “katas”⁶ da relação: espécie de ideias imanentes à percepção, ao movimento, à relação, e que, assumidas em jogo, permitem aos atores treinar a relação com o tempo, com o espaço e com o outro.

⁵ C. f. Merleau-Ponty, a ideia de corpo que explorarei junto do primeiro contexto.

⁶ Do japonês: nome para a parte formal do movimento, que se repete, no treino das artes marciais.

O que são e como surgem os *Viewpoints*?

Os *Viewpoints* surgem nos anos 60, no seio do movimento ligado ao *Judson Church Theater* em Nova Iorque, onde se moviam John Cage, Trisha Brown, Steve Paxton, entre outros. Também, mais tarde, a estes se juntou Mary Overlie, a coreógrafa que primeiro pensou e organizou os *Viewpoints*.

O movimento da Judson Church foi político e pessoal, alterou profundamente a forma como estes artistas pensavam o processo de criação e a sua relação com o mundo, com o público, com o outro.⁷ Na performance, desejou-se libertar o movimento do corpo da psicologia e do drama convencional, fazendo perguntas essenciais: o que é a dança? O que é a música? O que é o teatro? Por outro lado, distinguia este grupo uma não hierarquia fundamental na criação, nem entre artes, nem entre artistas, nem no pensamento estético: todos se assumiam como investigadores e cada um procurava pôr em ação as suas escolhas, as suas direções.

León Ingulsrud⁸ contou uma vez, numa sessão sobre a história dos *Viewpoints*, que Mary Overlie esteve doente e deixou de poder ir dar aulas, enviando um seu colega para dar *as suas aulas*. Para isso teve que organizar e criar uma forma de comunicação. Isto leva-me a pensar que também os *Viewpoints* aparecem num contexto em que a comunicação e reflexão das ferramentas é fundamental.

Com a história do León entro em empatia com Mary Overlie: sinto que estou também entre as questões e o movimento. Qual a relação entre o movimento e a comunicação-reflexão sobre o movimento? Talvez por isso, Anne Bogart afirma que os *Viewpoints* são uma filosofia transformada em método de trabalho. Por outro lado, estas questões vêm, surgem a partir do movimento: costuma ler-se que Mary “organizou os pontos de vista cénicos”, pois os pontos de vista cénicos já existem, estão sempre aí, não é algo que se possa criar.

“Over the years, we have simply articulated a set of names for things that already exist, things that we do naturally and have always done, with greater or lesser degrees of consciousness and emphasis.”

Anne Bogart and Tina Landau⁹

⁷ In BOGART, Anne e LANDAU, Tina; *The Viewpoints Book*; Theatre Communications Group, NY, 2005, p. 04.

⁸ Ator da *SITI Company*, que tem desenvolvido os *Viewpoints* com Anne Bogart.

⁹ In BOGART, Anne e LANDAU, Tina; *The Viewpoints Book*; Theatre Communications Group, NY, 2005, p. 07.

A encenadora Anne Bogart, nos anos 70, encontrou Mary Overlie na *New York University*, onde ambas integraram o Departamento de Teatro Experimental¹⁰. Mary desenvolvia os 6 *Viewpoints* na criação e no ensino, isolando: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História.

Anne adaptou os *Viewpoints* para o teatro, no início com o apoio de Tina Landau e a partir de meados dos anos 80 também com os atores da companhia que fundou com Tadashi Suzuki¹¹: a *SITI Company*. Juntos, ajudaram Anne a expandir os *Viewpoints* em nove Pontos de Vista, que se dividem em Tempo (Velocidade, Duração, Repetição, Resposta Cinestésica) e em Espaço (Relação Espacial, Topografia, Arquitetura, Forma e Gesto), e ainda seis Pontos de Vista Vocais (Tom, Volume, Tempo, Dinâmica, Silêncio e Timbre ou zonas físicas de ressonância).

Os *Viewpoints* partem da percepção, da relação com aquilo que já está a acontecer. Ter um ponto de vista significa estar em relação. Todos somos um ponto de vista que está em permanente movimento com o mundo, que está também em movimento conosco: a nossa percepção está em movimento. Mesmo quando estamos parados, o nosso movimento não pára, o mundo está aí e nós estamos nele.

Um outro ponto de partida é a consciência da percepção: os *Viewpoints* convidam o corpo-mente criador a assumir-se como sujeito do movimento, com consciência do seu movimento no e com o mundo – espaço, tempo. (Como veremos no final¹², a fluidez transformará o sujeito num corpo-consciência do movimento.)

Os *Viewpoints* não apontam para pontos rígidos e abstratos, nem para uma filosofia que antecede o movimento dando-lhe forma *a priori*, mas, sim, apontam um caminho para ser caminhado por cada um. Pontos-chave desse caminho: intensificar a percepção; tomar consciência do movimento, como *feedback* (reação) e *feedforward* (ação); ligar o movimento a esse contato (ao mundo e ao corpo, a que estamos ligados), ou seja, procurar integrar *feedback* e *feedforward*. As ideias de “escuta”, como atenção ou abertura, e de resposta, são fundamentais no treino dos *Viewpoints*. Aparecem como facilitadores na passagem-fruição entre o dentro e fora.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ No Segundo Contexto falarei da relação dos *Viewpoints* e o Método Suzuki e de como a filosofia e o treino oriental de Anne Bogart influenciam os *Viewpoints*.

¹² Pontos Críticos, terceiro capítulo.

“Point out that this sensibility of alertness, quickness, availability and openness to one another, and the sense that anything might happen, is necessary in each instant of Viewpoints. (...) Listening involves the entire body in relation to the ever-changing world around us.”

Anne Bogart and Tina Landau¹³

O facto de os *Viewpoints* serem totalmente universais (presentes no corpo e movimento humanos) faz com que o trabalho seja altamente acessível. Este treino apenas faz emergir as qualidades singulares e coletivas de cada ator e grupo, sem quaisquer pré-requisitos, deixando que se expressem naturalmente os ritmos, a pulsação, a dinâmica e a estética, de cada um e do coletivo. Realizado com atores já com percursos de pesquisa, os *Viewpoints* fazem emergir o corpo¹⁴ criado, desenvolvido por cada um; realizado com um grupo de iniciação, os *Viewpoints* exprimem a surpresa da primeira vez e a facilidade da fruição.

Espero que a multiplicidade de contextos aqui invocados, realce a ideia de que já todos temos esta ferramenta, mas não a estamos a usar como tal.

***Viewpoints* e os contextos práticos deste projeto**

Foram estes princípios e características que me levaram à procura dos contextos que foram desenvolvidos neste projeto e que motivaram esta escrita.

A vontade de aprofundar o trabalho com *Viewpoints*, usando-o para descobrir um terreno de pesquisa que me fosse próprio, que me ajudasse a tomar consciência, no movimento, das direções desta pesquisa, levou-me a fazer estas propostas: aos alunos da ESTAL¹⁵, a um grupo de colegas de áreas diversas (juntos num coletivo a que chamámos Grupo Ready Made, GRM) e, no eixo desta experiência, à própria *SITI Company*.

Um dos objetivos específicos foi também o de desafiar a minha vitalidade e abertura, num treino não hierárquico, em contextos que induzem diversas relações de poder: em que sou proponente (ESTAL), outra em que sou a seguidora (*SITI*) e entre

¹³ In BOGART, Anne e LANDAU, Tina; *The Viewpoints Book*; Theatre Communications Group, NY, 2005, p. 33 (sublinhado meu).

¹⁴ No Primeiro Contexto falaremos melhor desta ideia de “corpo” que se constrói para o trabalho, o corpo-sujeito, o corpo da pesquisa ou a ideia de criar-se-em-corpo.

¹⁵ Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa, com alunos do 1º ano de Artes Performativas.

pares (GRM). Eu queria descobrir a continuidade da minha pesquisa nestes processos e partilhar esta ferramenta com outros “atores”, a que em todos os contextos chamei de “companheiros de pesquisa”. Esse é um dos aspectos mais sedutores que me sinto herdar do treino com a *SITI Company*: uma horizontalidade total no trabalho, uma capacidade de se expor e de aprender no processo de pesquisa com o outro.

“We invite the stumbling. We hope maybe to have indicated a path but not cleared it, leaving you to work through the most thorny areas. Viewpoints is an open process, not a rigid technique.”

Anne Bogart and Tina Laundau¹⁶

A *flow* no teatro: devir-corpo, devir-jogo, devir-abertura

Os *Viewpoints* propõem uma desconstrução da percepção e da experiência. Por um lado, há inicialmente uma consciência maior da própria experiência, uma entrada numa micro-percepção do vivido; por outro lado, percepção e experiência encontram um devir-jogo no treino de *Viewpoints*.

A proposta de Anne Bogart propõe um vocabulário para o “jogo”. Ao dividir a relação que temos com o Tempo [em: velocidade, duração, resposta cinestésica (tempo de reação) e repetição] e a relação que temos com o Espaço [em: relação espacial (espaço entre), topografia, arquitetura, forma e gesto], são-nos propostas regras de jogo e também uma ferramenta comum de pesquisa e de criação de movimento. Estas subdivisões do Espaço e do Tempo são tão abstratas como qualquer linguagem, servem a comunicação e integram uma variedade enorme de experiências. Tal como as escalas musicais, na sua expressão, são culturais, são temporais. São também flexíveis nas suas combinações e priorizações.

Por exemplo, nos 6 *Viewpoints* de Mary Overlie existia “emoção” e “história” e estes são ainda *viewpoints* possíveis de se usar em muitos processos. A “emoção”, por exemplo, integrada no treino com os *viewpoints* vocais. Por outro lado, cada processo especificamente, poderia criar novos *viewpoints*, específicos para a realidade de uma determinada composição. Numa obra com marionetas e objetos, por exemplo, o objeto (normalmente trabalhado dentro da ideia de “arquitetura”) poderia ganhar

¹⁶ *Idem, introdução (sublinhado meu).*

autonomia e primazia. As variações são tantas, como pontos de vista, projetos, experiências e contextos que se possam criar.

Este tipo de abertura e carácter abstrato, dá ao devir-jogo dos *Viewpoints* uma característica pré-expressiva: não entra em conflito com nenhuma estética, pressupõe todo o devir e todo o jogo, pondo na mesa as ferramentas comuns a todo o processo teatral. Transforma os princípios de composição (muitas vezes não partilhados conscientemente entre todos) em princípios de improvisação e comunicação.

Por outro lado, põe em realce o ator-jogador, desenvolvendo a liberdade e a autonomia na experiência, e o ator-criador, descentralizando o pensamento de composição e integrando-o no próprio movimento espontâneo do grupo. Os *Viewpoints*, abstratos e múltiplos, como língua de contacto, comunicação, de jogo com o outro, e o Ponto de Vista, como ponto de contacto consigo mesmo, capacidade de pôr em movimento a própria experiência. O binómio – atenção e liberdade – fazem dos *Viewpoints* um terreno perfeito para pensar a fruição criativa, o devir, o estado de “flow”.

“Since what we experience is reality, as far as we are concerned, we can transform reality to the extent that we influence what happens in our consciousness and thus free ourselves from threats and blandishments of outside world.”

*Mihaly Csizsentmihalyi*¹⁷

Csizsentmihalyi¹⁸ dedicou a sua vida ao estudo fenomenológico da fruição (*flow*) ou “experiência ótima” (*optimal experience*). O que é que pode levar-nos a esse estado de concentração intensa, em que nos despreocupamos, sentimos uma liberdade máxima, em que toda a nossa energia física e psíquica está concentrada e dirigida para um mesmo objetivo? (O que permite diminuir o peso e a atenção aos fatores de stress, preocupação, ansiedade e frustração, que frequentemente limitam a continuidade do movimento.)

¹⁷ CSIZSENTMIHALY, Mihaly; *Flow, the classic work on how to achieve happiness*; Rider Books, 1992.

¹⁸ Investigador Sênior do Departamento de Psicologia da Universidade de Chicago, dedicou-se durante mais de 30 anos à pesquisa da “experiência ótima” ou “*flow*”. A sua pesquisa enraíza-se na sua experiência pessoal, enquanto emigrante Húngaro em fuga dos campos de concentração, e nasce da questão: porque é que mesmo nas situações mais adversas, algumas pessoas são felizes e outras, mesmo com todas as vantagens materiais, nunca chegam a sê-lo. Durante anos recolheu testemunhos sistemáticos de caso, criando braços para a sua pesquisa em diversas universidades de todo mundo.

Csiszentmihalyi encontrou este tipo gozo e de satisfação (a que chamou de felicidade) descrito por pessoas de diversas culturas da mesma forma: um estado em que as pessoas estão tão envolvidas com o que estão a fazer que nada mais parece importar, uma experiência tão saborosa, que as pessoas tentam pô-la em prática, mesmo que com dificuldades, mesmo que sem recompensas materiais, apenas como um fim em si mesmo. Um tipo de experiência, que requer uma concentração instantânea a instantânea, e que dirige a atenção para um objetivo que, por um lado, parece estar ao alcance de quem o procura (introduz ordem na consciência), por outro lado, convida o “jogador” a exceder os seus limites (leva sempre a um novo estado, mais complexo de consciência).

Este tipo de “fluxo”, assim descrito, parece ter as características essenciais do jogo. No entanto, há um número ilimitado de experiências que parecem proporcionar às pessoas o estado de *flow*, desde o ioga, o zen, a escalada, a música, a poesia, a matemática, etc. Csizsentmihalyi divide-as em atividades físicas ou sensoriais e atividades simbólicas. Creio que é interessante pensar que o teatro reúne o físico e o simbólico com o mesmo grau de exigência. Na verdade, o físico e o simbólico deixam de ser duais, fazem parte de um mesmo corpo de sensações, como veremos com mais detalhe.

O ator: do jogo à pesquisa

A pesquisa do ator, o ato de transformar o jogo em pesquisa, deve-se à instabilidade da relação que temos com o estado de *flow*. É importante notar que a consciência quotidiana do estado de *flow* é limitada: no início, há simplesmente algo de que se gosta e que se deseja muito intensamente repetir ou transformar em atividade regular.

O desejo é um operador fundamental. Mesmo quando as expectativas de *flow* não são alcançadas, o desejo produz sempre mais desejo. No entanto, é quando essas expectativas são goradas que nasce uma maior consciência do processo de *flow*. O contraste que afirma a experiência. Desenvolve-se uma consciência do processo, da

própria atenção: o tipo de atenção que deseja “tomar o controle” da experiência e que é uma consciência da consciência (*selfconsciousness*)¹⁹.

O desejo é, por isso, visto aqui, sobretudo, como um produtor. Não creio que esta ideia seja contraditória com o ponto de vista tradicionalmente platônico do desejo como “ausência” ou do ponto de vista da psicanálise do desejo como “pulsão”. No entanto, não é um desejo que aponte para o passado ou para o futuro, mas um desejo que se atualiza no presente. O desejo é sobretudo visto como um movimento impercetível que nos leva, em casa instante, a mais movimento e que produz sempre mais desejo²⁰.

Tentar desenvolver o estado de *flow* passa pela transformação dessas atenção, percepção e propriocepção, numa micro-percepção, isto é, passa por um treino corporal, mas que implica uma impregnação da consciência no processo²¹. É um multiplicar dos instantes, um intensificar da experiências, um entrar na dobra do presente atual que se pode ainda desdobrar indefinidamente.

Csiszenthalyi afirma que o estado de *flow* passa por uma concentração “instante a instante”, “*moment to moment*”. Deleuze e Guattari chamam de “devir” a essa atenção focada no momento presente, com tal intensidade que se descola do presente, ou melhor, entra nas dobras do presente, transformando os pontos em linha de fuga.

A multiplicidade dos Pontos de Vista é, por isso, indispensável; e aqueles que, aqui - com Anne Bogart - são organizados, podem ser apenas uma referência. De tal forma que a consciência do sujeito se dilui no próprio movimento ou, como afirma Csiszenthalyi, a consciência se transforma numa “unconsciousness”. O desejo de fruição descentra o papel da consciência, pois ela impregna todo o corpo, ao concentrar-se a cada instante no movimento do desejo. (O desejo será também um operador fundamental, para Deleuze e Guattari, como veremos no Segundo Contexto.)

¹⁹ Sobre a tradução: preferi traduzir “consciousness” por “movimento da consciência” ou por “consciência da consciência”, para realçar a ideia de que a “consciência” contém e é, em si, um movimento, a gestão de informação e de estímulos.

²⁰ Creio que o tema do “desejo” seria, só por si, motivo para uma tese. Aqui, consulte Deleuze, Zourabichvili e o *Dictionnaire du Corps*, c.f. Referências.

²¹ Aponto de novo para o capítulo Pontos Críticos.

Fluir: abertura do corpo e da consciência nos *Viewpoints*

A razão pela qual me é interessante invocar a “*flow*” de Csizsentmihalyi com a partida para este projeto de pesquisa tem a ver com a relação entre a ferramenta *viewpoints* e o conceito de “jogo cénico” e ainda com as ideias de intensificação e abertura da percepção. No final, estes conceitos encontrar-se-ão numa espécie de “zona”, que creio poder ser uma charneira para diversos modos do fazer cénico.

Adoptando um modelo fenomenológico ²² Csizsentmihalyi relaciona o movimento da consciência (*consciousness*) com a gestão da informação que vem do mundo exterior: sensação, percepção, ideias,... ou seja, com a formação do ponto de vista e seu movimento e sua relação com a experiência de *flow* ou *optimal experience*. Ele refere que a concentração “*moment to moment*” favorece o controlo de consciência, uma libertação em relação aos juízos externos de valor, maior entrega e consequente intensificação da experiência.

Esta ideia de “controlo de consciência” é, como denota Csizsentmihalyi, muito mal vista, no nosso tempo, associada a pessoas rígidas, ridículas, fora dos esquemas de intensificação da experiência. O que significa, então, neste contexto? Para Csizsentmihalyi, a consciência não está separada, mas integra o processo biológico, graças à estrutura complexa do nosso sistema nervoso.

“The function of consciousness is to represent information about what is happening outside and inside the organism in such a way that it can be evaluated and acted upon by the body. In this sense it acts as a clearinghouse for sensations, perceptions, feelings and ideas, establishing priorities among all the diverse information.”

*Mihaly Csizsentmihalyi*²³

Assim, a consciência tem o poder de abrir o corpo a estímulos externos, nomeadamente, abrir o esquema corporal, priorizar novos tipo de informação, em relação aos hábitos corporais. Tentando diluir este dualismo entre corpo e consciência, é o corpo a abrir-se ao exterior, o que pode ser feito através do treino e da valorização da experiência. Csizsentmihalyi dá então o exemplo das artes marciais, do yoga, dos fakirs, como treinos ancestrais de controlo da consciência.

²² CSISZENTMIHALY, Mihaly; *Flow, the classic work on how to achieve happiness*; Rider Books, 1992, p. 24.

²³ *idem*.

Assim, ao associar-me a esta ideia de “controlo da consciência”, não pretendo aferir o “controlo” como tensão ou poder, mas enquanto jogo e desafio do corpo consigo mesmo, capacidade de se abrir e valorizar o novo, o diferente, treinar o relaxamento e o alongamento de certas reações automatizadas pela cultura e pela condição física. Esta ideia tem ainda a ver com uma certa resistência à frustração, ao stress e à ansiedade, através do treino da abertura da percepção: abrindo o esquema (hábito, nexos psicossomáticos) daquilo que é “suposto” experienciarmos.

O movimento da consciência (a melhor expressão que encontro para traduzir “*consciousness*”, dentro de um paradigma não dual) pode ampliar ou limitar a nossa liberdade. Na *flow* dilui-se também a dualidade entre condição física e psicológica (em qualquer tipo de atividade); dilui-se qualquer tipo de conflito interior ou exterior que caracterize a experiência, por isso se chama de “experiência ótima”. Isto não tem a ver com a “condição física (psicossomática)”, mas tem a ver com a forma como nos relacionamos com a informação. Os conflitos não deixam de existir, nós é que os valorizamos de diversas maneiras.

Como se repete nas artes marciais²⁴: “é tudo uma questão de concentração”. Também Csizsentmihalyi afirma que, de certa forma, com a concentração podemos naturalmente “manipular” a informação que recebemos do exterior, ou seja, que podemos descrever a consciência como “informação ordenada intencionalmente”. Esta ideia de “intenção” não nos afasta, mas mantém-nos ancorados ao corpo, já que é uma força gerida pelo desejo de algo. Neste aspecto, o desejo aparece enquanto força, ajuda-nos a ligar a “*flow*” de Csizsentmihalyi ao movimento do “*devoir*” proposto por Deleuze e ao teatro das forças de Artaud, de que falaremos mais à frente.

Da *flow* no movimento e na escrita

Este ponto leva-me àquele ponto inicial do capítulo, o início do Laboratório de Movimento de Mestrado com o Luca Aprea. O trabalho sobre a continuidade do movimento (no primeiro semestre) transformou-se em laboratório sobre a

²⁴ Relação com o Método Suzuki, que será descrito sumariamente no Segundo Contexto por ser um treino também praticado pela *SITI Company* e complementar aos *Viewpoints*.

continuidade do pensamento, e em procura da integração do pensamento e do movimento, num mesmo corpo de devir.

A pesquisa parecia ser: o que é que te faz parar? E em paralelo: como continuar, a partir daqui? Este “a partir daqui” sempre atualizado no movimento: “e a partir daqui?”, “e a partir daqui?”, “e a partir daqui?”. A não divisão de movimento e pensamento surgiu como essencial: não partir o fio da atualização, o fio da intensificação, multiplicadora do desejo.

Assim, a pesquisa (que este projeto atravessa) surge na prática e na escrita, diluindo as barreiras entre movimento e conhecimento, aqui incorporada pelos diários. Tento que tanto o movimento como a escrita se estendam um no outro, abrindo um espaço de intuição. Esta intuição torna-se comunicável no seu agenciamento mútuo e pela tentativa de uma possível clareza de composição.

“This approach to body and mind as a unity was not generally viewed as naturally “experienced” phenomenon, however, but rather as a synergy requiring conscious effort and special training (shugyo). This training often took the form of meditation (either sitting meditation or more dynamic types of meditation through movement), as a practice through which the harmony of mind and body could be cultivated.”

Boutry-Stadelman²⁵

É da cultura tradicional do Oriente a ideia de que o treino une a mente e o corpo, ajuda os dois a encontrar-se no presente. Persegui aqui o treino de sentir a diferença entre o salto para a frente e a entrada no presente: deixar o corpo (e também a escrita) tender para a intensificação, sem ter a tentação de perder o fio da atenção instante a instante, sem saltos para a frente, reconhecer a aceleração e o salto. Treinar a aceleração e desaceleração, momento a momento, deixar fluir.

Nada do que aqui é dito é algo que possa ser assumido apenas na linguagem ou apenas no corpo: vai-se assumindo, é simultaneamente um incorporar e um pensar, um fazendo. Ambas, prática e teoria, preenchem a tal ideia de treino, de contínuo movimento (de ligação). Poder-se-ia dizer que o treino prático produz um “diário físico” que fica inscrito no corpo e o treino teórico produz um “diário escrito” que fica inscrito nos cadernos e agora nestas linhas. No entanto, como veremos, tanto a

²⁵ BOUTRY-STADELMAN, Britta; *Yuasa Yasuo's Theory Of The Body*; in Nanzan Institute for Religion and Culture (Nazan University) Web Site, p. 293.

pesquisa prática como teórica se inscrevem nestas linhas e o mesmo poderíamos dizer do movimento do corpo, que já não é o mesmo depois desta pesquisa. Creio que há uma componente teórica (*teoría*) e prática (*praxis*) em todos os diários e em tudo o que o corpo experiencia.

O facto de este Projeto ser “prático e teórico” quer afirmar a multiplicidade dos movimentos, e apoiar o desdobramento e a multiplicação de contextos, no presente vivido e na escrita. Ambos movimentos são concretos, no sentido etimológico (*cum+crescere*), crescer com.

Por outro lado, a comunicação é intrínseca ao próprio ato teatral, enquanto ato coletivo propriamente dito. Há sempre um “com”, um “espaço entre”, um estar em relação, que se intensifica. A comunicação pré-existe e é provocada pelo fazer teatral, que a desestabiliza. Nesse aspeto, este movimento (corporal-expressivo-comunicativo) é pré e pós-verbal e, como tal, intensifica-se também na própria linguagem, como capacidade de o pensar. Esta é a razão que me leva ao escrito dos próximos capítulos, que são os diários de três contextos.

Atravessados pela pesquisa, estes três contextos suam deste corpo, criado para o jogo, para a pesquisa, este corpo que é movimento, contexto e escrita simultaneamente. Sem estas ferramentas teóricas não teria chegado a estes contextos e sem estas ferramentas práticas não teria esqueleto para o movimento que agora encarno.

Remate antes da volta

Por tudo isto, estes “diários” não são descritivos. Eles focam os momentos de “*flow*” de cada contexto (ou momentos quentes) para provocar um cruzamento entre: a fruição de conceitos e o processo dos eventos vividos. Estão intimamente relacionados com a ideia de “momentos quentes” que desenvolvemos durante o Laboratório de Movimento do Mestrado. Marcam uma escrita que não pretende ser cronológica, mas intensiva. São, por isso, uma opção metodológica, que visa integrar, ou melhor, absorver o movimento e a escrita num mesmo processo de produção de conhecimento e de fluxo.

São o movimento possível: onde a prática e a teoria se incorporam e desenham um novo contexto, um novo plano. Estão por isso escritos na primeira pessoa, mas

desejam diluir o próprio sujeito no novo plano, que emerge entre o vivido, a palavra e o espaço aberto da folha em branco.

“Costumo escrever notas antes do treino, pensamentos para trabalhar na sala de ensaio. Então, suas estas ideias e novas notas surgem. (...) Outras vezes a escrita deriva das leituras, como outra etapa de pesquisa. Gosto igualmente de conversar com os meus pares, de perguntar-lhes o que eu me pergunto, de saber o que eles se perguntam. E, em alguns momentos, simplesmente preciso da palavra escrita para esculpir essa massa verbal para conhecer.”

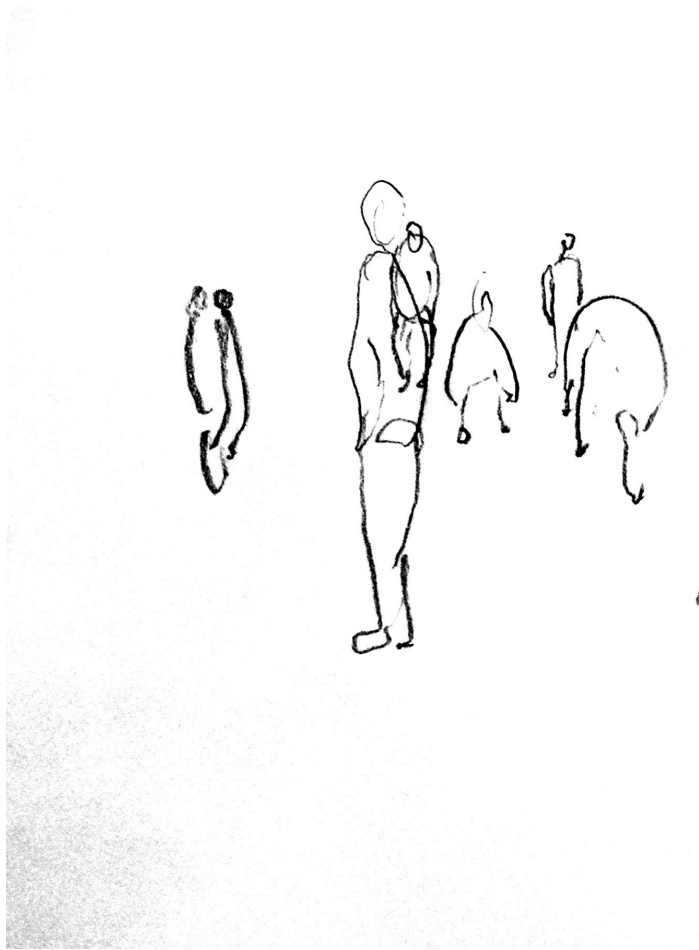
Eleonora Fabião²⁶

Estes diários são movimento de um ponto de vista que não cessa de se ir fazendo. São diários atravessados de diários, linhas atravessadas de linhas. A escrita esteve sempre presente (de muitas formas), mas, neste instante, o movimento da escrita impõe-se como contexto.

A pesquisa teórica é um movimento presente em todo o projeto e aqui ganha corpo em papel e tinta: esta escrita lança um ponto de vista próprio que exprime uma vontade de síntese. No movimento destas linhas, porém, a síntese não é menos efêmera do que na prática: vai, da relação entre a prática e os conceitos, de novo à prática e de novo aos conceitos, através do jogo próprio das palavras e do pensamento. O sentido é uma ilusão, apenas jogo. Torna-se palpável no papel, mas apenas pelo poder corporal de atualizar as palavras, a cada instante, isto é, pela atualização de um lugar entre – a escrita e quem lê (ou escreve).

Por uma questão de clareza, continuarei a chamar à experiência prática de “contextos” (com a ESTAL, com a *SITI Company*, com o Grupo Ready Made). Os textos estiveram sempre presentes sob muitas formas, até como movimento cénico. Agora esta escrita é, sem dúvida, “com textos”.

²⁶ FABIÃO, Eleonora; *Corpo Cénico, Espaço Cénico in Folhetim #17, Revista do Teatro do Pequeno Gesto* (p. 24-33); Funarte: Rio de Janeiro, 2003.



pontos de vista

1. PONTOS DE VISTA

[o “corpo” e o contexto da Estal]

No qual se observa como o trabalho com Viewpoints acende um “gesto intensivo” identificado com a ferramenta dos “diários”. Onde se descreve a “carne” deste método, os conceitos que o compõem; e onde se usam momentos intensivos do contexto desenvolvido com os alunos da ESTAL, para falar de uma certa ideia de corpo, imanente a esta pesquisa.

Ponto de Entrada

Parto da experiência realizada com alunos da Escola Superior de Artes e Tecnologias de Lisboa (ESTAL), do curso de Artes Performativas, na disciplina de Improvisação do 1º ano.

Nas linhas deste capítulo, inicio uma espécie de zig-zag entre a teoria e a prática (o vivido), que me permite perceber diferentes camadas intensivas (da teoria como da prática), na tentativa de as absorver e co-intensificar numa mesma linha de pesquisa. Assim, vou da experiência da Estal, à estrutura dos *viewpoints*, a conceitos que enquadram o corpo e de novo à experiência. Os voos de uma camada à outra criam uma leitura onde o pensamento e a ação se interpenetram. O quotidiano da prática intensifica-se, através dos nexos de sentido que os conceitos podem abrir. A teoria produz um movimento ao encontrar as suas zonas de ressonância na prática.

O método de treino e os conceitos teóricos servem de campo de clarificação das estruturas, para uma intensificação das partes, que são absorvidas na fruição (criação, movimento) como um todo.

Yoshi Oida, o ator japonês de Peter Brook, escreve algumas linhas que ressoam com esta ideia, no seu livro “L’acteur flottant”:

“Le but de tous les systèmes d’entraînement technique est de vous permettre de faire le geste qui convient sans avoir à y penser. Mais, sans entraînement, il est impossible d’obtenir une concentration de cette qualité, une concentration flottante...”

Je pense qu’un entraînement technique continue d’être nécessaire pour apprendre à libérer le corps de ses habitudes quotidiennes et parvenir à contrôler la conscience. Une fois que ces techniques sont acquises, elles sont bonnes à jeter. (...) On s’entraîne pour acquérir une technique qu’on jette ensuite pour passer au stade de créativité. »

Oida²⁷

Nesta passagem há duas expressões que tocam, na essência, o contexto desenvolvido com os alunos da ESTAL: “faire le geste” e “libérer le corps”. O início do curso (primeiro semestre) tratara de uma consciência do corpo-criativo e uma iniciação aos *Viewpoints*. Esta iniciação trata de um “tipo de gesto”, que tem a ver com a qualidade de relação que estabelecemos com o corpo e com o outro, com o espaço, com o tempo.

É estranho ler nas palavras de Oida “le geste qui convient”. Todos nós andamos à procura e queremos permanecer abertos, em relação ao que convém, ao que é suposto. Ao procurar a libertação do corpo quotidiano, tentamos abrir esse mesmo esquema corporal em relação às convenções, sociais, culturais, do próprio corpo. Acendemos um gesto diferenciador: uma prática artística pode ser vista como um mediador neste processo.

“Et le propre du corps humain est, soit par construction d’instruments nouveaux, soit par se possibilités de jeu avec lui même, de multiplier les mondes autour de lui, autrement dit de renouveler ou enrichir sans cesse celui qui nous est nécessaire pour vivre.”

M. Bernard²⁸

O mundo fica inscrito no corpo vivido com suas camadas: a convencional e a diferenciadora. Os dois movimentos são próprios do corpo e do humano: absorver a estrutura do mundo e procurar enriquecer o mundo.

²⁷ OIDA, Yoshi; *L’Acteur Flottant*; Actes Sud, 1992, p. 60.

²⁸ BERNARD, Michel; *Le Corps*; Éditions du Seuil, 1995, p. 51.

Que tipo de gesto “qui convient” está aqui em causa?

Ao iniciar o trabalho com *Viewpoints*, põe-se uma questão que era comum à da pesquisa com Luca Aprea: “o que é que já está a acontecer (até quando parece que nada acontece)?”. O trabalho pressupõe um tipo de “gesto” interno de intensificação da escuta ou da abertura perceptiva e do sentido de jogo. Para isso, propõe-se também tomar consciência do simples: entrar numa percepção mais microscópica das relações com o espaço e com o tempo, que são a base da experiência.

Enquanto tomada de consciência, este gesto é complexo, no início. Se, por um lado, parte de coisas que já estão aí, que já estamos habituados a nomear (o tempo, a velocidade, a duração, o espaço, a arquitetura, a forma, etc.), por outro, não estamos habituados a priorizá-las. No quotidiano, são para nós como o “suposto” da experiência, uma subcamada e não a experiência em si.

Assim, desenvolve-se uma espécie de super-consciência da relação com o espaço e com o tempo, que, ao transformar em microscopia, se pode finalmente libertar, para dar lugar à fruição. Este passo é mais lento nos grupos mais iniciados e mais rápido nos grupos mais avançados, pois é o passo que nos habituámos a dar, sempre que integramos uma nova forma de trabalhar. Esta é uma nova-velha forma: já que usa o espaço e o tempo, já presentes no corpo-vivido, como ferramentas de improvisação em coletivo. Aponta, assim, para o corpo.

Em cada sessão, com os alunos iniciados da Estal, precedemos o trabalho com *Viewpoints* de um aquecimento de movimento, de escuta e consciência do próprio corpo, de procura de aberturas e de jogo, no movimento do corpo e da voz. A ideia era partir para o trabalho de *Viewpoints*, já com uma intensificação da percepção e da energia de pesquisa, que permitisse a liberdade de cuidar e desafiar o grupo a cada instante.

Tratava-se de aquecer o tal “gesto interno de intensificação”, um gesto interno que se amplifica tanto na prática da aula, como na escrita. O trabalho com os diários ajudou a identificar, no final desse primeiro semestre, o “como” desse gesto, como este se percebe singularmente para cada um.

Diários

“No último ponto de vista que fizemos, houve uma parte de completo delírio e de repente, com três berros que houve, as coisas acalmaram e ficou calmo e com mais paragens, achei o momento de completo contrário do que tinha acontecido.”

Alexandre²⁹

A proposta (também desenvolvida com o Luca Aprea durante o Mestrado) era escrever sobre os “momentos quentes da aula” durante todo o primeiro semestre. Como referi no capítulo zero, os diários põem em movimento uma escrita que não é explicativa, cronológica, mas intensiva. Trata-se de uma ferramenta de continuidade: seguir a intensificação do movimento de cena, através da escrita; à medida que cada um vai entrando naquilo que o “aquece”.

No final, foi possível para cada aluno analisar a sua escrita pessoal e ler, na repetição e intensificação, como esteve a identificar esse gesto na experiência. No diário, cada um verbaliza essa consciência do movimento, do que é que nessa relação o abre para o “fluxo”: esta leitura é feita, não só de uma forma direta, mas dividindo, cruzando e analisando os momentos. Lendo como está escrito e mesmo o contorno de silêncio de cada diário. Que tipo de relação com o corpo, com o movimento e com o outro, favorece esse gesto em cada um? O que é que me aquece e dá continuidade ao movimento?

O facto pelo qual valorizei muito a experiência dos diários foi ter podido observar mudanças significativas na qualidade de presença e pesquisa nas aulas, depois de ter feito esta análise no final do primeiro semestre. Em alguns alunos foi claro que tipo de “gesto” os aquece, dá continuidade à pesquisa, ao movimento. Como com o aluno já citado, o Alexandre, que valorizava a experiência de dinâmicas de contraste, sozinho e em grupo. Como com o João, que descobriu que o sentido de jogo era um gesto fundamental para ligar o pensamento e o movimento.

“Tive facilidade em imaginar as portas, os caminhos, e gostei de fazer isto de forma ativa, de poder brincar mesmo, como já não brincava por dentro há alguns anos.”³⁰

²⁹ Alunos-Estal: Alexandre, diário 03.01.2011.

³⁰ *idem*, 24.01.2011

“Gostei de em certas partes, brincar mesmo com a música “como se ela fosse um ator”, e no geral, senti que, depois de ao início me desconcentrar, me começou a ajudar a concentrar.”³¹

“Segundo, reparei que, ao contrário daquilo em que eu acreditava, estabelecer uma ligação com outro colega torna-se mais simples se estivermos os dois simplesmente a “jogar” ao que nos pedem para “jogar”; até agora tenho estado sempre à procura de algo talvez “transcendente” demais, como que a procurar absorver a outra pessoa.”³²

João

Como a Paula, que ao tomar consciência do tema “energia” nos seus diários, teve uma mudança surpreendente (para mim e para ela própria) na qualidade de presença na aula, que constatámos juntas e se manteve até ao final do ano.

“Só mais um ponto que gostava de acrescentar. A leitura do meu diário foi uma viagem para mim. Não me lembrava de algumas coisas que tinha escrito, e ao ler parece que sentia o que descrevia naquelas folhas, parece que voltava a lá estar. Sentia que cada palavra estava carregada, do seu sentimento, da sua emoção, da sua energia...e foi algo surpreendente porque não sabia que estas simples palavras me faziam “tremar” como fizeram.”³³

Paula

evento de grupo/viagem pessoal

O treino de preparação para os *Viewpoints* trabalha ainda esta escuta para um evento de grupo, um fazer com, o movimento coletivo, antes de introduzir ponto a ponto, a possibilidade individual de priorizar cada elemento. Visa-se chegar pouco a pouco a um não dualismo entre o indivíduo e o grupo, entre corpo e mundo.

Antes da introdução dos Pontos de Vista, propriamente ditos, há um treino que introduz um “chão de coletivo”. Dele faz parte o trabalho de “*soft focus*” (olhar relaxado ou aberto) e “*strong focus*” (olhar estreito, focado).

Soft focus: o ator que se prepara para treinar os *Viewpoints* trabalha com o olhar relaxado, com o campo de visão aberto, tentando manter em relação todo o

³¹ *idem*, 17.01.2011

³² Alunos-Estal, João, diário 11.10.2010

³³ Alunos-Estal, Paula, diário 24.01.2011

espaço e todo o grupo. É um olhar que contém em si a torção própria do corpo, do movimento homo-lateral, um olhar que se expande a todo o espaço tridimensional do corpo. É como se, em última análise, o “*soft focus*” fosse um olhar que cobre toda a superfície da pele. (É panorâmico, mas é também relaxado, como o olhar de um bebé.) Também a escuta é uma escuta de todo o corpo e deve manter a sua qualidade-continuidade (“*extraordinary listening*”) também no movimento e na vocalização³⁴.

Deste trabalho faz também parte um trabalho de atenção ao movimento do grupo: sentir, no corpo, a procura do acordo do grupo. E, depois, levar, cuidar, desafiar, não deixar cair esta energia de todos que é concreta no movimento. Através de exercícios muito simples, mas fisicamente intensos, tentamos sentir esta energia, este acordo do grupo, de uma forma (quase?) palpável. Ela não é “feita”, ela emerge da atenção e do movimento, através de exercícios que incluem saltar, andar, acelerar, mudar de direção, movimento síncrono, em grupo.

“Outro dos momentos quentes desta aula foi o da Marisa e o meu: em que sem combinar conseguimos aproximar-nos e afastar-nos uma da outra ao mesmo tempo Sentimos uma ligação.”

Anaísa³⁵

Vão-se sobrepondo camadas como quem acrescenta bolas nas mãos de um malabarista. Para Anne Bogart e no treino da *SITI Company*³⁶, da mesma forma que ninguém começa a fazer malabarismo com cinco bolas, mas apenas com duas, também os *Viewpoints* devem ser introduzidos um a um. É sempre preferível voltar atrás, sob o perigo de caírem todas as bolas.

Este trabalho inicial prepara para o evento de grupo e desenvolve uma qualidade de atenção individual com os elementos em jogo. Este binómio: “evento de grupo e viagem pessoal” é querida aos *Viewpoints*. Pretende-se aprofundar cada um, um no outro, de forma a chegar à diluição destas fronteiras.

³⁴ C.f. Pontos Críticos o tema da “escuta”.

³⁵ Alunos-Estal, Anaísa, diários 11.10.2010.

³⁶ Que experienciei, em diversos momentos de treino: ver Capítulo 0 e 2. Uso livremente exercícios desenvolvidos no treino de *Viewpoints* com outros, mas nunca exercícios que não tenha vivido-treinado pessoalmente.

Energia horizontal e energia vertical

No “Livro dos *Viewpoints*”³⁷, o ponto de vista “Resposta Cinestésica” é introduzida como um momento essencial do processo de iniciação. A ideia fundamental do treino é a de criar movimento em coletivo, a partir de uma escuta-atenção extraordinária (que se treina)³⁸, e de manter essa escuta também no movimento (físico e vocal).

Trata-se com este ponto de vista, de focar a atenção nos outros (energia horizontal) e deixar que os movimentos do outro definam os nossos movimentos, que estão sempre em relação com a terra e com aquilo em que acreditamos (energia vertical). A resposta pode ser qualquer coisa que saia do corpo, dentro de um vocabulário pré-definido ou em estilo livre. Não é a ideia de “repetição” que está em causa, mas a ideia de contágio, de afeção, no sentido próprio de “deixar-se afetar” (no sentido de uma abertura para deixar-se tocar pela experiência).

É normal que o corpo de um ator exprima de forma implícita em que é que acredita (energia vertical), o que é para ele o teatro, como se vê a si mesmo no meio dos outros. Tenta-se que o corpo do ator se abra, nesse contacto, agilize o seu corpo e aquilo em que acredita, no contacto com o outro. Se surpreenda com a atualização do movimento. Ligue o pensamento e o movimento, sem que um preceda o outro.

A “Resposta Cinestésica” tem diretamente a ver com tempo de resposta ao outro. Costuma-se dizer: “põe toda a tua atenção nos outros, desresponsabiliza-te de escolher, não decidas quando nem o quê, apenas reage ao que acontece no espaço”. Neste caso, começa-se com algo simples: “deixa que o teu andar e parar sejam uma reação ao que acontece”.

Esta ideia de rapidez de resposta serve para ligar pensamento e movimento, reagir mais para não deixar que o pensamento se antecipe-separe do movimento (e do grupo). Pouco a pouco, treina-se a ação como reação-ligação, *feedback*, relação ou empatia, de resposta. É mais fácil de trabalhar quando já há algum cansaço físico, como nota a Sofia:

“Houve também uma altura em que a resposta cinestética surgiu muito naturalmente e eu senti que isso aconteceu devido ao cansaço em que o grupo todo se encontrava; ou

³⁷ BOGART, Anne e LANDAU, Tina; *The Viewpoints Book*; Theatre Communications Group, NY, 2005, p. 42.

³⁸ C.f. Capítulo Pontos Críticos.

seja, como estávamos todos na mesma situação, acabámos por reagir muito mais naturalmente ao que os outros faziam.”³⁹

Este ponto de vista é central neste projeto de pesquisa. Pede-me um nível energético alto de atenção, mais imediato, ligado a uma espécie de escuta cinética ou de escuta que se mantém na aceleração da energia. Ou seja, não parar o movimento interno da energia para escutar, mas escutar desde. Nas artes marciais, treino a continuidade da respiração, com o outro, na aceleração da luta (luta como relação).

A resposta pode ter novas qualidades de tempo, um cunho pessoal-vertical, a qualquer momento. A imediatez tem a ver com a ligação entre a escuta e o movimento (e não com o tempo do movimento), tem a ver com a ligação entre *feedback* e *feedforward*. Faz-me lembrar o tipo de energia intensificada e simultaneamente desprendida das crianças, em que a energia horizontal e vertical se atravessam fluidamente. Talvez “la nonchalance active d’un enfant”, de que fala Genet⁴⁰.

Ponto por ponto

Os outros *Viewpoints* são mais simples de comunicar, pois são conceitos que estamos habituados a nomear, em diferentes contextos da arte e da vida.

“Tempo” joga com velocidades. É normalmente um dos primeiros trabalhados. Ajuda a trazer fluência e clareza ao movimento individual, à energia vertical.

“Duração” tem a ver com a duração de cada coisa e torna-se um *Viewpoint* importante para o ritmo e para a abertura de esquemas corporais muito instalados: quanto tempo ficamos numa velocidade? Num tom? Numa forma? Numa topografia?

A “Resposta cinestésica”, como visto, articula a energia vertical com a horizontal: o tempo de resposta, de reação, ao outro.

A “repetição” pode funcionar como intensificação da energia vertical - repetição de si mesmo, ritmo da viagem pessoal - ou horizontal - repetição do outro, sintonia, coralidade. Não há uma perda da atualização (não se trata de imitar o outro ou si mesmo), mas de assumir o movimento no presente da relação. É fundamental na

³⁹ Alunos-Estal, Sofia, diários 17.01.2011

⁴⁰ “(...) avec la nonchalance active d’un *enfant* qui sait l’importance du théâtre.”

GENET, Jean apud Carlo Cecchi; Diários do Projet Thierry Salmon, Nouvelle Ecole des Maitres, a consultar na Direção Geral das Artes, M. C., p. 04-06 (mantém o original francês, no italiano).

introdução dos *Viewpoints*, no trabalho com o outro, mas também na relação entre a improvisação e a composição.

“Relação espacial” trabalha a relação com o outro e com o espaço, a distância e a proximidade. A ideia de “espaço vazio” pouco a pouco substitui-se pela ideia de “espaço entre” e é este “espaço entre” que manifesta relações, que contém e exprime a relação.

“Forma” prioriza o espaço que o corpo ocupa, a ideia de ocupar e desocupar, espaço positivo e espaço negativo. Vem normalmente associado a um trabalho sobre a sensação interna da forma, sobre como a sensação da forma altera o movimento. Não é uma forma para ser vista, mas para ser sentida-vivida.

“Topografia” tem a ver com o desenho do movimento no “espaço entre”: como vamos de um ponto a outro ponto do espaço? E com a ocupação de espaço em grupo: como ocupamos o espaço? Que linhas surgem no espaço, na ligação do movimento ou na ligação do coletivo? Trabalha a clareza na relação de ocupação do espaço, em grupo e no movimento individual.

A “arquitetura” inicia-se na relação com a forma e o movimento: propõe formas (de ocupar o espaço) e é motivo de movimento. A arquitetura como apoio na clareza de relação com o espaço ou como expansão do sentido de jogo na relação com o espaço físico: a estrutura, a textura, os materiais, os móveis, os objetos.

“Gesto” aponta para uma ação com princípio, meio e final. Diferentes tipos de gesto “gesto concreto” (quotidiano) e “gesto abstrato” (emoção, ideia). Trabalha-se individualmente a ligação de uma frase de gestos, as velocidades, a repetição. Em grupo: a relação espacial com frases de gestos, a resposta cinestésica, a duração. Numa iniciação, terminar com “gesto”, mostra as potencialidades coreográficas e teatrais do trabalho com *Viewpoints*.

Os *vocal viewpoints* podem ser trabalhados, como treino, isoladamente. Dizer um texto, jogando com: velocidades, volumes, tons, ressonâncias, dinâmicas, repetição, silêncio.

Este trabalho de Pontos de Vista Vocaís começa por investir na escuta da própria voz e o seu movimento: o tempo da voz (velocidades), o espaço que a voz ocupa (volumes), o espaço que a voz ocupa dentro do próprio corpo (timbre, zonas de ressonância), espaço e tempo no trabalho através das sensações do som (dinâmicas, associada a formas, a imagens, a situações), a repetição como forma de ouvir outras

dinâmicas, desdobrar a vitalidade rítmica dos sons enquanto sons, atualizar esta vitalidade, enquanto frases.

“Repetimos a nossa “orgia” de sons. Desta vez consegui entender melhor a evolução dos sons. Parei mais vezes para ouvir o que se passava. Na primeira vez o som que era feito pelos meus colegas fazia-me lembrar uma loja de relógios em que estes estavam todos desregulados. Da segunda vez parecia que rezavam a algum ser superior. Foi bom escutar.”

Catarina⁴¹

O trabalho segue na escuta do outro, no treino de respirar com o outro, apanhar a velocidade, a dinâmica, o volume, do outro, até à improvisação livre com todos os *Viewpoints*. A ideia é mais uma vez manter a clareza, a fluência e o movimento de coletivo. Depois o trabalho é integrado no movimento com todos os *Viewpoints*. Integrado em partituras de formas ou de gestos e/ou jogado em sessões livres e relacionado com a escuta, com a paragem e com o movimento.

Nesta fase de introdução, convém realçar que, se é importante priorizar cada Ponto de Vista, esta separação, no entanto, é totalmente abstrata. Os *Viewpoints* são tão abstratos como qualquer linguagem: organizam, separando, a nossa experiência. São um instrumento de comunicação através do movimento.

A experiência está toda lá, a cada momento, tempo e espaço. O que estamos a fazer não é a reduzir a experiência, mas a intensificá-la. A priorização existe já na própria experiência e no nosso esquema corporal: ao torná-la sistemática, permitimo-nos descobrir mais, multiplicar, abrir novas possibilidades.

Contexto de fluxo

No ponto em que segue o contexto com os alunos da Estal, já passou o primeiro semestre: introdução aos *Viewpoints*, treino da consciência e da liberdade

⁴¹ Alunos-Estal, Catarina, diários, 08.11.2010.

corporal e vocal, uma escuta de si e do grupo, improvisação com piano, com público, o trabalho com diários. A esse primeiro semestre demos o tema da “viagem”⁴².

Ao entrar no segundo semestre, lançámos a questão: como articular o trabalho de *viewpoints* com a abordagem de um texto clássico dramático e com a criação de uma partitura? A improvisação na criação e atualização da composição, o desejo de pensar a relação entre o físico e o simbólico.

Partimos de uma ideia de dramaturgia de Christine Greiner: “espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e ambiente.”⁴³

Para isso, iniciámos um “mural dramático” que fomos construindo ao longo do semestre. Dele faziam parte: imagens, escritas automáticas, listas, outros textos associados; elementos improvisados ou pedidos por mim, suados do processo e que substituíram o trabalho de diários. Desta vez não era pessoal e intransmissível, era aberto, exposto e podia ser acrescentado a qualquer momento por qualquer um. Não podia ser censurado.

No início, ao olhar para este mural, recém inaugurado e cheio de imagens de recortes de jornal, cada um deu algumas palavras a este mural. O pedido tinha sido: “corpos numa situação clara, que expressem algo extra-quotidiano”.

Leonor: olhar, ligação, um corpo só (unificação), quente;

Helena: festa, momento de suspensão, movimento para fora;

Alexandre: desequilíbrio, cansaço, tristeza;

João: olhar, pensar, o que vai por dentro da cabeça;

Paula: tensão, pressa, ansiedade, fuga;

Anaísa: força, individualidade, energia, insistir;

Lara: preocupada, gestos com dedos, morder, ansiedade;

Sofia: espaço para imaginar, sem cabeça, possibilidade de algo muito bom; ...

Seguiu-se uma sessão livre de *Viewpoints (free session)*, levando estas sensações e mote, que cada um poderia usar ou não.

⁴² Não como tema a representar, mas a perseguir, como sentido que se quer ver emergir: tomar a investigação como viagem, como processo. Também os textos e materiais trabalhados eram relacionados com o tema.

⁴³ GREINER, Christine; *O Corpo, Pistas para Estudos Indisciplinares*; Annablume; São Paulo, 2005, p. 73.

Hoje, ao repensar esta sessão à luz do trabalho do semestre, fico surpreendida com o sentido que se gera entre estas palavras e a percepção que tenho de cada aluno na construção deste contexto. Esta ideia ganha ainda mais sentido quando relaciono com os diários anteriores de cada um. Agora, à distância, sinto que esta análise me podia ter ajudado a guiar melhor alguns momentos do processo, na procura de cada um encontrar neste contexto o seu fluxo criativo.

O texto escolhido foi “Despertar da Primavera” de Frank Wedekind. Surgiu imediatamente “um nexos de sentido” entre alguns temas da peça e a dinâmica deste grupo: despertar da sexualidade, libertação em relação às convenções na educação, nas relações sociais, parentais, a violência, a morte e a amizade. Outros motivos de Wedekind inspiraram as primeiras sessões com *Viewpoints*, como o contraste entre o ponto de vista pessoal e o ponto de vista social, a sensação de um vazio na comunicação e na informação.

Simultaneamente ao trabalho iniciado com as cenas distribuídas, experimentámos levar a improvisação e a pesquisa para fora da escola e acabámos por ficar: descobrimos um jardim. O jardim, protegido acusticamente por dois muros em “L”, tem como pano de fundo as costas do Edifício da Assembleia da República, mas já escondido, atravessado por uma outra realidade que lhe é alheia.

A relação com o jardim, para nós, teve a ver com uma descoberta: um espaço de intensificação do movimento - o tanque - e um espaço de fuga - o resto do jardim.

Cada um encontrava momentos de fuga⁴⁴. As cenas começaram a desenrolar-se entre o dentro e o fora desse tanque. Ora a fuga trazia as cenas, ora as cenas traziam de volta ao tanque. No tanque vazio, desenvolveu-se um estado “líquido”, de fruição na improvisação e em escuta. No jardim, a relação com a arquitetura tornou-se fundamental para a criação de movimento e de sentido. O sentido tinha a ver com a peça, mas sobretudo usava a rede de sentidos da peça e sua relação com o ambiente “jardim” para procurar o processo, que cada um encontrasse os seus gestos, o seu fluxo.

Com as aulas no jardim, em Maio, o projeto aqueceu, por isso, decidimos ficar. Na terceira sessão, senti a necessidade de parar um pouco no início, conversar,

⁴⁴ Não havia personagens fixos, apenas situações, contextos procurados.

queria ter a certeza que estávamos de acordo nessa aceleração, levá-los a todos no movimento.⁴⁵

Sentados nos bancos do jardim, li-lhes um diário que tinha escrito na sessão anterior bem como um texto de Kuniichi Uno, o filósofo japonês que escreve sobre Artaud e Hijikata. Sentir que estas palavras nos aqueciam a todos, na conversa (no pedido para as enviar por email), foi um estímulo importante e uma prova de que estávamos já em fluxo, em devir juntos.

“Eu sei que é muita informação. Gostaria de passar pelas coisas de forma mais saboreada, mais pouco a pouco. O tempo? É uma pulsação. A minha pulsação, a tua, a nossa pulsação.

Mas de alguma forma as coisas vão-se ligando. Porque o corpo liga. O meu pé está mesmo no chão. Ligado à terra. O meu corpo não é o meu corpo. É o meu corpo⁴⁶ e é o corpo entre o meu corpo e o do outro. Não há já a questão “ser” ou “não ser”, não há contradição. Há “ser e não ser” e a possibilidade disso é uma constante observação, escuta, abertura ao momento. Descobrir – deixar seguir o fluxo, continuar. Como aquela espera do guerreiro que sente o momento de ir, está ligado.”

Diários⁴⁷

Uma ideia de corpo

“Eis a pergunta que ele faz [Hijikata]: “o que aconteceria se colocássemos uma escada dentro do corpo e descéssemos até o mais profundo quanto pudéssemos?” (...) O corpo está entre outras coisas e outros corpos, tendo distância entre eles e medindo sem parar essa distância. No entanto, a distância não pára de variar no espaço, que constitui o mundo com a sua profundidade imperceptível. A forma, a grandeza, a qualidade, tudo aquilo que é possível medir sai dessa profundidade. Com certeza, cada um pode seguir escada abaixo em direção a essa profundidade. Não existe nem regra nem medida para medi-la corretamente.”⁴⁸

Uno

⁴⁵ Com alunos, e mesmo depois deste processo, sinto que é fácil perder alguém nessa aceleração-intensificação do contexto, do movimento, do grupo. O outro está multiplicado: como chegar a cada um?

⁴⁶ Esta expressão é dualista, mas é assim que está nos Diários. Faz-me ter consciência de que, no contato quotidiano com o mundo, a relação com o corpo tem ainda este dualismo, que tento neste processo ultrapassar. Os dois convivem.

⁴⁷ Joana Pupo, diários de processo com alunos da Estal, 10.05.2011

⁴⁸ UNO, Kuniichi in GREINER, AMORIM (org.); *Leituras da Morte*, “As Pantufas de Artaud Segundo Hijikata”; Annablume, São Paulo, 2007, pp. 46-47.

Esteve sempre inerente a este processo a procura de uma nova ideia de corpo. Este corpo, que é sujeito, é um corpo relacional, o corpo como processo. Esta ideia inclui uma não separação de movimento e pensamento, a ideia de que conceituamos tanto com a percepção (o sistema sensório-motor) como com o corpo. E que todo o movimento faz parte do corpo, mesmo a memória, mesmo o movimento da consciência.

Para esta ideia de corpo, encontro uma base em Merleau-Ponty: o sujeito que não está separado do ambiente em que vive, do mundo, da sua rede de relações. Tudo o que ele é exprime esse incorporar de uma relação de continuidade entre natureza e cultura.

Tal como nos *Viewpoints*, em Merleau-Ponty a questão da percepção é fundamental para o sujeito: o corpo próprio assenta numa “percepção” que é toda recepção ativa e criativa do mundo, enquanto co-extensão do sujeito. De certa forma, o treino de *viewpoints* e a criação de um projeto de pesquisa serve para treinar e afinar este corpo próprio, esta relação corpo-mundo, o corpo como forma de ter (ser) um mundo.

“O corpo é um veículo de ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.”

*Merleau-Ponty*⁴⁹

Como leio em Christine Greiner, no seu livro “O Corpo”⁵⁰, o que acontece, sobretudo nos anos 80 e 90, é que há uma aproximação evidente entre a ciência, a filosofia e as propostas feitas décadas antes, na área artística, por Artaud e por todos os que o seguiram na prática. A noção de “embodied”, nos anos 80, as descobertas ao nível da neurobiologia, da química, o pensamento estético e onto-fenomenológico, modificaram e legitimaram práticas: a forma como abordamos a dança, o teatro, o canto e as práticas terapêuticas e educativas; ligaram as ideias de inerência entre corpo e consciência e inerência entre corpo e mundo, pondo a experiência relacional definitivamente no centro do processo de cognição e de criação.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice; *Fenomenologia da Percepção*; Martins Fontes; São Paulo, 1999, p.122.

⁵⁰ GREINER, Christine; *op. Cit.*, p. 36.

O momento em que estamos no diário do contexto com os alunos da Estal, aponta também para esta consciência: se no início do ano lectivo se tomara a consciência do corpo enquanto instrumento do ator (o que foi uma primeira forma de olhar, priorizar a experiência corporal), neste ponto damos-nos conta, juntos, do corpo que pensa e que vive. Isto é, de que já não há corpo-objeto por oposição a mente-sujeito, de que não há tão pouco mundo-objeto e corpo-sujeito, o que há é um espaço expressivo, que é o espaço entre, o corpo-mundo.

A estadia no jardim foi fundamental para operar esta passagem. Continuava o texto de Uno, partilhado no dia 08 de Maio:

“Certamente, a vida para Artaud está relacionada com zoe, com uma pura animalidade desnuda, despossuída. No entanto, ela nunca perdeu o sentido de vida como génese, ou autogénese, como intensa força, impermeável, móvel e sem limites, que não exigiria que nada a determinasse, nem mesmo termos com bios e zoe. (...)

Da mesma maneira que a palavra “vida” soa de maneira singular em Artaud, a palavra trabalho também é revestida por singular tonalidade: “Faz-se seu corpo por si mesmo, com a mão. Porque as cataplasmas não nasceram do espírito santo e sim de aplicação manual, a vontade não é nenhum fluido, é um gesto, a espessura é a consequência de um trabalho de empurrão, de força e não um estado de espírito.” (...)

E o trabalho de Artaud consiste em refazer o seu corpo, a espessura desse corpo. “Não existe corrente eléctrica do ser nem de deus, existe meu trabalho de homem, pedra sobre pedra e é só.”⁵¹

Estas palavras tal como foram partilhadas, serviam para iluminar as ideias que estavam subjacentes à nossa prática, de um certo tipo de trabalho (de uma construção do corpo), como um investimento na profundidade, na animalidade, enquanto núcleo singular da força vital ou o que Ponty chamou de impulso afetivo. Está presente na ideia de Artaud, essa ideia de trabalho, de uma prática, de um “fazer-se” empírico do corpo, que o teórico não suprime. Este era também um dos conceitos fundamentais do nosso semestre: era preciso criar um corpo para o trabalho de criação, ou melhor, criar-se-em em corpo, tomar consciência das aberturas do corpo, em que se deixa atravessar pelo fluxo incessante do mundo que é, que habita.

⁵¹ UNO, Kuniichi in GREINER & AMORIM (org.); *op. Cit.*, pp. 40-41.

Esta situação de partilha de uma leitura foi pontual, no entanto, serviu para impulsionar a prática. Foi sobretudo sentida por mim como um momento de articular a pesquisa prática e teórica à volta de um mesmo desejo: a fruição.

O desejo

Segundo Ponty, é o desejo que nos abre primordialmente ao mundo. Para o teatro é fundamental perceber que o movimento, a palavra, são um prolongamento dessa abertura perceptiva. Opera-se uma síntese entre essência e existência no movimento da experiência relacional. Esta abertura perceptiva, como mostravam os diários, por momentos aquece-se, intensifica-se, produzindo um tipo de “devir” para o qual Artaud aponta, em que o corpo orgânico se dilui na intensidade do fluxo de forças, a que Artaud chamará de “corpo sem órgãos”⁵².

Neste contexto, tentámos aquecer o gesto de seguir o impulso do corpo, partindo de uma intensificação da abertura perceptiva, da qual emerge “le geste qui convient”, pois está ligado ao outro, ao momento. E a ideia de que esse “gesto” que é e constrói espaço de fruição criativa com o outro, é uma prática, é um fazer-se fazendo, um sendo fazendo, que cria um corpo para o trabalho.

Acabei por convidar a professora de movimento, a Teresa Acevedo, para colaborar connosco. O que fizemos foi usar alguns exercícios das aulas de movimento, em que o corpo estava já num movimento muito claro ao nível dos impulsos e da troca com o outro, para incorporar o texto. Estes exercícios integraram cenas que faziam parte de uma partitura, onde tentámos, com a ajuda da Teresa, tornar o movimento e o impulso o mais claros possível, de forma a haver abertura e atualização na repetição.

Por outro lado, procurávamos esta atualização através dos *viewpoints*, intensificando-a nas zonas da partitura onde havia maior liberdade, espaço mais claro de improvisação. A ideia era dotar o movimento e a palavra de abertura, mas assente num jogo com intenções físicas claras, impregnar o movimento e a palavra com o sentido de jogo próprio dos *viewpoints*, com o aprofundar da Improvisação.

⁵² C.f. Terceiro Contexto, com Deleuze e Guattari.

“Retiramos ao ator o que o fecha, mas não o ensinamos a criar – por exemplo, como representar Hamlet, em que consiste o gesto trágico, como representar uma farsa – pois é exatamente neste “como” que reside o germe da banalidade e dos estereótipos que bloqueiam a criação.”

Grotowsky⁵³

O corpo que herdámos e a função significante

O caminho iniciado por Artaud e por outros, durante o século XX, nomeadamente na prática por Dullin, Copeau, Delsarte, Dalcroze, Craig, Meyerhold, Stanislavsky (com as ações físicas) e, depois, Grotowsky, Decroux, Lecoq, Barba, Brook, Suzuki, levou a várias afirmações: o teatro e o trabalho do ator enquanto arte, o corpo no centro da teatralidade, o teatro e o corpo como lugar privilegiado de produção de sentido.⁵⁴

Passou-se os anos 80, com uma proliferação enorme de prática e processos, troca e desconstrução de métodos e áreas artísticas em cena, para se absorver que todo o teatro é um teatro físico, onde o corpo relacional é a substância criadora, pelas ligações que cria, pelos nexos que acende; uma arte feita por pessoas, com pessoas.

Agora, perspectivando esse final do século e milénio, que foi, para a minha geração, o início da viagem de criação com o corpo, torna-se urgente que não haja equívocos: as artes cénicas são um lugar único de produção de cultura, de produção de sentido e escrita corporal - um espaço privilegiado onde o corpo se afirma enquanto produtor de sentido, de um significante que não é (só) da ordem do simbólico, está também à margem das palavras.

“Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo os sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.”

Artaud⁵⁵

⁵³ GROTOWSKI, Jerzy; *Para Um Teatro Pobre*; Forja, Lisboa, 1975, p. 93.

⁵⁴ Tive a sorte de percorrer este percurso, de forma analítica mais detalhada, no meu Trabalho Final de Licenciatura em Filosofia: “o actor, o corpo e o sentido [o trabalho do ator como ato *poietico*]”.

⁵⁵ ARTAUD, Antonin; *O Teatro e o Seu Duplo*; Martins Fontes, São Paulo; 1993, p. 36.

Os cientistas cognitivos dos anos 90, ainda segundo Greiner, vão demonstrar que nem sempre as representações corpóreas são simbólicas e que há um fluxo contínuo de movimento e de imagens mentais dentro do corpo. O que existe é um transporte de informações contínuo entre corpo e ambiente. Processos de pensamento que transportam do ambiente para corpo e para o ambiente, mesmo antes de serem transformados em linguagem⁵⁶. Ou seja, a comunicação é uma “transportadora” que organiza o trânsito entre ação e palavra, entre dentro e fora do corpo, e o movimento corporal é o seu fundamento.⁵⁷ Esta ideia de “transporte” dá ao corpo a potência de ser “metáfora do mundo”, já que ele organiza e faz circular sentidos do mundo.

Quase em simultâneo, chega “As Metamorfoses do Corpo”⁵⁸, onde José Gil nos propõe o conceito de “infra-língua”. Partindo da ideia levi-straussiana de “significante flutuante”, Gil propõe referenciar o próprio do corpo enquanto dinamismo, enquanto atividade transformadora de energias, capacidade de absorver atividades simbólicas e transdutora de signos. Este conceito é fundamental para o conceito de corpo que tento pôr em movimento neste contexto.

Gil afirma que o corpo tem a capacidade transdutora (como uma lâmpada) de tornar visível essa zona de indeterminação de sentido, os significados flutuantes, aos quais não atribuímos palavras, mas que têm uma função semântica fundamental na comunicação. São afetos ou forças, que se deslocam nas interseções de sequências gestuais e que extravasam o simbólico. Por isso, se chama de infra-língua. É um significante que se desloca na comunicação, como afeto, aquele “não sei quê” que não sabemos explicar, mas que é algo palpável enquanto sentido, informação que nos chega ou se produz na experiência.

Tanto Gil como Greiner apontam para o facto de o corpo ser o originador da metáfora, no seu significado antigo, de transporte. Quando cada significado se transporta para o corpo, de uma coisa para outra, nem todo o significante é abarcado, há novos sentidos que se geram, que flutuam. São afetos.

O afeto não tem gramática, mas tem a propriedade de articular gestos numa totalidade, o todo do corpo. (Cada gesto está a todo o momento relacionado com todo o corpo, que é “afetado”.) O afeto tem um poder modulador, que faz do corpo o

⁵⁶ Greiner refere-o através de Jonson e a teoria da metáfora do pensamento, pp. 44-46.

⁵⁷ Para Greiner, torna-se evidente, a partir de Llinás, de Lakoff e Johnson, de Sheets-Johnstone, Edelman e Prigogine, que a aliança entre natureza e cultura e o estudo do pensamento como movimento, são irreversíveis para os estudos do corpo. GREINER, *Op. Cit.*; p. 65-67.

⁵⁸ GIL, José; *As Metamorfoses do Corpo*; Relógio d’Água Ed.; Lisboa, 1997, pp. 39-44.

espaço de transição entre o sentido e o mundo. Por isso, podemos dizer que o corpo é metáfora do mundo.

O afeto tem o poder de manter uma distância em relação aos códigos, mas também de fixar o espaço de interseção que se pode produzir entre códigos e traduzi-los uns nos outros. Grande parte do corpo é invisível, o interior, logo, é um fundo infinito de circulação de afetos e de metáforas. O afeto gere esse espaço interior, espaço de inconsciente onde os símbolos se inscrevem diretamente nos órgãos (interpenetrando-se e multiplicando sentidos). Assim, o afeto acelera e desacelera as relações semióticas e o corpo, enquanto infra-língua, funciona como um transdutor de códigos, de signos, de sentido.

O afeto é uma das forças de que falava Artaud. Durante as aulas, brincamos com a ideia de “traduzir” o jogo (ou a partitura ou o texto de Wedekind), usando os nomes: em joanês, em leonorês, em helenês, em alexandrês, em paulês. Procuramos comunicar esta ideia de que cada corpo tem a sua forma de assumir o mundo, de ser metáfora do mundo, graças a essa circulação de afetos tornada singular, que produz esta relação entre o físico e o simbólico que está no centro do ato teatral.

Ainda com Gil: as línguas dependem da infra-língua e complementam-na. É devido à sua intensidade e variabilidade que os signos se carregam de sentido. O corpo serve como “chave” que permite ler todas as coisas do mundo: só é possível atribuir significado e signo às coisas, porque de cada corpo emerge um sentido afectivo (inconsciente ou invisível) que o liga a elas. Neste aspeto, a infra-língua é pré-verbal. Mas por outro lado, ela é também o resultado de um processo de incorporação da linguagem verbal e da sua inscrição nos órgãos do corpo, em que muitas articulações verbais se perdem e a gramática é absorvida pelos movimentos corporais, criando uma inteligência própria do corpo (composto de uma ciência prática do vivido: como o conhecimento implícito do espaço e do tempo) que é inerente à vida empírica e independente da capacidade intelectual.

Neste aspecto pós-verbal, a infra-língua aparece como um descodificador de signos e de forças, como capacidade plástica do corpo de se articular com a linguagem, abrindo-se a várias lógicas complementares: a lógica do discurso, a lógica do sentido e a lógica das sensações. Ela aparece, assim, na ligação entre o cultural e o biológico, que se exprime em cada corpo de uma forma singular, fornecendo os conceitos de imagens muito concretas e introduzindo no pensamento lógico o

movimento empírico do corpo. Ela ajuda a pensar o corpo enquanto charneira entre o sentido e o mundo.

Neste contexto, ajuda-nos a pensar o ator enquanto ser que joga, suando, investindo o seu poder afetivo, a sua infra-língua, como se espírito e corpo confluíssem num “grande corpo felino”⁵⁹ em movimento com o mundo.

A percepção e o fluxo

Quando Uno, com Artaud, apontava para o interior do corpo, imaginando uma escada invisível que se pudesse descer infinitamente (pois não há distância para medi-la), apontava para essa capacidade do corpo de estabelecer uma relação e multiplicação infinita com o mundo. Uma vez que o interior está fechado, o corpo tem uma realidade paradoxal – ele está e não está no espaço objectivo, como diz Gil, “o seu modo de presença é uma certa forma de ausência”⁶⁰. É isso que faz do interior do corpo um espaço privilegiado de inscrição dos símbolos e da metáfora.

Nunca pensamos o “interior vivido” como um espaço de órgãos e vísceras. Na comunicação, vemos o exterior, mas visamos o interior, isto é, não as vísceras, mas um nexó psicofísico (entre o interior subjetivo e o exterior objetivo) do outro. Visamos um espaço de profundidade invisível, para lá da pele, cujas determinações são diferentes do espaço objetivo e por isso naturalmente espontâneas e multiplicadoras de sentido: espaço de infinito. Gil diz que este “interior do corpo” é também o lugar da alma e que é sempre a ela que o desejo se refere, pois é no interior do corpo que entramos num espaço intensivo, de afetos.

A pele é um prolongamento do sistema expressivo externo, através do qual o “grande corpo felino” se pode abrir definitivamente, fazendo com que o gesto do ator reenvie para o seu corpo como um todo de sentidos (significado, sentido vivenciado e órgãos dos sentidos). Abrindo-se, o ator transforma, assim, através da pele, o espaço exterior, em continuação com o seu espaço interior, num espaço de intensidades.

“Ou seja, o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior. Chamemos a esta zona, espaço de limiar.”

José Gil⁶¹

⁵⁹ GIL, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁰ *Idem*, p. 178.

⁶¹ *Idem*, p. 156: no Terceiro Contexto voltaremos a esta “zona” ou espaço de limiar (sublinhado meu).

Quando, nesta fase, intensificamos a relação com o concreto, a percepção da experiência através de um “olhar aberto” que se expande a toda a superfície da pele, transformamos o “*soft look*” e o trabalho de “*extraordinary listening*” numa espécie de super-percepção felina, capaz de reagir, agarrar, intensificar o mundo.

Associado a esta ideia de corpo, relacional, afectivo, virado para dentro e para fora, o trabalho de *viewpoints* visa abrir o reverso do corpo, pois liga uma forte abertura e relação com o instante, a um fundo infinito de si mesmo. É esta vitalidade, “animalidade desnuda”, que Artaud propõe nos seus textos, e que pede um treino, uma prática, um trabalho.

A queda

Nesta fase do trabalho, houve um acontecimento cheio de um significante que todos observámos e premiámos. É um daqueles acontecimentos que não são fáceis de nomear, mas que se tornou palpável a todos os presentes no grupo, isto é, o seu significante foi claro e partilhado entre todos: a queda da Leonor.

Durante o primeiro semestre, li os diários da Leonor a falar em timidez, vergonha, medo de errar. Nas aulas, essa timidez, vergonha, vinha sempre à frente, servia sempre de escudo, com alguns momentos de distração em que lá tínhamos a Leonor com o seu “corpo felino” em cena. Este movimento era tão claro e tão assumido pela própria, que me custava entender porque é que aquele véu, aquele escudo não caía de uma vez.

Investimos na cena de Wendla e Melchior, com a Leonor e o Alexandre, em que Wendla pede a Melchior para este lhe bater. Usámos na partitura um exercício das aulas de movimento contemporâneo, que tínhamos trabalhado com todos os diálogos, em que um ator tenta ficar por cima do outro, usando a força-peso do centro do corpo. Esta dinâmica física dava à cena a violência-força e o jogo que a cena pedia. Wendla-Leonor atraía Melchior-Alexandre para fora do tanque e o texto começava à volta de uma árvore, até que ele se cansava e a atirava para a erva do jardim. Não existia o bater físico, nada de direto com o texto, a não ser o jogo entre os atores, a ficarem por cima e por baixo um do outro; ativando o centro do corpo, como motor muscular do movimento e do texto. Wendla-Leonor acabava por sair da cena insultando Melchior por não saber bater, refugiando-se no tanque, juntos dos outros

atores. Tínhamos destinado que dentro do tanque era um espaço de liberdade, podia-se ser tudo, por isso não havia personagens fixas.

É estranho dizer o significado que esta cena simples teve no processo da Leonor. Levantou-se o véu da timidez, uma voz forte e bem timbrada saía do trabalho com o centro, ela estava focada e aberta, a divertir-se também. Quando experimentámos a cena na partitura, a Leonor, ao fugir de Melchior, simplesmente caiu e voltou a levantar-se para continuar a cena.

Esta ação fez toda a diferença. Quando tivemos que parar, fez-se uma festa, não só porque a cena tinha uma força muito interessante para todos, mas porque a energia no corpo da Leonor parecia renovada. Até esse ponto ela nunca teria caído e seguido com a cena (sem parar para se vitimar ou pedir desculpa): algo mudara. A concentração e a energia física estavam ligadas.

“(…) a vergonha inicial que tenho por saber que me vão observar, parece desaparecer pela energia que todos depositamos na concentração.”

Leonor⁶²

Creio que foi um pequeno evento iniciático, claro às nossas micro-percepções do momento. A possibilidade de queda.

Cair e continuar, voltar para cima do arame, é a condição que melhor exprime o “fazer-fazendo” do funambulista. Para o ator o arame é o próprio corpo, seu contacto com a gravidade. O vazio em baixo do arame poderia ser o medo de falhar, diametralmente oposto ao desejo de voar. A continuidade do movimento a depender do gesto simples de levantar-se e voltar para “o arame”.

Trabalho-energia

A palavra “ergon” grega refere-se ao trabalho como algo “feito”, “construído”. No fundo, não é tanto o trabalho, mas a obra. No entanto, a palavra “en-ergeia” serve para a expressão “estar em atividade”, quer essa atividade venha a ter um “ergon” final ou não. “En-ergeia” veio a dar “energia”, que é uma outra forma de designar outro tipo de forças de que Artaud nos fala.

⁶² Estal-alunos, Leonor, diários 18.10.2011

Na física, a energia é uma grandeza necessária para a descrição do inter-relacionamento entre dois entes ou sistemas físicos. Quando Artaud fala de trabalho, fala na nossa capacidade de criar corrente eléctrica (“e não ficar à espera de Deus ou Espírito Santo” e isto tem a ver com o tempo cultural de Artaud, mas talvez faça ainda sentido). A energia que se gera no pequeno gesto de voltar “para cima do arame”, a energia necessária para a continuidade do movimento. Mais uma vez estamos a falar do “movimento do movimento”, que foi um ponto fundamental de toda esta pesquisa. O corpo-processo. Não é o movimento pelo movimento que está aqui em causa, mas a continuidade da energia, com ligação, ou a fruição.

Barba relaciona precisamente a energia com a continuidade. Ele começa por dizer que tem a ver com o poder muscular e nervoso do ator, de como esse poder se exprime e é moldado na situação particular do teatro. No entanto, compreendemos, pelas suas linhas, que o regime de poder de que fala não tem a ver com poder “sobre”, mas com uma potência de fazer corpo com, de vibrar com o outro e com o espaço (inter-relacionamento entre dois entes ou sistemas físicos). Pouco a pouco, nesta pesquisa e nesta escrita, espero entrar de forma mais específica nesta ideia de vibrar com o outro e o que compõe esse outro; e de como esse trabalho da energia, vindo de uma abertura ou escuta, modifica a fruição e as qualidades do tempo e do espaço.

“The concept of energy (energeia = ‘strength’, ‘efficacy’, from én-érgon ‘at work’) is a concept both obvious and difficult. We associate it with external impetus, with an excess of muscular and nervous activity. But it also refers to something intimate, something which pulses in immobility and silence, a retained power which flows in time without dispersing in space.”

*Barba*⁶³

Vejo ainda os *Viewpoints* como um treino que permite criar esse corpo, intensificar uma energia de relação que nos imprime na rede de relações do mundo. Tem a ver com o tipo de mundo que se quer criar. Ou com perceber que estamos sempre a criar um mundo, se falarmos com Merleau-Ponty.

“Trabalhar com Viewpoints costuma saber a tudo, menos a trabalho. (...)”

João

⁶³ BARBA, Eugenio & SAVARESE; *Dictionnary of Theatre Anthropology, The secret art of the Actor*; Routledge; London, 1991, p.81.

Corrente Primavera⁶⁴

Chamámos amigos para verem um culminar possível da nossa partitura no jardim. Convidei um amigo-músico para tocar de improviso, no final, mesmo sem conhecer, como se estivesse por ali no jardim com o seu contrabaixo.

“(...) Este trabalho é muito importante, fez-me crescer e desenvolver capacidades adormecidas.”

Leonor

Este trabalho, que foi sempre público, teve neste dia um público. Houve sempre esse cuidado no jardim, de integrar o que já estava a acontecer, em especial o que atravessava o nosso “espaço entre”. No entanto, neste dia, essa valorização intensificava-se: finalmente acontecia uma abertura, com pessoas que permitiam integrar o contexto próprio quotidiano, de cada um, neste contexto mais aberto.

“(...) É realmente uma Corrente, porque nos prende a atenção e concentração, mas por outro lado é libertador. Experimentamos sem medos e sem restrições. (...)”

Paula

⁶⁴ Ver nos Anexos 1: “Folha de Jardim”. Estas últimas citações dos alunos são dos textos da “Folha de Jardim”: João, Leonor e Paula.



pontos luminosos

2. PONTOS LUMINOSOS:

[Residência com a SITI Company e o “devir”]

Em que os diários de uma viagem aos E.U.A. se transformam numa re-visitação ao “devir”, num movimento de agenciamento em que os próprios Artaud, Deleuze e Guattari começam a falar virtualmente sobre os Viewpoints e a tecer uma onto-fenomenologia do trabalho do ator.

Na estrutura externa, que vai do “espaço” ao “tempo” ao “devir” (relacionando cada um destes temas conceptuais com diferentes momentos da viagem), tentou-se, a nível interno, manter a viagem temática de fundo do projeto: corpo-devir-abertura; num esforço de realçar a imanência entre os diferentes conceitos entre si e entre eles e a experiência prática.

Este contexto, a que chamei inicialmente Residência com a SITI Company, aconteceu em três momentos, que marcam a sua estrutura externa:

- I. o Curso Intensivo *SITI Summer Special* (4 semanas de Residência no Campus da Escola de Artes Skidmore College⁶⁵ na pequena cidade Saratoga Springs, Estado de Nova Iorque);
- II. uma estadia livre de pesquisa e criação em Nova Iorque (4 semanas);
- III. o *Advanced August Training* com a SITI Company (2 semanas).

A primeira dificuldade que este contexto me levanta é a redução de elementos quentes, uma seleção que me permita levar esta experiência, na escrita, a falar sobre “devir”. Sob este prisma, o relato dará saltos, piruetas, para chegar às zonas de aceleração que o permitam fluir também na teoria.

⁶⁵ O *Skidmore College* é o berço da *SITI*, tendo a própria Faculdade convidado Anne Bogart a fundar uma companhia nas suas instalações. Há 20 anos, Anne, coincidentemente conheceria Tadeshi Suzuki e alguns atores americanos que então trabalhavam no Japão (Ellen Lauren, Kelly Maurer, entre outros) e convidou-os a formar uma companhia, que nasceu desta Residência de pesquisa e criação no Verão, chamada *Saratoga International Theatre Institute*. Rapidamente, a *SITI* começou a passar o resto do ano a rodar as suas peças pelos Estados Unidos e sentiu necessidade de se deslocar para Nova Iorque, onde os seus atores viviam e começavam a dar formação com os Métodos *Viewpoints* e *Suzuki* em diversas universidades.

Esta experiência, enquanto contexto de “devir”, foi sobretudo sobre como continuar o “quente”, o movimento, a experiência ótima ou “flow”: aqui favorecido pelos locais, pelo encontro com todos os elementos da própria SITI e com colegas atores (mas também dramaturgos, encenadores, coreógrafos) de todo o mundo.

“A minha experiência mais frequente com o tempo é a de acordar a meio de um sonho maravilhoso. Hoje em dia os sonhos são a forma mais universal e acessível de realização. Porém... efêmera e decepcionante, tal como o tempo em que vivemos. Sonhos reais precisam de um tempo que não temos ou que não nos é permitido usar.”

*P. H.*⁶⁶

Este contexto culmina na sensação de que é possível, está realmente ao alcance, construir o mundo em que se quer viver, o tal sonho-real, e será em tudo parecido ao mundo como o vemos; mas muito diferente também. E que a hipótese de acordar é cíclica, é real (anti-larvar), mas ninguém nos prova que não estamos a acordar dentro do sonho, tudo depende do ponto de vista, da relação que se estabelece com o tempo e com o espaço.

Quem se dedicaria à arte, sem de alguma maneira acreditar que é possível?

I. O Espaço

Estou no meio das montanhas, a três horas para Norte de Nova Iorque. Em termos práticos, a *SITI Summer Special* é uma Residência de quatro semanas com toda a companhia e outros 60 artistas – atores, performers, encenadores, dramaturgos,... - de todo o mundo. Além do treino diário matinal, com os dois métodos complementares *Viewpoints* e *Suzuki*, há um trabalho de tarde de Movimento (baseado em *Body Mind Centering*), Dramaturgia (análise de texto e escrita criativa), *Speaking* (trabalho vocal baseado no método *Suzuki*), disciplinas que são orientadas a confluir para um trabalho de *Composition* ou Criação-composição de cenas.

Um dos aspetos mais quentes deste encontro com a *SITI* tem a ver com uma certa dinâmica de coletivo, a predominância do grupo sob um prisma horizontal.

⁶⁶ Questionários Sobre o Tempo: material de dramaturgia recolhido desde Nova Iorque, no qual se baseou a criação realizada neste contexto, “A Time For Time”.

Começa, por exemplo, por não haver uma divisão absoluta entre equipa técnica e criativa, todas as pessoas participam no treino com *Suzuki e Viewpoints* (cujo fundo e forma complementar lançam a base e filosofia de toda a dinâmica do trabalho), sem descuidar as suas tarefas técnicas em cada momento.

A *SITI Company* foi essencial para os *Viewpoints* tal como eu os vim a conhecer nos seus treinos. São os atores da *SITI* que treinam os *Viewpoints*, é nos seus corpos que a sua pesquisa mais se tem intensificado enquanto movimento cénico. Anne Bogart trouxe aos *Viewpoints* aspectos fundamentais da composição teatral, das artes marciais e da filosofia, mas é nos corpos dos seus atores que eles se transformam em movimento singular e coletivo. Ao longo dos seus 20 anos, os atores da *SITI* encarnam a ideia de que cada pessoa é um ponto de vista em permanente movimento, sempre singular; encarnam ainda uma filosofia de coletivo e uma certa relação de pesquisa permanente e de criação a partir do corpo, de cada ator.

“Si Mr. Suzuki me enseñó valor, Anne me enseñó inocencia. Para examinar al mundo que no se ve, uno tiene que mirar pragmáticamente al cuerpo. A la vez que diferentes, las dos estructuras que Mr. Suzuki y Anne brindan prometen libertad.”

Ellen Lauren⁶⁷

Durante o treino matinal, o facto de cada ator da *SITI* orientar, rotativamente, mas também participar, nas sessões de *Viewpoints* e de *Suzuki*, é extremamente importante. Por um lado, pelo facto de recebermos diversas versões, olhares, sensibilidades sobre o mesmo treino ou ferramenta de trabalho (o que esbate alguma tendência de fundamentalismo que podem ter todos os métodos em algum momento); por outro lado, porque se é importante a visão de quem está a orientar, tão importante é a experiência de improvisar e treinar lado a lado com atores que encarnam este trabalho, sem banalizar a complexidade de cada um e de cada momento. A *SITI* valoriza também isto: toma esta Residência anual, como um momento de encontro com pessoas de todo o mundo, que multiplicam os pontos de vista e intensificam o trabalho (*en-ergeia*).

Neste treino, desenvolves a tua energia horizontal, a relação com o outro em coletivo, e a tua energia vertical, entre a terra em que assentas e aquilo que idealizas

⁶⁷ Ellen Lauren (é atriz fundadora da *SITI* e atualmente co-diretora com Anne Bogart) in BOGART, Anne; “Los Puntos de Vista Escénicos: Movimiento, Espacio Dramático y Tiempo Dramático”, Edición Española de Abraham Celaya, ADE; Madrid, 2007, p.77.

(e em que acreditamos como arte, como vida, seja o que for). A relação entre as pessoas é horizontal, no sentido em que se evita o paternalismo, se tenta diluir a atitude clássica entre ator e encenador (baseada na questão “o que é que queres de mim?”) e em que cada situação é um dar de todas as partes. Ninguém pede nada a ninguém: o trabalho é sobre como articular a pesquisa de cada um numa prática e em questões que são de todos. A energia vertical é algo que cada um tenta organizar entre o ideal, o que se busca, e a gravidade, o que é possível no corpo.

Assim se complementam o método *Viewpoints* (que parte da energia horizontal, articulação com o grupo) e *Suzuki* (que parte da energia vertical, articulação do próprio corpo, entre o centro e as extremidades, entre o ideal, uma imagem pessoal, e o real, desafiar o peso, a gravidade).

O ator Tom Nelis⁶⁸ referiu esta complementaridade como: “*Viewpoints* é sobre encontrar estrutura na liberdade e *Suzuki* é sobre encontrar liberdade na estrutura”.

Tadashi Suzuki desenvolveu um treino físico com a sua companhia SCOT⁶⁹ no Japão, baseado nos teatros Nô e Kabuki, mas também no ballet, artes marciais e dança Kathakali indiana. O treino tenta desenvolver a concentração no corpo, através do controle da energia e da respiração. Os exercícios assentam no desafiar da respiração e da gravidade, através da relação do pé com o chão, com a terra, e no encontro da parte de baixo e parte de cima do corpo gerido na zona da bacia, para emissão e contenção da energia.

“Of course, emphasizing the fact that the construction of the human body and the balance of the forces which support it are centered on the pelvic region is not thinking unique to my method; almost all the performing arts invariably use such thinking. However, I believe it is specific to my training that first all the actors are made to feel conscious of this by stomping and beating the ground with their feet. This is derived from my belief that the physical sensibility of any stage actor depends on his feet.”

*Tadashi Suzuki*⁷⁰

⁶⁸ Notas do meu primeiro treino com a SITI, em 2010.

⁶⁹ Suzuki Company of Toga, o nome da localidade nas montanhas onde se estabeleceram e onde criaram o primeiro festival internacional de teatro do Japão.

⁷⁰ SUZUKI, Tadashi; “Culture is The Body” in *Acting (Re)Considered: theories and Practice* Philip B. Zarrilli (org.); London and N.Y.: routledge, 2002, p. 158.

O trabalho da relação do pé com o chão (e, com o pé, o corpo todo) no teatro, é fundamental para o ator. Se, como dizíamos antes, estamos sempre ligados ao ar, àquilo em que acreditamos, e à terra, àquilo que é possível no corpo, ao aprofundarmos a relação do pé com o chão, ao adentrarmos o chão, vamos estar a multiplicar os possíveis, os mundos que é possível assumir com o corpo.

Suzuki tenta aprofundar, assim, a energia vertical, mas ainda recuperar a energia animal no homem, a inteireza e expressividade do corpo, enquanto meio de relação com o universo, enquanto movimento do movimento. O mesmo passa para a voz, através do trabalho da respiração, da energia e contenção do som.

A parte de baixo do corpo é associada à energia vertical, como extensão do dinamismo da terra, com sua energia eletro-magnética que atinge o corpo, ao ser batida (*stomp*). A parte de cima do corpo é associada à relação com o espaço, com o outro, com uma abertura, que convida à relação, à emissão dessa mesma energia para diversos pontos no espaço. Está em causa o reconhecimento de uma sensibilidade inata e de uma memória profunda inata no corpo-terra, que se pode potenciar para o jogo de cena.

“The actor must give real life to his role by mastering and taking possession of the unique environment in which a performance must always live. Any actor who makes light of the fundamental physical relationship within the theatre space will discover that the matter of space becomes his most fundamental problem.”

*Tadashi Suzuki*⁷¹

Como vemos, apesar da tentativa de dividir *Viewpoints* e *Suzuki*, também o Método Suzuki acaba por relacionar-se profundamente com o Espaço e com a energia horizontal, através de uma consciência da própria estrutura (energética) do corpo.

O primeiro aspecto a intensificar-se na relação com o treino, durante este contexto, foi sem dúvida a relação com o Espaço. Mais uma vez, o treino de *Viewpoints* serviu de mediação, de clarificação, é como se o treino de *viewpoints* me falasse uma (infra-) língua que entendo de forma mais direta.

⁷¹ SUZUKI, Tadashi; *The Way of Acting*; Theatre Communication Group; N.Y, 1986, p. 36.

O espaço e o corpo (no devir)

Na primeira semana em Skidmore, algo se dilatou através da relação com o espaço. É como se a tensão entre o corpo e o espaço se diluísse. Teatralmente, sinto-me filha do “espaço vazio”: cresci a valorizar a simplicidade da relação de um corpo que atravessa o espaço com aquele que observa. Pressenti agora, nesta relação, uma dualidade, uma tensão, a diluir-se numa expansão. É como se o meu corpo se transformasse no espaço.

Vazio? Como vazio? Quando entro no espaço e estou já em relação, ele está tão vazio como eu própria: um pouco cheio, um pouco vazio. Sem esse vazio não haveria movimento, um espaço não seria um espaço, um corpo não seria um corpo. Essa tensão entre o vazio e o cheio dilui-se com o aprofundar da percepção, relação: depois de um mês de ensaios num mesmo espaço, ele não parece tão vazio como no primeiro dia. A minha casa não me parece vazia.

“Hoje tive medo do espaço vazio. Depois algo se concretizou: o espaço não está vazio, ele está aberto, disponível. Eu saúdo o espaço, quando entro, pois ele está aberto, disponível e, ao entrar e saudar o espaço, eu espero encontrar espaço aberto e disponível cá dentro, também. O mais importante hoje em Viewpoints foi como tudo surgiu passo a passo.”

Diário, 22.06.2011

Encontro marcado com Deleuze e Guattari, neste momento da escrita. Segundo a dupla filosófica, a percepção transforma-se numa outra coisa, durante a atividade artística.

O artista pinta, esculpe, escreve, dança, atua, com sensações.⁷²

As sensações não são já “percepções”, que remeteriam para um objecto fora do sujeito, mas são “perceptos”, que dizem respeito à forma como o corpo-criador recebe e ressoa na percepção e se inscrevem no próprio material com que se cria (no caso do ator o corpo-sujeito). Dizem respeito ao movimento: a percepção como movimento, como inscrição pessoal do tempo no espaço, é “percepto”.

As sensações podem ser também “afetos”, que dizem respeito à nossa qualidade de ser afectados, mas nem ao sujeito nem ao objeto da afeição em si, apenas

⁷² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix; *O Que é a Filosofia?*; Edit. Presença, Lisboa, 1992, pp. 144-175 (Cap. 7 Percepto, Afecto e Conceito).

a algo outro, o afeto tal como se inscreve no evento, fazendo um plano de composição.

Ou seja, as sensações que se produzem não se assemelham ao mundo, mas produzem algo de outro, entre o sujeito e o objeto, e que se conserva no material e que apenas se refere ao próprio material (fazem um mundo). No caso do pintor seria a tela, o óleo: ao pintar uma paisagem, o pintor devém a paisagem tanto como a paisagem devém o pintor, pois esse devir é uma transformação, é uma criação real de uma coisa outra, um bloco de sensações que se fixa no espaço da tela e que diz respeito tanto ao pintor, como à paisagem.

No caso do ator, uma vez que o material de criação é o próprio corpo-sujeito, em relação com outros corpos num espaço (compreendendo arquitetura: estrutura, textura e objetos), o que se cria não é de forma alguma objeto, mas refere diretamente aos corpos e ao espaço. São blocos de devir-relação que se conservam, que se inscrevem também nos corpos e no espaço. Por isso, no primeiro contexto dizia “criar um corpo” para este trabalho. Na verdade, estamos sempre a criar “corpos”, ou melhor, a “criarmo-nos em corpo”.

Quando vemos o espaço a “mudar”, ao longo de um processo, a relação, o movimento como bloco de sensações começa a tornar-se palpável. No entanto, esse espaço-corpo da criação, não é o mesmo que o corpo próprio da vida.

Se podemos criar um paralelismo com o que Deleuze explica para o pintor, o plano de composição do ator aparece quando a matéria (o material) - o corpo, o espaço – se lança para um espaço de intensidades onde o corpo próprio vivido (nunca é um “material” no sentido de objeto) é atravessado por sensações vivas que o encarnam e transformam. Neste “carnismo”⁷³, a carne (como material da criação) não corresponde exatamente ao corpo do ator. A carne é o ser de sensação: é um bloco de sensações, de perceptos e de afetos, que se separa do vivido, da experiência, e gera um ser de sensação. Este ser de sensação é o corpo-relação tornado acontecimento. E este acontecimento passa a ser o indivíduo: o movimento como espaço-entre, como devir.

⁷³ *idem*, p. 156.

“(…) é a carne que se vai separar simultaneamente do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um a outro ainda demasiado ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser de sensação, e traz a opinião originária distinta do juízo da experiência. Carne do mundo e carne do corpo como correlatos que se substituem, coincidência ideal.”

Gilles Deleuze e Felix Guattari⁷⁴

A carne não é a sensação, nem o devir, a carne é o que se faz através do devir. O ator faz carne com o espaço, com os outros corpos, com as formas do seu movimento, com o tempo, com cada um dos *viewpoints*, a topografia encarnada no ator faz carne com a janela, com o público. Daí geram-se perceptos e afetos, num bloco de sensação em contínuo devir. A relação entre o devir e a carne não é uma relação de geração, de filiação, mas de expansão, de aliança e de contágio.

Coincidência ou não, nesta primeira semana em Skidmore, o primeiro exercício de Composição foi um exercício de *site specific*. À luz deste encontro com o “devir”, escolher um qualquer lugar no campus equivale a revelar aos outros um lugar, fazer desse lugar sujeito da criação. Estas palavras não existiam para mim nessa altura, no entanto, tanto o espaço, como o grupo com que trabalhei, revelaram-se companheiros generosos de pesquisa.

De que é feita essa carne? Não é possível já separar os sujeitos – companheiros de criação – do sujeito espaço – escolhido por nós – dos sujeito cenas e músicas escolhidas - do sujeito carne que se foi formando e nos foi dando tanto prazer. É claro que o espaço é generoso, porque é de si palpável, traz um estímulo concreto, mas é preciso ver o espaço como um convite e esse convite não vem do vazio, mas da relação entre o vazio e o cheio, do meter-se na relação: a relação com tudo o que lá está e em especial com o que se valoriza, o que inicia um processo de produção de sensação, que naturalmente convida, leva a “fazer carne com”.

Mudar a perspetiva quotidiana sobre o espaço, virá-lo do avesso, para nós e para o público. Este foi um principal aspeto quente da performance: convidámos o público para um balcão aparentemente sem acesso, cuja vista dava para um bar no andar de baixo, onde passávamos diariamente; lá em baixo, virámos os móveis (deitámo-los), transformando o vertical em horizontal, o chão em parede; criámos uma relação entre o que se passava dentro e o fora, já que a parede de fundo eram

⁷⁴ *Idem*, p. 157.

vidros para o jardim. A relação com o espaço ficou atravessada com diversos planos: havia uma certa confusão-revelação entre um corpo-vida de sonho e um corpo desgovernado pelos apetites (expresso nos textos escolhidos), que descobrimos com prazer. O jogo era mais simples que as palavras e fluía, mudando de um plano para o outro. O binómio confusão-revelação era eficaz na relação com o público, vivia dessa relação, contava com o ponto de vista do público.

A ideia de revelar aos outros um lugar, de tratar o espaço como um espaço outro que se faz com esse espaço, está permanentemente presente no teatro (com ou sem cenógrafo) e torna-se um jogo palpável, valorizado através dos *viewpoints*. Revelar um espaço no corpo, um corpo no espaço, apontando já nem tanto para o corpo ou o espaço, mas para o lugar entre os dois, um espaço-entre de sensações. Este espaço-entre não precisa assemelhar-se a nada, identificar-se com nada, é espaço da sensação em si, entra num devir que é sempre múltiplo e imperceptível, que se agencia num infinito de multiplicidades.

“Não se está no mundo, devém-se com o mundo, devém-se contemplando-o. Tudo é visão, devir. Devém-se universo. Devir animal, vegetal, molecular, devir zero.”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁷⁵

Produzo uma sensação na qual esta frase foi escrita para os *Viewpoints*. Vejo Deleuze e Guattari a escrever juntos, devento Deleuze e Guattari, às vezes penso que estavam à volta de uma mesa, outras, que o texto ia viajando de um a outro, como os escritos do Eça e do Ramalho. Sinto-me um pouco menos sozinha na escrita e extraordinariamente um amigo bate à porta. (De vez em quando pergunto-me qual é exatamente o grau de literalidade deste nosso poder de mudar o espaço-mundo.)

O afeto e o percepto não operam um regresso às origens. Relacionam-se com o original, a relação direta, a possibilidade de fazer carne com, mas atualizam-se no instante presente dessas mesmas sensações, tal como a infra-língua, têm um carácter pré e pós-expressivo. Pré-expressivo, no sentido em que não há expressão sem a sensação, pós-expressivo no sentido em que se atualizam e devêm no contexto do movimento, da composição.

⁷⁵ *Idem*, p. 149.

Espaço e devir: o atleta

Este primeiro exercício de Composição ficou-me como referência da facilidade e do prazer de “devir” juntos e de como integrar o público nessa relação.

Nada é óbvio, nem mesmo quando a criação corre bem: quando se está no movimento da atualização não se sabe que está a correr bem, está-se simplesmente ali, na atualização da sensação. O que surge na composição parece ser o possível. Todos nós (grupo de quatro atores) soubemos naquele momento ser sensíveis ao que aquecia o grupo e aderir, dar continuidade, atualizar isso, transformar o possível em afeto no presente.

“Un athlétisme affectif, indiquant les principes de l'exercice pour les acteurs, se manifeste comme philosophie de l'espace et des corps affectifs. Il s'agit avant tout pour les acteurs d'apprendre à capter les forces.”

Kuniichi Uno⁷⁶

Deleuze e Guattari, tal como Artaud, falam em “atletismo afetivo”. Trata-se não tanto de ocupar o espaço, mas de captar as forças e vibrar com o espaço: devir a linha que atravessa e é atravessada pelo espaço. O espaço enquanto geometria homogênea desaparece. Aparece um espaço de forças, de sensações, que é atravessado pelo ator, tanto quanto ele se deixa atravessar. O ator não se concentra no território (espaço que se ocupa), mas no espaço aberto. Algo está já em tensão, entre o espaço vazio e o espaço cheio: o espaço aberto convida, a vibração leva o ator do centro para as extremidades, transformadas em centro, o corpo transforma-se em espaço-entre, algo de novo se descobre.

Neste momento salto da cadeira, impelida pelo movimento. Depois volto e vejo as letras no ecrã a vibrarem do meu centro para os meus dedos, para a zona em branco, em aberto. Os dedos no teclado transformados em corpo todo, a fazer carne com o texto.

⁷⁶ UNO, Kuniichi; *Artaud et L'Espace des Forces*; 1980, obra inédita, tese de doutoramento orientada por Gilles Deleuze, Universidade de Paris VIII, p. 141 (após um *workshop* com Kuniichi Uno sobre o corpo, no Centro Em Movimento, tive oportunidade de ir a Paris VIII e fotocopiar a sua Tese sobre Artaud, que havia referido durante o *workshop* e que infelizmente permanece inédita, mas acessível ao público em geral). Uno é professor na Universidade de Rykkio, desde 1993 e tradutor e ensaísta especialista em Artaud, Genet, Deleuze e Beckett.

“No entanto, os blocos [de sensação] têm necessidade de bolsas de ar e de vazio, porque mesmo o vazio é sensação, toda a sensação compõe-se com o vazio, compondo-se consigo própria, tudo se mantém apoiado na terra e exposto ao ar, e conserva o vazio, conserva-se no vazio, conservando-se a si próprio. »

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁷⁷

Qual a relação deste atletismo com a técnica?, este atletismo “do jejum” ou “do grande nadador que não sabia nadar”⁷⁸? Sendo afetivo, não é um atletismo orgânico, nem muscular, mas um atletismo que revela apenas forças que não são as suas.

Como? Com a casa, porque a arte não começa com a carne, mas com a casa. Fazer casa é lançar coordenadas, planos ou panos, que não são apenas espaço-temporais, mas também qualitativos: são perceptos e afetos. Este panos ou planos pertencem aos compostos de sensações, dos quais constituem as faces, as interfaces.

Este planos estendem-se no vasto plano de composição, que opera uma espécie de desenquadramento contínuo, seguindo linhas de fuga, e pondo a casa-território em relação com a cidade-cosmos. A cidade, literalmente junção de casas, não só vista como a cena de muitos atores, como a cena de muitos acontecimentos, agenciamentos infinitamente possíveis. O espaço deixa de ser o lugar, mas o plano de composição dos acontecimentos.

O espaço é também o interior do corpo. O atletismo afetivo apreende essa abertura para o interior, que o ator se deixe afetar: deixa-se penetrar e modificar pelas sensações que o atravessam no devir. Por isso, se está a criar-em-corpo. A casa é isso que vou criando, no sentido da composição.

Os planos/panos transformam a carne em casa, dando-lhe faces que a põem sobre um grande plano de composição. Este plano de composição que desenquadra continuamente é mais do que a composição, é uma composição-improvisação, composição permanentemente em atualização através da sensação.

“É necessário agora separar os planos, para os pôr em relação com os seus intervalos mais do que uns com os outros, e para criar novos afetos.”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁷⁹

⁷⁷ DELEUZE e GUATTARI [1992], p. 146.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *idem*, p. 165.

Assim, podemos ver os *Viewpoints* como planos possíveis da casa, interfaces da carne ou panos que estendem a carne no plano de composição. Na verdade, é intrínseco, uma vez que os *Viewpoints* são princípios de composição, separados para improvisar (procurar novos afetos). Os buracos entre eles, isto é, o poder de desenquadramento, geram o plano de composição (isolam momentos de estrutura na liberdade, como dizia Tom Nelis), que não é algo rígido, nem que exista *a priori*, abstracto, mas aquilo que se liberta à medida que o movimento avança.

Há dois planos paralelos que são um mesmo plano: o plano de composição da técnica (trabalho do material) e o plano de composição da estética (trabalho da sensação). Só quando o plano de composição da técnica é absorvido pelo plano de composição de estética é que se dá o devir. O plano de composição da técnica continua a ser essencial, pois é o material que conserva, que permite fazer carne e casa e universo. Sempre que se começam a criar novos perceptos e novos afetos o devir tem lugar, a arte segue o seu movimento, as suas linhas.

Para onde aponta, então, a ideia de treino? Não há treino meramente técnico. Não podemos deixar de variar, de descobrir novos blocos de sensações, de fazer o plano de composição.

“Tudo se joga (incluindo a técnica) entre os compostos de sensações e o plano de composição estética. (...) A cidade não vem depois da casa, nem o cosmos depois do território. O universo não vem depois da figura [estética, forma, personagem, ser de sensação], e a figura é a aptidão do universo. Nós fomos da sensação composta ao plano de composição, mas para reconhecer a sua estrita coexistência ou a sua complementaridade, em que um avança por meio de outro.”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁸⁰

Esta ideia de variação é um factor importante dos *Viewpoints* e um segundo “clic” apareceu neste contexto, à volta desta questão.

Como integrar a variação, uma contínua descoberta, do plano de composição estético, com a “correção” do plano de composição técnico? Durante o Mestrado, no movimento sobre a continuidade do movimento, esbarrei muitas vezes com esta

⁸⁰ *idem*, p. 173 (nota minha entre parêntesis reto).

questão, que agora poderia reformular: Como não deixar que a “correção” pare o devir, absorvendo-a na “variação”?

Aqui redescubro o sentido do treino.

“Houve algo importante hoje em Suzuki... foi o J. Ed, foi de manhã. Teve a ver com o processo de mestrado, com o Luca. Lembro-me de sentir um clic, uma abertura. O J. Ed a orientar o treino disse “corrijam-se durante o movimento” e isso fez-me pensar que a correção não tem que ser uma paragem, é diferente quando a correção resulta de uma paragem, uma dúvida (e escolha implícita de não continuar), mas está durante, faz parte do próprio movimento. Isto para mim é muito interessante e fez um pequeno clic, abalo físico de sentido. Quando paro não é para corrigir, mas para ouvir melhor. Sentir melhor.”

Diário, 07.07.2011

Creio que esta situação tão simples, produziu uma enorme ressonância, porque o meu corpo e os corpos de todos, no estúdio, estavam em movimento.

No treino Suzuki o movimento não é qualquer coisa, é uma deslocação enorme de energia. Creio lembrar-me que estávamos a fazer Caminhadas (*Walks*) com os movimentos do *Basic 2*, em linhas de quatro pessoas. O passo consiste em: com energia do centro, o pé faz um movimento rotativo em que passa pela frente esticado, mostrando a palma até o calcanhar se juntar o mais perto possível da virilha, depois um “stomp” silencioso, um passo à frente em que deves sentir que todo o centro avança e arrasta o pé e finalmente o outro pé se junta a este. Num segundo nível, os braços entram também na estrutura. Em todo o trabalho, cada movimento deve ser rápido e preciso, tentando criar o máximo de tempo para a imobilidade, deves ir ao ritmo da música e simultaneamente surpreender o ritmo da música, respeitar a tua linha, ir com os colegas, respeitar a distância com o colega da frente, com toda a linha da frente, isto é, gerir permanentemente a relação com o tempo, com o espaço, num plano que é antes de mais técnico, cheio de forma e pouco a pouco te leva à estética, à sensação, à relação entre o detalhe e o todo.

Explico a fundo este passo, pois me apercebo que esta situação tem algo a ver com a queda da Leonor, no primeiro Contexto⁸¹. Foi necessário ouvir esta frase, estando a realizar um esforço físico tão intenso e numa estrutura tão clara, como o do

⁸¹ C.f. página 50.

funambulista a seguir no arame, para algo simples me “bater” (me penetrar, transformando-me).

Como é que afinal é tão simples abraçar o caos no movimento do devir cénico, continuar simplesmente pensando por sensações? Isto é, corrigindo-te no movimento seguinte, fazendo disso uma sensação, uma força, e transformando a correção em variação, em variedade de sensações.

Suponho que haverá um momento em que o “cair” do funambulista não é exatamente um cair, mas um continuar, ele consegue não chegar a cair. Como continuar? Assiste-se a esta questão ao vivo, com Philippe Petit a atravessar no seu arame as Torres Gémeas em Nova Iorque⁸², ali com o vento, com o abismo (perigo, medo), como continuar? Como encontrar no corpo a variação possível para esse espaço-corpo do devir? Com o vento, um abalo: Petit precisou concentrar e mobilizar a energia. Este trabalho é sobre energia (*en -ergeia*).

Em cima do arame, é explícito algo que também se sente numa sessão de *Viewpoints*, ficar parado é o maior desafio. Ficar parado sem deixar que a energia caia, sem cair do arame (linha de devir). E ficar parado para concentrar a energia e continuando a fluir na sensação, continuando a criar novos afetos, sentindo o movimento interno a distender a tensão entre o vazio e o cheio. E aí, sentir o passo seguinte necessário. É como se não fosse possível a continuidade sem a imobilidade. O mesmo tipo de trabalho que fizemos com o Luca Aprea a escutar o movimento interno: como se fosse um movimento do vazio e do cheio a deslocar-se, no interior do corpo. No arame, quase a 500 metros do chão, Petit andou, avançou, parou, acenou, sentou, deitou. Fazer carne com o arame e com o vazio.

O mesmo tipo de trabalho é feito em Suzuki: os exercícios formais convidam o corpo a testar o equilíbrio, a concentração de energia, a parar em posições em que parece impossível parar. Imobilizar para mobilizar a energia. Tal como Artaud previa, para continuar, para entrar num devir, numa variação de sensações contínuas é preciso mobilizar forças. O corpo em Artaud é um espaço de forças. Quando corrigir leva a parar-abandonar, entra-se numa dissolução do espaço de forças. Abraçar a correção como variação, corrigir no movimento, o convite do J. Ed naquela manhã de treino.

⁸² Philippe Petit, o funambulista que ilegalmente caminhou entre as Torres Gémeas, acontecimento documentado no filme “Man on Wire” e que escreveu: *Traité du Funambulisme*; Arles: Actus Sud, 1997.

Espaço e abertura

“Eis tudo o que é necessário para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – na condição de que tudo se abra e seja impelido para um vetor louco como uma vassoura de feiticeira, uma linha de universo ou de desterritorialização.”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁸³

A não dissolução das forças ou a transformação do espaço de forças em plano de composição depende de uma estrutura (o material, a carne) e também da sua abertura. Não há plano de composição sem esse movimento constante de territorialização, desterritorialização, enquadramento, desenquadramento. A estrutura, a carne, a organização do corpo-espaço é absorvida pelo devir, mas o devir não se faz sem a carne.

O que é que, na carne, no território, favorece a abertura, a desterritorialização, o devir? A estrutura absorvida pelo desejo e o seu movimento, isto é, a estrutura absorvida numa variação contínua (a descobrir novas sensações).

A abertura corresponde a essa predisposição para uma variação contínua, à procura incessante de novos perceptos e afetos; e, no entanto, a abertura não chega: ela deve conservar no seu interior o princípio organizador da matéria. Quanto mais clara for a estrutura, o princípio organizador da matéria, mais livre é o movimento, fluxo de devir. É esta clareza que permite o esvaziar. Não é o esvaziar de forças ou dissolução das forças, mas o encontrar bolsas de vazio que permitem a variação. O devir tende sempre para as bordas.

“La matière est le flux informel qui se trouve dans la variation continue. Le principe de l’organisation de la matière n’est extrinsèque à ce flux, contrairement à la forme, l’harmonie, le contre-point, la représentation, etc. Le principe se trouve à l’intérieur de la variation continue des intensités captées dans les matériaux.”

*Kuniichi Uno*⁸⁴

A clareza de estrutura como intrínseca ao fluxo, a carne do devir. Foi-me necessária esta viagem na escrita para compreender um pouco uma mensagem que a Anne Bogart me passou numa sessão de *Viewpoints*. Na altura eu percebi apenas que

⁸³ DELEUZE e GATTARI [1992], p. 163.

⁸⁴ UNO, *opera ined.*[1980], p. 102.

a mensagem era importante (o suficiente para a escolher como um dos três momentos quentes a nomear nesta escrita), que produzia um pequeno abalo na minha relação com a criação, com a composição, mas não percebi onde me poderia levar nesta pesquisa. Este momento é tranquilizador.

Uma sessão de *viewpoints* no Teatro do Skidmore College, na última semana, após treino-improvisação com luz e som. Anne propõe um jogo de papéis: cada um escreve num papel uma proposta clara; cada grupo de 7 pessoas recolhe 5 papéis e tem que fazer acontecer as 5 propostas durante a improvisação; sem combinar nada. Anne dá exemplos: num dado momento, todo o grupo se junta numa diagonal de uma ponta a outra do palco; há um momento em que um fica sozinho em cena; acontece uma canção em uníssono, ...

“Pego em papel e caneta, escrevo. Anne pergunta “se alguém tiver uma proposta complicada ou alguma dúvida, podemos ler juntos antes de pôr no saco.” Eu, que pensei no que gostava de ver acontecer no espaço e estava contente de propor essa minha imagem, digo: <<Eu acho que a minha proposta é complicada, mas não tenho dúvidas, porque gosto dela.>> Anne manda-me ler, no papel: “choosing a small group, or to be alone, everyone talks about an important bodily experience (in life) in a vocal viewpoints moment.” Anne says “No! Clarify more the structure!” Esta negação e pedido intenso de clareza e simplicidade foi importante para mim. Colei o papel no caderno para não me esquecer, já que não foi para o saco.”

Diário, 15.07.2011

Agora, à distância, suponho que foi o que mais me impactou na relação da improvisação com a composição: a procura de propostas claras, simples, que pudessem ser absorvidas pelo grupo, dessa escuta-reação ao outro-espaco-tempo. Sempre que as expectativas, a confusão ou o nervosismo se interpôs nesse movimento do grupo, de reação, de atualização ou devir juntos, houve uma dissolução das forças.

Senti um pouco como esta clareza podia ajudar o grupo a fluir, mesmo em momentos de conflito ou de stress. Como, eu própria, no trabalho da tarde (da Composição) soube estar ligada ao simples e a essa escuta do momento, intuitivamente.

Esta clareza não tem a ver com simplismo ou banalização da questão, isto é, daquilo que se quer descobrir com a criação. No entanto, aquilo que o grupo pode

descobrir e assumir não é nada que uma pessoa possa teoricamente apontar, é algo que só priorizando o movimento de coletivo pode emergir. No trabalho com a SITI isto surgiu de forma tão pragmática, como forte, por isso, clara.

II. O Tempo

“Assim esse trabalho [de Artaud, de refazer o corpo] pede simultaneamente um tempo especial e um trabalho especial sobre o tempo.”

*Kuniichi Uno*⁸⁵

Foi sobretudo esta experiência que quisemos pôr em prática quando voltámos à cidade de Nova Iorque e nos juntámos, um grupo de quatro atrizes de nacionalidades diversas.

Tomámos cerca de três semanas, depois de alguns dias de descanso, para nos juntarmos, descobrirmos espaço de trabalho e um lugar de apresentação, definir um tema, encontrar os textos e partituras físicas que melhor nos permitiam explorar este tema, juntar estes materiais a outros materiais, descobrir uma partitura como criação.

A esta performance chamámos “A Time For Time”, teve cerca de 25 minutos e foi apresentada para um público composto por colegas da SITI, da SEE (*SITI Ensemble Extended*⁸⁶) e outros amigos de Nova Iorque. Esta experiência (acompanhada com treino semanal com um grupo mais alargado e visionamento de filmes de peças da SITI, na sede da companhia) serviu para consolidar um pouco a experiência de *Skidmore*, sobre criação em coletivo, dar-lhe autonomia, fora da proteção e organização da Residência, e sentir a força da vontade própria, quando se quer criar algo, mesmo que numa cidade desconhecida e com tantas tentações.

⁸⁵ UNO, *op. Cit.* [2007], p. 41.

⁸⁶ Comunidade de pessoas que já treinaram com a SITI, com interface digital.

O tempo e o corpo: a vontade como gesto

O início deste projeto aqueceu pela dificuldade em começar, o que realçou a persistência da vontade. Não é fácil nomear o significado deste momento, mas foi importante o substituir a dificuldade em começar pelo insistir na procura de algo que não se sabe bem o que seja e pela certeza de querer construir algo.

Estamos em Nova Iorque, em Julho de 2011. Cerca de uma hora de metro nos separa dos pontos de encontro, que são o parque e a casa, antes do estúdio. À volta toda a cidade, um borbulhar de acontecimentos, com os quais é fácil encontrar vibração.

“Os começos são sempre uma questão complicada. Como começar? Pois quando começa, já que não tinha nada antes de você, você não pode nem mesmo começar. (...) quem começa é sempre um outro, não você. Um outro que você desconhece, começa depois de você, enquanto você não existe ou sem que você saiba que já começou. Você nunca conseguirá controlar o começo.(...) Mais do que dominar o começo, o que importa para ele [Hijikata] é recriar um corpo que tenha o poder de começar.”

Kuniichi Uno⁸⁷

A dificuldade do início tem a ver com a reconstrução deste corpo. Encontrar a linha de devir depende de se encontrar uma aceleração. Ao construir este corpo, há um agenciamento que provoca uma aceleração, isto é, novas sensações nas quais vai emergindo um corpo renovado.

Durante uma semana, andámos a reunir à procura desse agenciamento, sem sentir a linha, um fio, uma aceleração do projeto. Procurávamos temas e materiais, que agradavam, mas não aqueciam o suficientemente para nos acelerar o movimento em criação. Com o perigo e o desencontro que Nova Iorque pode criar, ao ponto de em alguns dias quase parecer dissolvido o projeto.

Foi aí que a vontade ou o desejo mostrou ser um gesto, que impele para o lugar de um outro, que se vai multiplicando. O desejo é o tal outro que já começou sem ninguém saber, como dizia Uno com Hijikata. Realizado o desejo enquanto “gesto”, algo já começou, de facto.

⁸⁷ *Idem*, p. 50.

O desejo produz desejo que produz mais desejo, numa microscopia do desejo, que acaba por lançar o corpo para um lugar onde o devir já existe - que apenas surge desse agenciamento entre corpo-desejo-materiais, mas que se sente como se sempre estivesse aí. Sensíveis ao primeiro gesto do desejo, tão difícil é começar como é difícil deixar a linha cair, pois algo no corpo já começou.

O desejo atualiza, existe enquanto realização do presente. Transforma o tempo num presente sucessivo, re-agencia-se re-apresentando-se para o eu-corpo como sempre atual, ou melhor, atualizando a própria presença do corpo (já que é com o corpo que ele existe, se dá, se faz).

“(…) só há desejo agenciado ou maquinado. Não é possível atingir ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, num plano que não existe previamente, mas que deve ser ele próprio construído. »

*Gilles Deleuze*⁸⁸

O que está explícito é que o desejo só existe agenciando-se, isto é, fazendo uma multiplicidade, fazendo carne com. E que este agenciamento ou carne do desejo é feito sobre um plano que não pré-existe, mas que está a ser construído pelo próprio desejo. Daí a dificuldade em abandonar um projeto quando ainda não se vê, mas se pressente que algo está já a surgir daí.

Na verdade, não se é apenas sensível ao desejo enquanto gesto, mas ao corpo que o desejo encontra, que nele emerge. Está em causa a construção de um novo corpo, um corpo de multiplicidades, ou melhor, de uma *máquina abstrata*⁸⁹, composta de multiplicidades, de desejos locais, menores e moleculares, que é o agenciamento artístico.

As multiplicidades, que se engendram pelo desejo (que agencia), num processo de devir, não se opõem à unidade. São próprias do múltiplo enquanto sistema. São multiplicidades antes de mais intensivas-virtuais (intensidades, afetos) que se atualizam em multiplicidades extensivas, este virtual-intensivo não transcende de todo o atual, mas surge com ele, como sombra, reverso, borda. O afeto é o que se solta das aberturas do corpo do desejo.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire; *Diálogos*; Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2004, p. 118.

⁸⁹ C.f. ZOURABICHVILI, François; *Un vocabulaire de Deleuze*; Ellipses Ed., Paris, 2003, p. 7.

O afeto é a efetuar da potência da multiplicidade e tem a ver com o tempo, assim como o percepto tem a ver com o espaço. Tal como o afeto procura sempre novas sensações, a multiplicidade procura sempre novas dimensões; como se a multiplicidade fosse a imanência do afeto e do percepto, que estão sempre em blocos, agenciando, transbordando para novos blocos de devir.

“Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem, como os perceptos (...) são as paisagens não humanas da natureza.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari⁹⁰

Primeira semana: estamos no parque do Washington Square, a ler uma peça que Picasso escreve para teatro, chamada “Four Girls”. Um texto cheio de imagens e jogos de palavras, quase impossível para uma Grega, duas Italianas e uma Portuguesa, para quem o inglês está longe de ser a língua estrangeira que melhor dominam e, simultaneamente, é a única língua que é comum a todo o grupo.

Na prática, o nosso percurso nessa semana passou por tentar identificar temas comuns, referências, isto é, encontrar pontos de agenciamento, vindos do próprio encontro, multiplicidades ou um corpo-mundo-teia para se caminhar.

Começámos sobretudo à volta de Picasso, das imagens dos quadros, das cores, da ideia de fazer uma pequena composição como um ato-mágico⁹¹, dos textos de Picasso, dos poemas, e de listas de acontecimentos, imagens, objetos que gostaríamos de ver nesse ato mágico. O plano de composição, em si, parecia ainda não existir, ou ainda de forma pouco palpável, até encontrarmos a frase de Picasso que o detonou: “It takes a lifetime to become a child.”

Tempo e devir: velocidades, intensidades

Começa aí uma espécie de aceleração à volta da ideia de tempo, da relação que temos com o tempo, de histórias com o tempo, de como isso afeta a nossa forma de sentir a vida, não só os grandes projetos, mas ainda o dia-a-dia.

Surge a ideia de “Let’s Talk About Time”, de fazer perguntas sobre o tempo às pessoas, como é que as pessoas sentem o tempo na vida quotidiana? Interessa-nos um

⁹⁰ DELEUZE e GUATTARI, *op. Cit.* [1992], p. 149.

⁹¹ Referência à Psicomagia de Alejandro JODOROWSKY: *Psicomagia*, Mondadori Ed., Barcelona, 2005.

olhar longe dos filósofos e dos cientistas, apanhar as pessoas entre a casa e o emprego, perceber se estamos sensíveis ao tema porque estamos a trabalhar com *Viewpoints* ou numa pesquisa artística ou se toda a gente tem uma relação com (o que chamámos) Mr. Time. Inventamos relógios humanos, clepsidras com objetos inesperados, formas de medir a duração - *kronos* - com o corpo. Relanço o olhar para o centro do Washington Square: há grupos de pessoas a conversar, um tipo com uma manta e um cartaz a dizer “Let’s Talk”, um plantou um piano de cauda debaixo do arco, outros oferecem abraços.

Lançamo-nos para o estúdio: propomos sessões de *viewpoints* umas às outras, procuramos receitas coreográficas de amadurecimento e jovialidade. Tentamos concentrar-nos em criar contrastes entre os nossos corpos, à volta de quatro energias: infância (horizontal, rápida, ligação concreta e rápida ao mundo); juventude (pesada, topo da energia, a fundo, conexão com o mundo mais lenta); maturidade (vertical, descobrir o peso certo, conexão com o mundo mais abstrata); velhice (relação concreta e lenta com o mundo, um certo tipo de leveza, de abertura, a doença, mas muita liberdade).

“La debolezza è potenza, e la forza è niente. Quando l’uomo nasce, è debole e duttile, quando muore, è forte e rigido, così come l’albero: mentre cresce, è tenero e flessibile, e quando è auro e secco, muore. Rigidità e forza sono compagne della morte, debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell’esistenza.”

*Andrej Tarkovsky*⁹²

Enviámos um Questionário sobre Tempo⁹³ a todos os contactos da nossa lista de email. Tens alguma experiência importante com o tempo? Descreve a primeira vez que percebeste que o tempo estava a passar. O que é o tempo para ti? Descreve um encontro que tenha influenciado a tua vida no presente. Como vês a tua vida dentro de dez anos? O que dirias a um amigo-amante de longa data, que não vês há anos? Descreve um momento ou experiência em que sentiste fortemente a tua presença no mundo. Tenta definir o tempo numa frase.

A sensação, neste ponto do processo, é a de que aconteceu um movimento de aceleração.

⁹² In 1979, *Stalker*, Andrej Tarkovsky, Mosfilm.

Deleuze e Guattari continuam a nomear as multiplicidades, como estando por dentro, na sombra e borda, do devir. São a parte do afeto e do percepto que se descolam do humano, são já sem forma e sem função outra que o próprio movimento, existem apenas como aceleração ou repouso. São as partículas últimas e microscópicas do infinito atual. Seguindo movimentos de aceleração e repouso, elas juntam-se a Indivíduos, mas esses indivíduos são blocos de multiplicidades infinitas também. Como vimos não há nem unidade nem sujeito, ou seja, a individuação é um evento, um acontecimento.

O acontecimento estende-se sobre o Plano de Consistência, o que nesta experiência se torna palpável. Ao descobrir uma linha de fuga, as ideias não só se aqueceram com sensações reveladores de mais sensações, como levaram ao estúdio, e começou a emergir de forma mais palpável o plano de composição.

Não é uma questão de organização, de um plano de organização: todas as ideias, sensações, multiplicidades até aí se organizavam, até de diversas formas, na tentativa de encontrar esta aceleração que é sempre imprevisível e lança o movimento sobre um plano de consistência, onde tudo se estende por aceleração e repouso. Sabe-se intrinsecamente que se encontrou algo, ou melhor, que se está no encalce de algo.

No plano de organização desenvolvem-se formas e formam-se sujeitos, induzidos a partir do seu conteúdo, como uma espécie de transcendência. No plano de consistência dilui-se o dualismo entre forma e conteúdo, pois o que há são apenas relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão, entre elementos relativamente não formados, são moléculas que se estendem por fluxos.

Decidimos que os textos da performance virão sobretudo deste questionário, que é interessante que sejam escritos por pessoas que conhecemos. As vozes dos nossos amigos transformam-se nas vozes da peça. Estes textos levaram-nos a organizações, desorganizações, formações, deformação, involuções. Pouco a pouco encontrávamos zonas, à procura de uma estrutura formal clara, para procurar sobretudo um fluxo.

Como desencadear a força, a fibra? De uma lista imensa de ações, situações, testemunhos, acontecimentos, decidimos pôr-nos uma questão limite: mas se o tempo estivesse a acabar, quais destas coisas é que não poderias deixar de fazer?

“Estava a ler no Derrida “Writting and Difference” da Ale, que Artaud assume que o teatro é uma força e não uma reflexão: levou-me de novo a pensar na criação como o

movimento, a sensação, antes da dramaturgia. Eu posso mover apenas se sentir a força, a energia certa e tentar depois perceber se isso tem uma dramaturgia, linhas de sentido; mas como captar isso desde dentro, desde o movimento em grupo ou sozinha?”

Diário, 27.07.2012

Na verdade, sente-se pouco a pouco uma diluição da oposição entre movimento e dramaturgia. Cada um se renova, encontra novos blocos de sensação, dentro do outro, até que a questão se transforma em movimento e o movimento em questão. Uma coreografia síncrona num pequeno teatro de mãos, um poema de Beckett dito em quatro línguas, num espécie de canon, mas num ritmo comum: “imagine si ceci, un jour ceci, un beau jour, imagine, si un jour, un jour ceci, cessait; imagine”.

Devir e abertura: o Aiôn

Pouco a pouco esse fluxo foi-se tornando mais e mais palpável, graças a uma estrutura ligada às nossas sensações e ao movimento, criadores de sentidos.

É sempre um movimento que quer fluxo e veste os patins para fluir; mas muitas vezes parece que tem que saltar de nenúfar em nenúfar, o que não dá jeito com patins. Às vezes é necessário também aceitar a desaceleração como grau de potência, por exemplo, como hipótese de ver as partículas que nos permitem agarrá-las.

Estas moléculas, partículas, ou melhor “hecceidades”, surgem como tipo de individuação que não é da ordem do sujeito, mas do evento, são blocos de sensações, de tempo. Resultam de composições de potências e de afetos. Fazem mapa de velocidades, de intensidades.

“Uma hecceidade pode durar tanto tempo, e mesmo mais do que o tempo necessário ao desenvolvimento de uma forma e à evolução de um sujeito. Não é contudo o mesmo tipo de tempo: o tempo flutuante, linhas flutuantes do Aiôn, por oposição a Cronos. As hecceidades são apenas graus de potência que se compõem, às quais corresponde um poder de afetar e ser afetado, afetos passivos e ativos, intensidades.”

Gilles Deleuze⁹⁴

⁹⁴ DELEUZE e PARNET, op. Cit. [2004], p. 115.

Enquanto performance sobre o tempo, a peça acontecia numa tensão entre Cronos e Aiôn, o tempo do acontecimento, de intensidades. Corpos feitos relógios, Cronos incorporado, e um relógio despertador, que ao ser lembrado trazia acontecimentos desencadeadores de testemunhos sobre o tempo, de relações e intensidades. Finalmente, os relógios eram destruídos pela Sónia, com o guarda-chuva preto de Mr. Time. Os relógios literalmente feitos em pedaços, para grito de espanto do público, numa apoteose de dança, poemas, movimento.

O mais impactante da experiência, para mim, não foi a relação com os relógios, a tensão entre o corpo-máquina-relógio e o corpo-devir ou máquina abstrata, mas a relação com o público. Ao construir a dramaturgia a partir de testemunhos de amigos e de amigos de amigos, tínhamos a sensação de o texto (e a relação com o tempo) ser trazido pelo público, de estarmos a dar voz às vozes de todos. A relação desde o início era de extensão, como se fôssemos já corpo daquele corpo.

“A nossa relação com o público. Estamos a tirar camadas para chegar a um segredo. Vamos deixando segredos, até chegarmos ao magma. Porque ninguém fala alto dos seus pensamentos quotidianos sobre o tempo. Aqui falamos, cantamos e dançamos sobre isto, esta relação com o tempo que de repente é transformada em poesia das palavras e dos corpos.”

Diário, 29. 07. 2011

Fez parte da criação do plano de composição a presença de um espetador virtual, que no dia da performance parecia coincidir com o espetador real. Não coincide totalmente, porquanto, quando o espetador real sai da sala, o espetador virtual não sai, continua presente, é intrínseco ao próprio plano de composição e sua hipótese de se atualizar de novo, de voltar a criar novos blocos de sensações. É como uma exterioridade interna, um polo que se cria internamente, um outro outro.

O desejo cria o espetador virtual, atualizando-o enquanto agenciamento possível do presente: dá-lhe presença. Esta relação está explícita no Diário, a presença do espetador já existe de certa forma, mesmo antes de ele chegar; e traz consigo uma abertura fundamental, um eixo, um espaço-entre.

Quando um outro se aproxima de nós (em relação), existe um desestabilizar da relação com o passado e o futuro, enquanto momentos que se estendem por sucessão (Cronos). Os neuro-cientistas diriam - o cérebro foca a atenção no que está mais vivo:

o tempo é então o presente, mas não o presente da sucessão, mas um instante sem extensão, uma extratemporalidade do acontecimento (ou tempo paradoxal) um espaço-tempo de devir (Aiôn)⁹⁵.

O Aiôn é o tempo da diferenciação, não só das coisas e dos estados das coisas, mas do sujeito, tanto como da coisa. O encontro, ou o acontecimento, afeta as condições de uma cronologia, marca uma interrupção do tempo, que se retoma já num outro plano. Neste plano de Aiôn, o tempo não passa, o tempo acontece, o tempo é trabalhado por Aiôn, pela diferenciação e multiplicação de sensações, a lei de Cronos já não reina. Este tempo é sempre um instante e um instante pode durar muito ou pouco. É um tempo imanente ao acontecimento (e não conseqüente ou transcendente), ele tem uma relação com algo que está fora, mas este fora já não é exterior, é imanente ao próprio tempo. É paradoxal, pois separa o tempo de si mesmo.

O acontecimento é a diferenciação interna do tempo. Ele opera uma abertura última que é o próprio devir enquanto qualidade de abertura do tempo: espaço-tempo do devir. É a relação, se colocada num contínuo atravessar de blocos de sensação, é a relação transformada em acontecimento.

Essa abertura, enquanto tal, é atualizada pelo público real, mas existe sempre enquanto potência imanente ao plano de composição do teatro. Há sempre um público virtual, que faz parte do plano de composição que emerge.

“ - I regret the distance that time has put between us.

- C'est à partir de toi que j'ai dit 'oui' au monde.

- Mi trovi molto cambiata?”

*Guião de A Time For Time*⁹⁶

Devir mulher, devir animal

Os devires, propriamente ditos, são moleculares, impercetíveis. Se os devires-animais são tão importantes, é porque operam a transição para os devires moleculares, nos Mil Planaltos. Pois os devires animais acontecem no seio da matilha, do grupo, que é a multiplicidade.

⁹⁵ C.f. Zourabichvili, *op. Cit.*, p. 10.

⁹⁶ Em anexo.

« Nous croyons à l'existence de devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme. (...) Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. (...) Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination (...). Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. »

e

« Le devenir ne produit autre chose que lui-même. (...) Le devenir animal de l'homme est réel sans que soit réel l'animal qu'il devient; et, simultanément, le devenir autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. »

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁹⁷

Como estou a descobrir, o devir não tem sujeito exterior a si mesmo, ele é uma individuação (uma “hecceidade”), um bloco de sensações múltiplas, é o conteúdo próprio do desejo; é o movimento que tende para as bordas no espaço, que se estende num plano, que se descobre nas bolsas de vazio das interfaces da carne; é um bloco de sensações que resvala, de tempo nas dobras do tempo.

Para Deleuze e Guattari, há, assim mesmo, uma espécie de hierarquia empírica dos devires, que todo o devir tem que estar sempre a operar. Não existe devir sem devir-mulher, ou melhor, devir rapariga, devir potência de devir. Não a mulher ou a rapariga, mas estas como efeito, como qualidade de devir. Não se trata de se transformar, mas do tipo de transformação em si mesmo, que é sempre múltipla. Devir animal, devir mulher, devir criança, valem pelo dinamismo que apresentam.

O devir animal é o início da aceleração para um devir molecular, faz-se já no seio de um coletivo de multiplicidades agenciadas. É também o devir mais comum, do homem, há sempre um fascínio pela multiplicidade, o sujeito dilui-se: como o mosquito num enxame de mosquitos. O afeto não é um sentimento pessoal, é o efeito de uma potência de enxame, de matilha. O enxame, a matilha, são a realidade do devir-animal do homem, são blocos de afetos. O devir-mulher e o devir criança, apontam para a emergência de um terceiro termo, onde já não há qualquer reconhecimento ou semelhança entre dois termos da relação (homem-rato, homem-mosquito, Achab-MobyDick,...) é o devir intenso ou molecular, um devir imperceptível.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; *Milles Plateaux*; Les Editions de Minuit; Paris, 1980, pp. 290-291.

III. Devir Feiticeiro do ator

“Sinto que estou quase a morrer. Que o meu corpo treme e balança demais. Que é interessante o desafio de perguntar ao público: adivinhem sobre que é que estou a trabalhar neste momento?”

Diário, 22.08.2011

“La mort a lieu sur les choses organisées. Une vie comme ‘eau qui coule’ s’ouvre en ce moment.”

Kuniichi Uno⁹⁸

Chegamos, assim, à experiência final deste contexto de Residência com a *SITI Company*: o treino avançado de Agosto.

Este treino, concentrado em *Viewpoints* e *Suzuki*, foi guiado apenas por dois membros da companhia, Kelly Maurer e Stephen Webber, para um grupo de vinte pessoas. Encontro com colegas que estavam em *Skidmore*, encontro com outros atores desconhecidos, provenientes de vários países, e que, no entanto, falam a mesma língua de cena.

Nos diários, ressalta um aprofundar da relação entre liberdade e estrutura, mas sobretudo dá-se a infra-leitura de uma mancha: o absorver da experiência de improvisação com *viewpoints* em um acontecimento, pôr a atenção concretamente em algo ou alguém, mas sem pensar se isso está relacionado com o tempo, com o espaço, ou com algum dos *viewpoints*. Por outro lado ainda, um movimento transversal ou paradoxal: o aprofundar daquilo em que se está a trabalhar internamente no corpo e o ficar ainda mais sensível e atento a todas as vitalidades vindas de fora.

“No final, na conversa, perguntaram se sabíamos exatamente em que é que estávamos a trabalhar e dou-me conta que não estou a trabalhar em nenhum viewpoint específico. Penso para mim: mas se era uma free session, era uma free session!!”

Diário, 30.08.2011

⁹⁸ UNO, *op. Inédita cit.* [1980], p. 20.

O instinto de morte, em Artaud, é tudo o que tende para a orla, que se liberta da vida organizada, como se pudéssemos intensificar a nossa vitalidade ao limite da vida orgânica.

No devir-animal ou entrada para um devir molecular em Deleuze e Guattari, há também dois movimentos paradoxais: por um lado o agenciamento de matilha, de contágio, por outro lado, a criação de um indivíduo excepcional, um *outsider*. Para devir-animal, é necessário criar uma aliança com a matilha e uma outra aliança com um Anomal ou indivíduo extraordinário.

O anomal tem muitas posições, mas é sempre uma posição de desenquadramento em relação a uma multiplicidade, pois tem uma espécie de pacto com o demónio ou poder de aliança; o demónio aparece tanto como chefe da matilha ou ao lado da matilha.

“O anomal não é indivíduo nem espécie, só transporta afetos e não compreende nem sentimentos familiares nem subjetivados, nem características específicas ou significativas. (...) Nem indivíduo, nem espécie, então, o que é o anomal? É um fenómeno, mas um fenómeno de orla. Eis a nossa hipótese: uma multiplicidade define-se, não pelos elementos que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e as dimensões que compreende em ‘intensão’.”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁹⁹

Quando crio uma aliança entre o ator e o contexto filosófico criado por Deleuze e Guattari, parece-me que o devir próprio ao ator ressoa em especial com o devir-feiticeiro.

Trata-se de um devir-animal?¹⁰⁰ Também, com tudo o que nomeámos com Suzuki e ainda um intensificar da vitalidade dos sentidos, através dos *Viewpoints*. Mas num devir animal pode não haver animais, mas haverá sempre uma aliança com a matilha (o coletivo, um grupo de treino, uma multiplicidade de sensações) e um devir Anomal, que seria o ator a devir acontecimento, multiplicidade, a devir devir, a desenquadrar-se, a fazer carne, construir um corpo ou entrar numa abertura ao espaço de forças. Por um lado, reagir mais à matilha; por outro, fazer aliança com o evento.

⁹⁹ DELEUZE e GUATTARI, op. Cit. [1972], edição portuguesa, Assírio e Alvim, 2007, p. 313.

¹⁰⁰ c.f. próximo e último contexto: do corpo orgânico ao Corpo Sem Órgãos (desde Stanislavsky que todos os escritos sobre a prática do trabalho do ator focam a importância do corpo-animal).

“Não é de admirar tanto o devir e a multiplicidade são uma e a mesma coisa. Uma multiplicidade não se define pelos seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Define-se pelo número das suas dimensões; não se divide, não perde ou ganha nenhuma dimensão sem mudar de natureza. (...) De tal modo que o ego é apenas um limiar, uma porta, um devir entre duas multiplicidades. Cada multiplicidade é definida por uma orla como Anomal; mas há uma fileira de limites, uma linha contínua de limites (fibra) segundo a qual a multiplicidade muda.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰¹

Aqui esbate-se a contradição real deste devir-animal. (Para os feiticeiros, as contradições, só fazem rir!¹⁰² Tal como para o ator, são parte do jogo!) A aliança com a matilha e a tendência para a orla constroem um movimento contínuo de diferenciação e agenciamento de sensações. O ator pode ser também assim o “ser de sensação”, pois o ser de sensação não é já o sujeito que devém, mas a coisa outra.

A relação com a matilha pode estar mais ligada ao plano de organização, à própria questão da personagem, dos objetos, da dramaturgia, da coreografia, mas num segundo plano são absorvidos por um movimento de orla, que vai encontrando novas portas: o movimento e fluxo contínuo do devir do ator. Nestas transformações, fileiras, portas, não há uma ordem lógica, apenas uma ordem de afetos.

Há, no entanto, critérios, que surgem e se exercem no movimento. Não aparecem antes ou depois, aparecem durante e são apenas os suficientes para guiar entre os perigos de dissolução de forças. As multiplicidades definem-se e transformam-se pela orla, que determina, a cada vez, o número das suas dimensões¹⁰³, logo, o plano de composição, de consistência, é a interseção de todas as formas, de todas as dimensões, onde tudo devém imperceptível.

“(...) o plano é infinito, pode começá-lo de mil maneiras, encontrará sempre qualquer coisa que chega tarde demais ou demasiado cedo, e que o força a recompor todas as relações de velocidade e de lentidão, todos os vossos afetos e a remodelar o conjunto do agenciamento. Empreendimento infinito.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰⁴

¹⁰¹ *Idem*, p. 319.

¹⁰² C. F. *idem*, p. 312.

¹⁰³ *Idem*, p. 321.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 330.

Estamos sempre no meio deste plano sem fim, nada vai alterar isso. No treino de *Viewpoints*, na *free session*, trabalhamos com uma direção vinda de fora que diz “início, meio, final”.

Numa sessão deste treino de Agosto, discutimos com Stephen o que faz com que se diga “meio”: algo muda na estrutura, algo se altera nos corpos, algo de novo começa ou chega-se a um sítio mais claro. Se quisermos pensar este meio como aspeto diferenciador que marca o devir, que o torna perceptível, a forma de manter o meio, o quente, é sempre procurar a mudança, um outro lugar, um outro tempo no corpo; mas tal nunca depende apenas do sujeito ator ou de uma reflexão, mas do contexto de corpos, de carne que se cria no acontecimento.

O ator pode ser um facilitador, pela sua abertura, mas é o contexto, a articulação do coletivo e deste com o público que se abre e entra em devir. Não há movimento do sujeito, de uma certa forma, apenas movimento do contexto. Não desresponsabilizando, o ator faz, escolhe fazer uma coisa outra, que finalmente é fruto do contexto, da carne que se cria com o outro.

Peter Brook referia também isto, que a energia e a qualidade que se cria, são inseparáveis do contexto que produzem¹⁰⁵. E também que todo o grande ritual (o jogo, a cena) são como uma porta aberta, que está aí para ser experimentada e não para ser observada¹⁰⁶, e que a essa porta corresponde uma porta interior, que leva a outras portas, que levam a outras portas, outras...

Se há responsabilidade é a de criar uma carne como uma porta aberta, que seja multiplicadora, para que a vitalidade do macro e do micro nos dê mais e mais liberdade de escolha, daquilo que é possível valorizar e agenciar em cada contexto.

“Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem (...).”

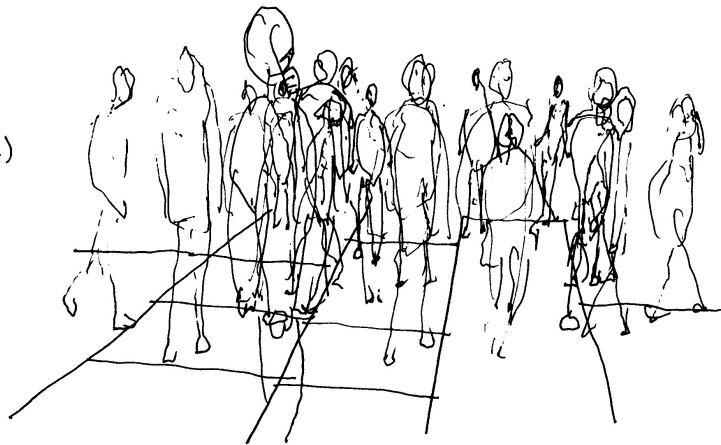
*Antonin Artaud*¹⁰⁷

¹⁰⁵ BROOK, Peter; *La puerta abierta*; Alba Editorial, Madrid, 1994, p. 135.

¹⁰⁶ *idem* p. 105.

¹⁰⁷ ARTAUD, Antonin; *O Teatro e o Seu Duplo*; Martins Fontes Ed.; São Paulo, 1999, p. 128.

Joana P.
Miguel A.
Catarina L.
Pedro de Barros
Rodrigo
Chaire
João Baptista P.
Michelle
Ana Vaz
Juliana
Joana (Almodovar)
Isabel
Marta (Sorriso)
Luís



pontos críticos

3. PONTOS CRÍTICOS

[a “abertura” e o Grupo Ready Made]

No qual a experiência do GRM fala de CsO, escuta e abertura; revisitando e transformando as noções de corpo, de cena e de ponto de vista.

“Crítico é apenas verificar que um conceito desaparece, perde as suas componentes ou adquire outras que o transformam quando está mergulhado num meio novo. Mas os que criticam sem criar, os que se contentam de defender o desaparecido sem lhe saber dar a força de voltar à vida, esses são a praga da filosofia.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰⁸

Proponho-me reviver a experiência do Grupo Ready Made, para pesquisar sobre a “abertura” do ator, em relação com as ideias, já em processo, de “corpo” e de “devir”. De certa forma, sinto que este projeto de diário contém em si a criação de um meio próprio, prático e teórico, para transformar (mover, pensar) o fazer teatral, desde a perspectiva do corpo cénico, ou melhor, da fruição em cena.

O Grupo Ready Made (GRM) nasceu no âmbito deste projeto. É um grupo de jovens artistas de áreas diversas, interessados na troca e na pesquisa, no encontro e na possibilidade de improvisação juntos. A missão principal é a contaminação de áreas e perceber como o corpo individual de cada um se pode abrir e “aquecer” na fruição em coletivo. O treino com *Viewpoints* serviu de articulação e ferramenta comum, na relação com o espaço e com o tempo da cena.

Assim se foram juntando dezassete pessoas, com uma atividade regular no teatro, na dança, na música, nas artes plásticas, na arquitetura, na escrita e no *design*. Estes artistas vieram de cidades diversas, como Lisboa, Porto, Coimbra, Viana do Castelo e Guimarães. No Porto e em Coimbra, realizaram-se ainda sessões de *workshop* onde participaram outros jovens artistas. A ideia era atravessar o país com um movimento de troca, passar esta ideia do treino em coletivo e do contágio de sensibilidades artísticas.

¹⁰⁸ DELEUZE e GUATTARI; [1992], *op. Cit.*, p. 31 (sublinhado meu).

Nestes três meses de parto do grupo, realizámos (em Lisboa) sessões semanais de troca de métodos de trabalho e um fim-de-semana intensivo por mês de troca e treino de *Viewpoints*. Estes aconteceram também em Coimbra e Porto, em articulação com a abertura de “*Workshops de Iniciação aos Viewpoints e Treino com o Grupo Ready Made*”. Este tempo inicial terminou, em Dezembro, com um fim-de-semana intensivo em Lisboa, com abertura de portas ao público ao final da tarde¹⁰⁹.

Sobretudo as sessões semanais, mas um pouco também os fins de semana intensivos, incluíram propostas de trabalho vindas de elementos diferentes do Grupo: Lecoq, *Kinetic Training*, Movimento Contemporâneo, Suzuki¹¹⁰, Movimento e Composição; seguida de uma articulação com *Viewpoints*. (Algumas trocas ficaram ainda adiadas por falta de tempo, com Meisner Technique, Escrita de cena, Pilates, etc). A ideia foi sempre perceber cada área artística e cada método de trabalho como uma ferramenta aberta para a criação de movimento cénico juntos, isto é, para uma improvisação em coletivo que fosse partilhável com o público. Por isso, adotámos o nome *Jam Session*.

“E quando um belo dia descobrimos (...) que o teatro é um ato realizado aqui e agora no organismo do ator, na presença de outros homens, quando descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não uma ilustração da vida, mas qualquer coisa que com a vida se liga por analogia, quando compreendemos tudo isto, então fazemos a nós próprios a pergunta: não falava Artaud precisamente disto?”

*Jerzy Grotowsky*¹¹¹

“Neste teatro [do Bali], toda a criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras.”

*Antonin Artaud*¹¹²

Subitamente, tenho a sensação de que estamos todos a falar do mesmo, usando ferramentas diferentes: Grotowsky, Artaud, Barba, Brook, Oida, etc. Encontro ressonâncias diretas com a experiência do GRM, mas também com os autores

¹⁰⁹ O Registo de vídeo do contexto prático deste Trabalho Final de Projeto é a sessão final de abertura do Grupo Ready Made ao público. Um vídeo-resumo do fim-de-semana e apresentação do Grupo também está consultável nos anexos.

¹¹⁰ Sempre que falamos em Suzuki neste projeto, trata-se do método desenvolvido por Tadashi Suzuki para atores. Apesar de haver músicos neste grupo, nunca foi abordado o método Suzuki para músicos.

¹¹¹ GROTOWSKI, Jerzy; *Para Um Teatro Pobre*; Forja, Lisboa, 1975, p. 82.

¹¹² ARTAUD, Antonin; *O Teatro e o Seu Duplo*; Martins Fontes, São Paulo; 1999, p. 63.

filosóficos que aqui tenho partilhado. Por momentos, tenho a ilusão de que os poderia pôr a conversar, nesta escrita.

Não estaria, precisamente, Artaud como que a referir a infra-língua que descobri com José Gil? Aos sentidos, afetos e perceptos flutuantes no corpo, forças que são a base da transdução corporal de significados e metáforas e que têm a capacidade de se agenciar, ou melhor, de fazer carne com as ferramentas artísticas (palavras, gestos, notas musicais), entrando num devir.

“Sente-se no Teatro de Bali um estado anterior à linguagem e que pode escolher a sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras.”

Antonin Artaud¹¹³

Creio que é possível, nesta experiência do GRM, identificar a vontade de focar esse fluxo, esse tipo de corpo que permite o devir e que, tal como a infra-língua é pré e pós-verbal. Ou seja, por um lado é anterior à linguagem e às ferramentas artísticas, que na troca ganham destaque. Por outro lado, emerge dos sentidos flutuantes que nascem ou se soltam na não transcrição de significados, de uma área a outra; denota que o processo artístico não é do plano da tradução, mas da transdução de forças, capacidade vibratória de aceleração e desaceleração, de cada corpo, e de contágio de forças, entre corpos. E, aí, o processo de fluxo descola-se das ferramentas, transforma-se numa “zona”.

Esta ideia está na base das palavras de Grotowsky: a realidade teatral como algo que se liga à vida por analogia; que partilha essa “vitalidade desnuda” de que Artaud falava. Partilha com a vida a capacidade de criar movimento, de se abrir ao espaço de forças num instante sempre atual.

A questão que se me põe neste ponto é, precisamente, o que é essa abertura no corpo do ator-performer? Como abrir o corpo? (Vou chegando lá a pouco a pouco, como se estivesse a fazer o andaime e o edifício ao mesmo tempo.)

¹¹³ *idem* p. 65.

I. O corpo em coletivo: o encontro

O primeiro aspecto quente do GRM foi, ao contrário dos outros contextos, não um acontecimento, mas o seu conceito, a sua base: o encontro e a troca – transdisciplinar, trans-metodológica. Este aspeto, na verdade, não deixou de ser quente até ao final, já que, em todos os *workshops*, algum artista convidado por nós se juntou à pesquisa do grupo, até Dezembro. O grupo começou em Setembro com catorze elementos e terminou com dezassete.

Estes *workshops* (de Coimbra e Porto) duraram dois fins-de-semana consecutivos no primeiro eu coordenava sessões de Iniciação aos *Viewpoints* e, no segundo fim-de-semana, juntava-se, ao grupo do *Workshop* de Iniciação, o Grupo Ready Made para continuar o treino. Aí, os aquecimentos eram repartidos pelo grupo, neste espírito de troca, num dia tocavam mais o movimento e noutra dia mais a vocalização do movimento. Queríamos que todos os presentes tivessem tido essa oportunidade de aquecer a “escuta” do próprio movimento e da própria voz e que pudessem estender esta qualidade de escuta (do corpo e do corpo-voz) em relação ao outro, ao espaço e ao tempo. E assim, iniciar o movimento, treino, *Jam*, juntos.

Surgiu um pequeno incidente em Coimbra, que gerou uma certa tensão, mas que simultaneamente reforçou este aspecto de encontro transdisciplinar do grupo.

Creio ser interessante realçar que, no *Workshop* de Coimbra, em Outubro, se juntaram ao grupo dois elementos: o Ricardo Seiça (ator, encenador) e o José Valente (músico e compositor); e que esteve presente ainda Maria João Serrão (cantora, performer e nossa professora na ESTC), que se tornou uma “cúmplice” muito importante no reforçar e refletir da identidade performática do Grupo.

Na sessão final em Coimbra, convidámos espontaneamente alguns amigos para vir assistir a uma *Jam* final do *workshop*¹¹⁴: resolvemos abrir uma conversa, para nos questionarmos (junto com o público) sobre a experiência de improvisarmos juntos. Como toda a experiência do Grupo se centrara até esse ponto na prática, queríamos um pouco fazer as pessoas falar, tanto as do público como as de cena, para refletirmos juntos sobre o que era o que se estava ali a criar.

Num momento, uma pessoa do público perguntou aos elementos do Grupo quem eram os atores, os bailarinos, os músicos e os artistas plásticos; o que provocou

¹¹⁴ Esteve presente também uma jornalista da revista Via Latina que fez uma reportagem sobre o grupo, em anexo.

uma resistência e divisão no grupo. Uns achavam interessante responder, outros achavam irrelevante, parecia não fazer sentido a questão posta da forma como foi. Quase toda a gente teve que intervir, até o público, e com sorte e sapiência também a Maria João Serrão.

Para mim, esta experiência foi extremamente interessante. Ouvir toda a gente a falar, o calor da questão entre performers, público especializado e público amigo. Foi um momento gratificante para mim: chamar todas aquelas pessoas a trabalhar juntas e de repente perceber esta polémica e que, para alguns, de certa forma já não fazia sentido perder energias a defender uma cédula pessoal. Fui ouvindo, organizando as ideias, que começaram a diluir a tensão, gerada neste espanto. Falei, no final.

Era visível que aqueles “performers” estavam a fazer um percurso de diluição e abertura do corpo próprio artístico, através de uma escuta do outro, no momento presente. Todos estávamos a dirigir a atenção para um novo espaço de forças coletivo, em que tínhamos decidido não parar para pensar: é teatro? É dança? É música? É design? É escrita? Estávamos ali, nesta in-tensão.

Era tão importante para o José Valente tocar, como ir colocar a Viola D’Arco no meio da cena e afastar-se em silêncio (o que aconteceu e foi narrado por ele na conversa, como um momento “quente” da improvisação”) e depois a angústia desse desmembramento, enquanto músico: como tocar, reagir, sem o som daquele “composto” do seu corpo enquanto músico? Nós estávamos à procura de outro tipo de escuta e de afinação, que não dependia do significado audível nem visível dos instrumentos e, no entanto, tinha ainda algo a ver com a escuta, com a abertura ativa na direção do outro.

Outras situações, mesmo sem um objeto visível mediador entre o corpo e o mundo (como no caso do instrumento), criavam uma diluição e abertura parecidas, como a disponibilidade cénica da Juko (*designer* de divulgação do grupo) que tinha decidido passar por todo o processo fisicamente e tentar sentir de que forma esse processo poderia intervir nos materiais de divulgação¹¹⁵.

“Sinto que a toda a hora me é imposto um programa de futurologia, que anula frequentemente a alegria da presença e pertença ao presente. Despreza-se com facilidade o gozo e a espontaneidade do presente porque tudo gira a uma velocidade

¹¹⁵ A consultar em anexo.

acelerada onde se projeta o que se quer ver executado no futuro, sendo o presente visto, muitas vezes, como um limbo sem rosto, nem emoção.

O GRM veio valorizar esse sentido de presença no agora. Na espera sem aborrecimento. No coabitar e desacelerar por dentro. Na escuta do meu corpo no espaço, do meu corpo com os corpos dos outros. Do corpo matéria, composto por fibra, músculos, órgãos e líquidos. Um corpo que existe, ocupa espaço e tem a sua forma própria de ser e comunicar.

Veio reforçar o valor na autenticidade do indivíduo e na mais valia desse no coletivo.”

Juko¹¹⁶

II. O encontro e a troca: a criação de um Corpo Sem Orgãos

O que gostaria ainda de realçar neste “encontro”, enquanto elemento quente da experiência, tem para mim algo a ver com o aspeto pós-verbal da infra-língua e torna-se talvez mais visível na transdisciplinaridade artística, mas é uma parte importante da “*sensibilia*” de qualquer processo de criação entre pessoas. É algo que só acontece porque há um corpo, há uma língua, há treinos artísticos, mas há depois o que flutua e se solta dessa estrutura, se agencia e se encontra de novo.

Há uma abertura do corpo, uma diluição do organismo (do qual a situação do José Valente é metáfora interessante, o abandono da Viola enquanto órgão), no acontecimento, que permite o devir-outro e que depreende um corpo-outro.

Existe, de certa forma, em Artaud, uma relação paradoxal com o corpo: se por um lado, ele consegue abrir-se, sobretudo através da respiração, o corpo é, como organismo estruturado, para Artaud, opaco, não vida. O Corpo Sem Orgãos (CsO) que nos deixou é, assim, uma prática de aceleração das forças que diluem as partes, transformando o corpo-organismo num corpo-intensivo ou corpo a arder, dando lugar a uma pura vibração, aberta ao espaço energético e que, como vimos com Deleuze e Guattari, põe em marcha um novo sentido extra-temporal do tempo.

¹¹⁶ Juko é o alter-ego artístico de Joana Pinho Neves, *designer* e pilar do Grupo: notas sobre o GRM.

“Ce n’est pas du tout une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques. Le Corps sans Organes, on n’y arrive pas, on ne peut pas y arriver, on n’a jamais fini d’y accéder, c’est une limite. »

Gilles Deleuze e Felix Guattari¹¹⁷

O CsO, tal como Deleuze e Guattari o descreveram, não é tanto um corpo, como uma prática no limite do corpo. Não é aos órgãos que ele se opõe, mas ao organismo, como funcionamento organizado em que cada um está no seu lugar e desenvolve o seu papel¹¹⁸. Matéria que ressoa profundamente com o momento do Grupo Ready Made que estou a tentar abordar: o coletivo como criação de um corpo paradoxal, treino ou prática de desmembramento, de desterritorialização.

O CsO é a matéria-energia do evento, da prática da atualização. Assim sem complexificação: é o corpo do desejo, que se agencia infinitamente. Por isso, o CsO é o corpo povoado por intensidades, num espaço-tempo intensivo onde apenas as intensidades passam e circulam.

Pouco a pouco, no treino coletivo e transdisciplinar do GRM, vários organismos se diluem: o organismo-arte de cada um, o próprio organismo-método dos *Viewpoints*.

Há provavelmente um momento na tomada do ator pela sua arte, na transformação do jogo em pesquisa, em que a identidade própria da pessoa se mistura com a identidade da sua arte. Como se não fosse possível reconhecer a autenticidade do si-mesmo, sem passar por um devir-ator (músico, escritor, etc). Creio que todos os sentimos: esta espécie de tensão interior para o movimento (para a cena), que deve ser reconhecido pelo outro, ainda visto como “o de fora”, quando entramos numa escola ou companhia de teatro.

No ponto do GRM, e este talvez seja o seu carácter geracional, creio que todos os seus elementos estão um pouco já soltos desta fase. Desenvolvemos a nossa arte um pouco, multiplicámos o suficiente as experiências metodológicas e estéticas, para sentirmos a contradição inerente às formas estanques e para estarmos mais interessados num devir-outro do que num devir-ator ou músico ou escritor.

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; *Milles Plateaux*; Les Editions de Minuit; Paris, 1980, p. 186 (6. Comment se faire un Corps sans Organes)

¹¹⁸ c.f. ZOURABICHVILI, François; *Un vocabulaire de Deleuze*; Ellipses Ed., Paris, 2003, p. 16.

Por outro lado (mas sem ser contraditório), a heterogeneidade dos *curricula*¹¹⁹ deste grupo é também importante. Quase todos temos uma formação transdisciplinar, que cruza a prática do trabalho artístico com uma pesquisa que vai para lá do nível de Licenciatura (sem depender em alguns casos de reconhecimento académico, aceitando uma diversidade de vias) e que, frequentemente, cruza várias áreas e/ou vários países. As pessoas convidadas para integrar este grupo têm em comum: a heterogeneidade, a abertura e o sentido de pesquisa, o sentido de abandonar as zonas de conforto já adquiridas.

É sobretudo a qualidade do encontro, a qualidade do contacto, que está em causa e o que esta pode trazer de surpreendente ao movimento criado. Este é sempre transformação do espaço e do tempo, num espaço-tempo de intensidades, um sentir a qualidade gravítica do aqui e do agora, como exprimia o texto da Juko.

No contexto do GRM, o treino transformou-se num treino do fluxo e da abertura. A estrutura dos *Viewpoints* favoreceu este aspeto, por ser mais maleável e abstrata do que a partitura de uma peça, uma partitura musical ou uma coreografia. Por outro lado, ela passa a ser uma estrutura comum a todos e atualizável em tempo real, passível de ser atravessada por intensidades, que passam a definir os contornos da própria partitura: é o corpo de intensidades que escolhe. Escolhe o que valorizar, transformando o contexto, por isso, de certa forma, o corpo de intensidades é ou move o contexto. Escolhe, por exemplo, a duração, quanto tempo ficar numa ação; e esta duração pode ser uma reação (resposta cinestésica) a algo que acontece no espaço, logo, a própria escolha do sujeito-corpo-organismo se dilui num movimento que é reação ao meio que se cria, ao coletivo.

Esta estrutura maleável dos *Viewpoints*, com o GRM, foi ainda atravessada pelas experiências de troca de outros métodos, que rapidamente se transformam em vocabulário comum, mas sobretudo em aceleradores de partículas de intensidades. Cria-se um contexto cultural, um meio coletivo concreto (*cum+crecere*), passível de ser infinitamente re-agenciado, atualizado, no presente.

É como se descobríssemos, nos *Viewpoints*, o “grau zero” da improvisação¹²⁰, como dizia o Ricardo Vaz Trindade¹²¹, nesta conversa final em Coimbra. Isto

¹¹⁹ Pode-se consultar na Folha de Sala do último fim-de-semana, em anexo, ou na página: www.vagao.net

¹²⁰ Revista Via Latina, “Criação Performativa a partir de Pontos de Vista”, Eva Queirós de Matos, 19.11.2011 in <http://www.revistavialatina.com/?p=1703>. (ver Anexos)

¹²¹ Elemento do Grupo, ator, encenador e arquiteto.

acontece porque os *Viewpoints* não têm matérias, mas apenas conceitos abstratos que se aplicam ao evento da performance, por isso, abertos o suficientemente para incluir todas as matérias, se tal for o desejo de quem estiver a criar. Uma espécie de grau zero da intensidade.

« Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. Encore le CsO n'est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. (...) Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0, mais il n'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires. Matière égale énergie. »

*Gilles Deleuze e Felix Guattari*¹²²

É só nas palavras, enquanto territórios que estou aqui a cruzar, que a coisa se parece complicar. O CsO, segundo Deleuze e Guattari, é mesmo algo simples, inevitável, uma prática sempre em processo no corpo orgânico, algo que fazemos todos os dias. Enquanto corpo do desejo, é também o “plano de consistência” do desejo ou o desejo como processo de produção (o desejo deseja). Contém em si a descoberta de um novo território, re-territorialização. Por outro lado, depreende ainda uma abertura, uma capacidade de desterritorialização contínua do corpo. Aliás, saber construir um CsO (não falhar o CsO) depende em tudo dessa abertura, que é simultaneamente articulação múltipla e desarticulação.

« Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorisations mesurées à la manière d'un arpenteur. »

*Gilles Deleuze e Felix Guattari*¹²³

Os Filósofos apontam, com Artaud, que todos os estratos de organização são também inevitáveis, mas bloqueiam ou diminuem o CsO. Os três estratos principais são, assim, o organismo, a significância e a subjetivação.

¹²² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; [1980], p. 189.

¹²³ *Idem*, p. 198 (sublinhado meu).

Os movimentos (próprios ao CsO) que se opõem aos estratos são: a desarticulação (ou *n* articulações) que constituem o próprio plano de consistência, a experimentação sobre o plano e o nomadismo (o movimento contínuo, mesmo que interno, é dessubjetificação).

Na verdade, esta relação entre os estratos e o CsO é fundamental. Se o CsO é tão simples e inevitável, qual a necessidade de construir um? A questão, para Deleuze e Guattari, é que nem todo o desejo cria um plano de imanência, o desejo pode cair no vazio de uma desestratificação demasiado violenta (o caso das drogas) ou na proliferação de um “estrato canceroso”¹²⁴ (o corpo fascista). No fundo, estes desejos significam a morte do corpo, engendram um encerramento que bloqueia as conexões do desejo. Estas são para os Filósofos, as formas de falhar o CsO.

É fácil identificar num evento de improvisação, quando de repente o movimento não está a fluir, algo aconteceu que parece ter dissociado ou dispersado o movimento, desconectado as ligações e já nada parece possível. Todo o corpo se parece dirigir para o vazio, há uma sensação de abismo (como falei em relação ao funambulista).

Esse é o momento de escutar o que é que já está vivo, o que é que está já ali a acontecer, para tentar “re-ligar” a matéria, a energia, o evento. Na prática de *Viewpoints*, com o GRM, foi essencial o observar de fora. A ideia de ter sempre um grupo em cena e um grupo de testemunhos, transformou a qualidade do movimento em cena, a capacidade de recriar a abertura.

Não porque se ficasse muito tempo a discutir os exercícios (esse nunca foi o investimento do grupo), mas porque se testemunha a simplicidade e clareza de escolhas de cada um e se observa como isso leva à fluidez do todo. As situações mais simples, como parar e andar, tendo em conta algum ponto de vista, extravasam e comunicam, só por si, sem apontar para significados ou para sujeitos. A proposta do treino era sempre um experimentar e um “propor fazendo”, aprendendo do fazer e do ver. O treino passa também pela observação.

Por outro lado, a desestratificação violenta ou dispersão do CsO acontece nos *Viewpoints* quando a atenção se dispersa, ou melhor, quando há demasiados elementos e não há escolhas claras. Como dizia Anne Bogart¹²⁵, se jogamos com

¹²⁴ *Idem*, p. 203.

¹²⁵ Referidas no Primeiro Contexto.

demasiadas bolas, podemos correr o risco de que todas caíam ao chão. É preciso pegar num ou noutra elemento, partir de novo do detalhe para a globalidade.

Isto é mais frequente quando se passa de uma Iniciação para a *Jam* ou *Free Session*. Pode-se dizer que às vezes o movimento se lança, se acelera ou desacelera, perdendo o “contacto”, parece que se está “perdido”.

Relembro ainda umas palavras de Anne Bogart, durante a Residência em Skidmore¹²⁶: “tudo é uma escolha, estar perdido é uma escolha”. Lembro-me de sentir que todos os elementos que estão presentes são os necessários para me encontrar, que é sempre um ser capaz de me abrir e só me posso abrir re-ligando-me, re-agenciando-me. Estas palavras referem um acontecimento na terceira semana de Skidmore. Foi talvez o momento mais quente da Residência com a *SITI Company*, mas só agora tem lugar nesta escrita. Há elementos da pesquisa de um ator que ficam imersos num certo mistério (como se lê em *Milles Plateaux*, o segredo faz parte do “devir”). Lembro-me de não ter precisado de escrever, ficou inscrito no meu corpo (no meu “diário físico”) aquela conversa com Anne, à saída da sua conferência, em que lhe fui dizer: “I got it, Anne.” Acho que apanhei. Apanhei algo. E caminhámos lado a lado.

É um momento muito global: esta abertura do corpo tem algo de uma “souplesse” de que Barba falava. Às vezes estamos a insistir no movimento, mas a energia não está a ir para lado nenhum, está dispersa, não cria conexão com nada. O movimento pelo movimento não leva a nada. A qualidade de que estamos a falar tem, então, também a ver com uma pesquisa da imobilidade. É possível recuperar esta vitalidade natural do corpo, parar sem diluir a energia: o corpo virar-se para o que está mais vivo.

“O ator, como se diz na gíria, “bombeia” o sentimento, o estado de ânimo, pressiona a respiração, torna-se rígido numa tensão inorgânica e contraída. A imobilidade em movimento é exatamente o contrário, é “souplesse” .”

Eugenio Barba¹²⁷

¹²⁶ Experiência no Segundo Capítulo: Pontos Luminosos.

¹²⁷ BARBA, Eugenio; *A Canoa de Papel, Tratado de Antropologia Teatral*; Ed. Hucitec; São Paulo, 1994, p. 114.

Se ficarmos bloqueados na dispersão, estamos de certa forma desligados do movimento corporal, mesmo que em movimento. Fala-se então de uma imobilidade no movimento. Virar a atenção para fora e tentar sentir o que está mais vivo é um gesto que se aprende tanto com o fazer, como com o observar, neste treino. É um gesto de certa forma muito simples e, aqui, suportado por todo o treino com os diferentes Pontos de Vista. Ficar perdido é uma escolha. Ganhar a fluidez deste pequeno gesto tem sido um aspeto foi muito importante, para mim, durante todo este processo de pesquisa. Prometo voltar nas próximas páginas a este tema da imobilidade.

Quero ainda abordar o outro tipo de forma de falhar o CsO - o estrato canceroso - que parece ter a ver com a vontade de predominância de um certo tipo de estrato que se tenta conectar, anulando a heterogeneidade das conexões em volta. Deleuze e Guattari dão o exemplo do corpo fascista ou da parada militar, do entusiasmo do discurso que quer um corpo único e unificante, como se se tratasse de um só órgão, organismo fixo, inalienável. Este estrato canceroso é, para mim, por vezes subtil e complexo.

A questão da correção tem algo a ver com isto. Sempre que corrijo alguém, cria-se um dualismo, um certo e um errado, um estrato que quer prevalecer sobre outro. Como corrigir, cuidando a qualidade da relação? Sempre que o corrigir é uma resistência de quem corrige contagia a resistência, bloqueia o desejo.

Esta situação surgiu entre dois elementos do Grupo Ready Made no *Workshop* do Porto. Um aquecimento de voz, dado por um ator, uma intervenção agressiva ou desesperada (difícil adjectivar) de um músico. Aí voltam os sujeitos, a divisão eu/tu, o que eu sei e tu não sabes, a verticalização da relação, a eficácia em detrimento da relação, o grupo divide-se, os corpos fecham-se com medo de errar. Como intervir? Os corpos a fechar, o próprio grupo a diluir-se nesse instante. Mas não dá para corrigir a correção. Como dizia Deleuze, “não vai lá com golpes de martelo, mas com o trabalho fino de uma lima”¹²⁸.

Como pegar num momento assim e voltar a colocar o grupo naquele lugar em que cada um tenta descobrir um mundo possível para criar? Como sair da zona de

¹²⁸ DELEUZE e GUATTARI [1980]; *Op. cit.*, p. 198.

conforto, se já todo o grupo está numa zona de desconforto? É importante como a confiança é a base de um lugar onde se quer arriscar.

Simultaneamente, um grupo sensível a uma situação assim é sempre um grupo já num lugar interessante de exigência de qualidade de relação: neste caso, abordou-se a dificuldade concreta do exercício e todo o grupo passou à frente. (O que é interessante, se pensarmos que ao GRM se juntavam os participantes do *Workshop*: entre atores e bailarinos, também estudantes de teatro e um arquiteto-ilustrador, o Miguel Amado, que depois se juntou ao Grupo.)

Foi, sim, um pouco mais lenta a intensificação: senti-me a reaquecer a confiança, a reaquecer um caminho de fruição, para o grupo.

« L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO, mais une strate sur le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour un extraire un travail utile. »

*Gilles Deleuze e Felix Guattari*¹²⁹

No fundo, é preciso distinguir os desejos que apontam para a criação de um plano de consistência, isto é, que juntam os CsO num plano de consistência ou imanência. Há alguns que ele rejeita: o plano escolhe e cria um conjunto de CsO. É isto que se sente na situação que contei. Ninguém escolhe ou rejeita aquele desejo (de mostrar o certo em detrimento de um errado, fazer valer um estrato), o plano (a situação, o evento) simplesmente o rejeita, ele não se agencia em nada. Quando se agencia é em estrato, mas a sua força é superficial e felizmente neste Grupo não estávamos numa “zona”¹³⁰ superficial.

O plano e os CsO perfazem uma espécie de máquina desejante (desejos de desejos), que é capaz de os cobrir, de os traçar, de os lançar em agenciamentos. Essa máquina é abstrata, pois, tal como o CsO, é um bloco de devires, não é minha, não é tua, são as conexões em fuga, mas engendradas pelo próprio estrato (daí o seu carácter maquínico¹³¹).

¹²⁹ *Idem*, p. 197.

¹³⁰ Voltarei ao conceito de “zona” mais à frente, com Gil.

¹³¹ Esta noção de “máquina abstrata” é muito mais completa em Deleuze e Guattari. Segundo Zourrachvili (*op. Cit.*), em Mille Plateaux substitui o conceito de “máquina desejante”, que seria o inconsciente e a fuga, desestabilização e função paradoxal das “máquinas sociais” (mercado capitalista,

Os estratos (se ligados no corpo a esta abertura) são, por isso, fundamentais ao CsO, o corpo orgânico é que engendra o CsO ao abrir-se, articular-se. Os órgãos são necessários, o corpo é necessário, o sujeito, os significados. É entre a fuga e o estrato que o CsO nasce, que o fluxo tem lugar.

A abertura dos estratos (ou mesmo as aberturas, como fraturas, como acontece nos regimes fechados) é, no entanto, a peça fundamental na criação de um plano de consistência. No fundo, é sempre do corpo que estamos a falar com o CsO (corpo e organismo são coisas diversas). Falamos sobre o corpo e a sua abertura, a sua capacidade de diluição, de uma certa tendência para o informe, de uma zona crítica de re-territorialização.

Esta experiência com *Viewpoints* é vista como um treino desta abertura, como treino de criação de CsO, como processo-fluxo capaz de abalar, no corpo, a rigidez dos estratos. O contexto do GRM visto como um meio favorável à conexão, à multiplicidade de articulações, mais do que como coletivo de individualidades e de áreas artísticas.

Ainda o episódio de Coimbra: a resistência do grupo em assumir as áreas artísticas de cada um. A verificação de que cada um estava a “aquecer” um corpo coletivo de multiplicidades e intensidades, onde os estratos, as áreas artísticas, a subjetivação ou significação do trabalho deixaram de ser o mais importante.

A ideia de que um movimento de coletivo é algo muito diferente da soma das partes, pois o corpo que se cria é *um* corpo, mas de outra ordem: da escuta, do contágio, do evento presente (e não da sucessão de acontecimentos), da desestabilização dos estratos e da desestabilização da própria desestabilização (já que a desestabilização, enquanto princípio, se pode transformar num estrato). Este movimento exige aos indivíduos que abdicuem de uma certa noção de eficácia, que percam o seu território. Muitas vezes, entre nós, comentámos este aspecto: quem está disponível para arriscar, sair da sua zona de conforto e vir praticar esta pesquisa sobre o fluxo nos limites do fluxo?

« Si bien que le corps sans organes n'est jamais le tien, le mien... C'est toujours un corps. Il n'est pas plus projectif que régressif, c'est une involution, mais une involution toujours contemporaine. Les organes se distribuent indépendamment de la

estado, igreja, exército, família, etc.) Reenvia de novo para o conceito de desejo enquanto produtor, que comentei no capítulo 2.

forme d'organisme, les formes deviennent contingentes, les organes ne sont plus que des intensités produites, des flux, des seuils et des gradients. »

*Gilles Deleuze e Felix Guattari*¹³²

Reparo como os três movimentos dos estratos estão presentes no tipo de improvisação que se está a criar. A multiplicação das articulações e a hipótese de desarticulação é uma das dinâmicas fundamentais dos *Viewpoints*. A experimentação é aqui insistência no movimento e em desenraizar a necessidade de criar significados ou interpretação e ainda o priorizar da experiência-consciência da relação e dos sentidos, no instante presente. Finalmente, o trabalho sobre o movimento contínuo, mesmo na pausa, que é como uma continuação do movimento da percepção e do desejo.

Aqui surge a ideia de “voyage immobile” de Deleuze: que estremece com o treino do “sats”, uma herança que os *Viewpoints* vão buscar a Eugenio Barba.

III. A *voyage immobile*: o movimento na paragem

“Le Voyageur Immobile” é uma peça de Philippe Genty, umas das primeiras peças de teatro que vi e não esqueci. Os meus olhos esbugalhados a dar conta desta coincidência no texto de Deleuze.

« Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose simple, Entité, Corps plein, Voyage immobile, Anorexie, Vision cutanée, Yoga, Krishna, Love, Expérimentation. Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli. Interprétation par l'expérimentation. »

*Gilles Deleuze e Felix Guattari*¹³³

Esta memória transforma-se em facto quente, no presente, pois marca de forma concreta um dos aspetos fundamentais que despertaram na minha pesquisa de

¹³² *Idem*, p. 202.

¹³³ *Idem*, p. 187.

Mestrado: a pesquisa da mobilidade da imobilidade. A “voyage immobile” é uma expressão que “aquece”.

Logo no início da sua “Canoa de Papel”, Barba refere dois tipos de imobilidade: uma que “transporta e faz voar” e outra que “aprisiona”¹³⁴. Há uma imobilidade na qual emana movimento, na qual se deteta a vitalidade intrínseca de um corpo: a respiração, a adaptação dos órgãos - com a gravidade - ao movimento da respiração, uma série de ajustes, que pressionam a parte superior e inferior do corpo, uma ou outra parte do pé. Há uma imobilidade que liga – ao movimento interior e exterior – e uma outra imobilidade que separa – congela, desliga, paralisa.

Mesmo na imobilidade (quando não desliga), o corpo está em permanente *feedback* interno da informação que recebe de si mesmo e do mundo: todo o movimento gera movimento. Mesmo o movimento da imaginação cria uma (micro ou macro) modificação imediata no equilíbrio, no ritmo respiratório.

“Estes micro-movimentos estão presentes ainda mesmo na mais absoluta imobilidade, às vezes mais reduzidos, às vezes mais amplos, algumas vezes mais controlados outras menos, de acordo com a nossa condição física, idade ou ofício.”

*Eugenio Barba*¹³⁵

A imobilidade torna-se então uma predisposição para a captação deste movimento micro. Barba propõe a pesquisa da imobilidade e a qualidade de atenção que esta traz ao movimento, através do treino do “sats”, que foi posteriormente adoptado por Anne Bogart para os *Viewpoints*.

O “sats” é a palavra norueguesa que descreve a qualidade de energia do momento antes de uma ação. Dentro da “Antropologia Teatral” de Barba, é o momento comum a todo e qualquer ator, em qualquer cultura. A ação (pós-sats) será já própria à cultura do ator, portadora de uma estética, de todo um projeto ou contexto cultural.

“O sats é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo.”

*Eugenio Barba*¹³⁶

¹³⁴ BARBA, Eugenio [1994], *op. Cit.*, p. 16.

¹³⁵ *Idem*, pp. 36, 37.

O “sats” dá ao movimento uma característica que é também fundamental nos *Viewpoints* (na verdade, Barba observa que é fundamental desde Stanislavsky e em todas as tradições cénicas): o movimento é necessário por si mesmo, difere do movimento da inércia, ou melhor, do trabalho anedótico da gesticulação ou do andar-parar em que o corpo não está comprometido. Enquanto qualidade de movimento na paragem, o “sats” é impulso e contra-impulso, contém em si uma tensão estendida de forma aberta para si, enquanto ponto, e para si, enquanto linha de movimento, e para o espaço e o tempo, enquanto variáveis ativadas pelo movimento.

No trabalho com Anne Bogart, o “sats” é um treino fundamental na passagem (aquele ponto sensível de que falámos antes) da introdução dos *Viewpoints* para a “*free session*” (improvisação livre com todos os Pontos de Vista). O “sats” é não só a qualidade de energia antes da ação, mas uma qualidade que deve ser imanente a toda a ação. No fundo, é pré-expressiva (tal como para Barba) no sentido em que não há ação cénica com qualidade de energia sem o “sats”, ou melhor, no sentido em que a qualidade do “sats” determina a qualidade da ação.

“Similarly, onstage, an actor should develop an awareness of and fluency with Sats energy. In Viewpoints, Sats is visible and palpable. If Sats energy is attended to qualitatively, the movement appears more necessary visible.”

*Bogart and Landau*¹³⁷

Em *Viewpoints*, como sempre, introduz-se este treino de forma simples e pragmática: definindo uma zona ou posição-sats, concreta no espaço e no corpo, e propondo ao ator de variar entre a posição-sats e a *free session* livremente, de maneira a sentir a diferença entre uma e outra e a pesquisar como pode levar ou estender a qualidade que sente na posição-sats para a free-session. O trabalho de fluidez (depois da articulação dos *Vocal Viewpoints*) com o texto é também introduzido desta forma: sentir o que acontece ao texto em posição-sats e em movimento, alternando e escolhendo entre os dois.

É como se, neste trabalho, o ator deixasse de pensar e jogar com o espaço e o tempo como algo fora de si, mas se aperceba, na qualidade de paragem-movimento do

¹³⁶ *Idem*, p. 84.

¹³⁷ BOGART, Anne and LANDAU, Tina [2005], *op. Cit.*, p. 73.

“sats” que o corpo é espaço e é tempo. É obviamente espaço, pois ocupa uma forma no espaço, que pode entrar em movimento; e é tempo, a partir do momento que entra em movimento, pois forma + tempo igual a movimento. O “sats” põe o lugar da relação com o espaço e o tempo (criação), como um lugar que começa desde o corpo do ator e até mesmo dentro do corpo do ator, uma vez que o corpo está sempre numa relação interna com o tempo e o espaço. Algo já está ali em movimento, dentro do espaço interior do corpo, que altera a relação do corpo com o exterior e que vai alterar a qualidade do movimento, quando este se torna visível.

Depois do trabalho com “sats” inicia-se a *Free Session* que realça que o trabalho do ator é o espaço e o tempo: ele faz de si uma presença-presente.

Trocas quentes

Durante os encontros de troca com o GRM, surgiu uma situação de ressonância entre trabalhos muito forte: o trabalho com “sats” realçou-se, numa relação quase direta com o trabalho de máscara neutra, proposto pela Catarina Santana, com base em Lecoq. Esta relação, que começou por ser intuitiva, por parte da Catarina, ao fazer esta proposta, por sentir que se relacionava com os *Viewpoints*, revelou-se muito frutífera na pesquisa e no trabalho de improvisação.

Interessou-nos, muito especificamente, na Viagem dos Elementos¹³⁸, os momentos de paragem, em que a máscara neutra vê a floresta, a montanha, a planície e o mar. Essa qualidade de paragem, obtida na contenção da energia gerada pela viagem extrema em cada elemento em desastre natural (Incêndio-floresta, Tremor-terra-montanha, tufão-planície e tsunami-mar), e no encarar de um novo elemento-meio que ainda está para vir, parecia conter a mesma força e qualidade do “sats” trabalhado na linha Barba-Bogart.

« Le masque neutre développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace qui l'environne. Il le met en état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir.

¹³⁸ MURRAY, Simon; Jacques Lecoq; Routledge; London, 2003, pp 142-146 (foi a única descrição que encontrei do exercício, no entanto, achei pouco interessante relativamente à experiência que segui com a Catarina Santana).

(...) Un personnage a des conflits, une histoire, un passé, un contexte, des passions. A l'inverse, le masque neutre est en état d'équilibre, d'économie des mouvements.»

Jacques Lecoq¹³⁹

Em ambos os trabalhos existe esta procura de “abertura” (a que Lecoq chamava frequentemente “disponibilité”) e também o aspecto assumido de atrasar o evento da palavra, no sentido de aprofundar primeiro a ligação entre pensamento e movimento. Este aspeto, no entanto, não tem tanto a ver com um dualismo entre corpo e voz, como com a necessidade de ancorar a vocalização no silêncio, assim como o movimento na imobilidade (Sats-Barba-Bogart) e na simplicidade ou “economia” (máscara neutra-Lecoq).

No fundo, para Lecoq, é no trabalho corporal que um ator treina a “disponibilité”, mas este não está separado do trabalho mental. Surgem alguns dualismos, na escrita, mas o que sobressai é uma relação de incorporação do conhecimento, com uma tónica no contacto sensorial com o mundo, tal como acontece na essência do treino de *Viewpoints*.

“(…) Lecoq believes that an ability to create language emerges from our need to move in order to survive.”

Simon Murray¹⁴⁰

Em ambos, a imobilidade é mais “stillness” do que “paragem”, é algo que existe dentro do próprio movimento, ou melhor, o movimento é imanente à imobilidade, assim como o silêncio é imanente ao som. Ambos põem o corpo numa escuta outra, numa abertura outra, numa dilatação das fronteiras entre o interior e o exterior.

Pouco a pouco, com a troca, ficou claro, que a pesquisa proposta pela Catarina, com o treino da Máscara Neutra, já não tinha muito a ver com a “máscara” enquanto objeto (que de facto nunca existiu neste contexto). A pesquisa era sobre a Máscara Neutra como um estado, uma predisposição. A própria Catarina nos passou este treino como o da descoberta de um estado que é latente a todo o trabalho de ator e que tem a ver com uma qualidade energética, que é pré-expressiva, subjaz em todo movimento.

¹³⁹ LECOQ, Jacques; *Le Corps Poétique*; Actes-Sud Papiers, Paris, 1997, p. 49.

¹⁴⁰ MURRAY [2003] *op. Cit.*, p. 76.

Esta qualidade energética do movimento (aberta e ativa simultaneamente) é invariavelmente descrita em todos os escritos sobre o trabalho cénico (de Stanislavsky e Copeau a Brook) e aparece sob variados nomes: “abertura”, “disponibilidade”, “humildade”, “despojamento”, “atenção”, “abertura calorosa”, “receptividade ativa”, “*awareness*”, “escuta”. Esta qualidade parece estar no limite do corpo e no limite do sentido: ela preserva em si mesma a potência presente de uma multiplicidade infinita de movimento e de sentido possível, e estabelece um contacto de imanência (e não de transcendência) entre o físico e o metafísico.

“Existe um aspeto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu “comportamento”. A dilatação não pertence ao físico, mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria intangivelmente, não apenas para manifestar-se no corpo em ação, mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos.”

Eugenio Barba¹⁴¹

A dilatação do movimento dá-se desde o interior do corpo, desde esse infinito que descrevia José Gil, do qual a pele não é mais do que o espaço de charneira. Barba chamava ao corpo aberto do ator, em relação com os três níveis de organização cénica: o corpo dilatado ou decidido.

Estes três níveis de organização da relação cénica são os mesmos das artes do oriente: a relação consigo mesmo, com o outro e com a totalidade.

O treino de *Viewpoints* pretende sempre agilizar e intensificar a relação entre estes três níveis: o “sats” é uma abertura simultaneamente para dentro e para fora, para os micro-movimentos do corpo e para a sua extensão no espaço, fazer carne com esses ajustes, fazer carne com o outro, fazer carne com o coletivo, o espaço e o tempo. Não é por acaso que os Pontos de Vista estão divididos em Espaço e Tempo; há, apesar de tudo, uma tónica no evento, no espaço-tempo que se cria. Não é também por acaso que é sobretudo no trabalho de “Forma” (Ponto de Vista Espacial) que se trabalha sobre o movimento interno da sensação, tentando sentir como é que qualquer modificação no espaço externo do corpo modifica também o movimento interior e usando a suspensão do movimento para aprofundar a microscopia da percepção.

¹⁴¹ BARBA, Eugenio [1994], *op. Cit.*, p. 126.

A imobilidade e o silêncio do “sats” constituem um lugar, uma “zona” (espaço-tempo), que é muito mais do que o espaço que ocupa. Define um lugar de limiar onde interior e exterior são atravessados e onde a energia vertical e energia horizontal se juntam, se baralham, se confundem, ou têm uma mesma fonte. Aliás, encontramos precisamente a mesma definição de energia vertical e horizontal em Bogart e em Lecoq.

“HORIZONTAL ENERGY. Connects actors with one another and with the world around them. The tendency when first beginning Viewpoints training is to lean too heavily on horizontal energy.

VERTICAL ENERGY. Connects an actor to nature and the universe. Like a tree, the actor becomes the line that unites heaven and earth. This energy reaches down to the earth and up into the sky and unites the actor with the immensity of the universe.”

Bogart and Landau¹⁴²

O “sats”, enquanto momento de escuta que simultaneamente se acende ou se ativa para dentro e para fora, cuida do equilíbrio entre “energia vertical” e “energia horizontal”: não deixa que a energia vital do corpo se dilua ou se disperse no meio, nem que se separe-isele do meio.

Como Barba denota, é possível observar uma polaridade entre “pensar em movimento” (*thinking in motion*) e “pensar com conceitos”. *Motion*, no entanto, é mais do que o movimento que se vê, é o pulsar da vida, a vibração microscópica do corpo. Esse tipo de abertura do movimento, de dilatação, que põe em movimento o “*thinking in motion*”, é possível graças a um corpo onde o priorizar o “feedback” se torna uma situação também ativa. Daí a ideia aparentemente paradoxal de “receptividade ativa”.

Bogart diria, eu devo agir com o outro, isto é, a partir do outro, a partir daquilo que me é dado, como reação ao que está a acontecer. Tal é possível quando uma qualidade como o “sats” tem o grau de abertura e receptividade próprias do silêncio, da imobilidade, e simultaneamente o grau de movimento, de estar preparado (decidido), para tudo, que cria a sensação de que tudo é possível.

Este aspeto é importante: Barba observava o “sats” na prática do corpo, o dobrar dos joelhos (onde está uma ação que se ignora, mas pode tomar qualquer

¹⁴² BOGART, Anne and LANDAU, Tina [2005], *op. Cit.*, p. 91.

direção). Lecoq chama-lhe joelhos que respiram, Bogart apoia-se no trabalho de Suzuki da qualidade da relação do pé, com o joelho, com o centro.¹⁴³

Este estado de “Sats”, que parece paradoxal, é fundamental. O ator só cria o espaço-tempo do evento se esta qualidade-atenção de alguma forma estiver presente. A máscara neutra olha a montanha, antes de começar a subir, olha a floresta antes de aí penetrar. Para Bogart, o ator joga lendo o que já está a acontecer no coletivo, nas relações espaço-temporais presentes da sala; a ação é quase que suada do corpo do outro, perdem-se os limites, a ação não é uma proposta minha ou tua, não começa, acontece. O equilíbrio entre reação e ação é fundamental. Garante o contacto.

Este corpo, em contacto, é um “corpo quente”, como lhe chama Barba, porque na sua espera está contido todo o movimento, porque do ponto de vista científico (e não sentimental) as micropartículas se co-aceleram: a relação entre impulso e contra-impulso aquece, o contacto ação-reação aquece.

“Debaixo da pele, o corpo é uma fábrica a ferver (...)

Artaud¹⁴⁴

O “sats” vem resolver, no treino, o problema da dispersão do CsO, enquanto estado de “flow” ou devir. O primeiro tipo de falha do CsO, a “desestratificação demasiado violenta” pode reencontrar o movimento da abertura (necessário ao agenciamento, ao contacto) através do “sats”. Esta contenção do movimento leva ao re-agenciamento, a uma nova abertura do desejo.

Para se abrir, o corpo pratica, desde a imobilidade, o micro-movimento da escuta, uma escuta extraordinária, uma escuta intensiva, ativa, uma escuta como fluidez, como reação. Deleuze diria que ele ouve com a pele, tem visão cutânea, respira com o ventre, desfaz o “eu”, o organismo, experimenta(-se), entra em devir.

“The quality of listening creates the conditions in which something may occur: participants attend to the listening and to one another. Then they act upon that listening with a Viewpoints vocabulary.”

Bogart and Landau¹⁴⁵

¹⁴³ Este treino dos “joelhos que respiram” foi também um ponto fundamental do trabalho de Laboratório com Luca Aperia, durante o Mestrado.

¹⁴⁴ ARTAUD apud DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; *Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*; Assírio e Alvim; Lisboa, 1972, p. 09.

IV. A Escuta: a afinação com o ambiente

Apesar de todas as descobertas que estão a ser feitas, da pele como órgão auditivo¹⁴⁶, a audição continua a ser um sentido cheio de mistério: o último sentido a morrer no organismo humano, ligado ao equilíbrio e à vigília mesmo no sono. Está ainda ligado a uma escuta global - que é da ordem da ressonância (do sonoro), mas não só dos sons audíveis, mas de todas as ondas que penetram o corpo.

Enquanto atriz, para mim, a voz é o movimento corporal que atravessa o espaço a maior velocidade, desafiando o tempo e desafiando a própria estrutura física do espaço: a minha voz soa quando não sou vista e entra diretamente dentro do corpo do outro sem pedir licença, e, simultaneamente, através da escuta, ela ressoa também dentro de mim, diluindo a polaridade entre emissão e recepção.

Esta escuta liga-me permanentemente ao mundo, é a forma pela qual o mundo entra diretamente em movimento comigo, pois nem as orelhas nem a pele têm pálpebras: escutar é a ressonância do corpo com o mundo. A escuta faz do mundo uma exterioridade interna: o mundo entra em mim.

Frequentemente, no treino com o Grupo Ready Made usei e assumi a palavra escuta, que se tornou fundamental no vocabulário do Grupo. Ao falar em escuta, não me referia nem apenas a música, nem apenas a som audível, mas a uma qualidade de atenção ao outro e ao evento que imediatamente se tornou um lugar-comum.

Esta escuta, no entanto, mostrou, a cada momento de desconexão, a sua complexidade, obrigou-me a investigá-la. Mostrou ser o oposto de um lugar comum, a base de uma zona muito especial essencial para a Improvisação enquanto *Jam Session*. Ela é contágio, ela refere o movimento como vibração ou o movimento na Ordem do Sonoro.

“A comunicação total é sobretudo um trilho de construção. Se alcançarmos um estado de escuta extremamente acutilante, onde o respirar da pessoa estendida no chão (...) serve de inspiração para uma reação criativa (que poderá, obviamente, arrancar uma outra reação criativa e assim sucessivamente), atingimos um universo de criação que ultrapassa automaticamente os impedimentos técnicos e filosóficos,

¹⁴⁵ BOGART, Anne and LANDAU, Tina [2005], *op. Cit.*, p. 71.

¹⁴⁶ José Gil refere-o no artigo que citarei à frente, *abrir o corpo*, e a revista científica Nature publicou recentemente artigos dos investigadores da Universidade de São Francisco, Bryan Gick e Donald Derrick, sobre as suas descobertas neste campo.

um universo que nos responsabiliza e que nos convida a dar e receber estímulos, exatamente ao mesmo tempo. Motivo para exclamar “ALTAMENTE!”.”

José Valente¹⁴⁷

A Jam e a ressonância física dos corpos

Na experiência do GRM, sobretudo nos fins-de-semana intensivos, estiveram presentes dois músicos, com formação muito distintas¹⁴⁸, mas com uma disponibilidade muito forte para a experimentação. Se a “escuta” já era um termo dominante no treino de *Viewpoints* (via Anne Bogart) neste contexto, a ideia de uma escuta dilatada, ou melhor, transversal a um espaço ocupado por vários corpos e várias expressões artísticas, em troca, tornou-se um conceito vibrante.

Pouco a pouco, a escuta passou a evocar o próprio contacto, a qualidade da relação e da energia em coletivo. A procura de “afinação” com o outro, consigo mesmo e com a totalidade (ou os três níveis de organização cénica de Barba) tornou-se a tarefa-base da escuta, para o fruir da “Jam Session”.

Esta situação tornou-se quente (e com humor) quando chegamos ao Estúdio Clara Andermatt para o fim-de-semana final e o piano estava desafinado, o que tornava a tarefa dos músicos algo confusa para o ouvido, habituado a procurar a eficácia dos sons, a ter uma referência clara para o desafiar da estabilidade das escalas. Mas, no fundo, não era esta mesma a nossa condição? Não estamos todos um pouco desafinados-afinados, sempre numa relação de estabilidade-instabilidade com o outro, connosco próprios e com o evento? Não é esse saber “jogar” com a instabilidade que torna possível ou encontra possíveis, num mundo esmagado pelo ideal de estabilidade?

Mais uma vez se realçou o privilegiar do processo (escuta) e um deslocar da ideia de resultado, para criar um movimento em que cuidar o contacto e a qualidade da relação é mais importante para a produção de um “*thinking in motion*” de coletivo, do que a eficácia. No fundo, tratava-se de operar a desinstrumentalização do corpo e do movimento criativo.

¹⁴⁷ José Valente é músico e integrou o grupo, depois de convidado a participar no workshop de Coimbra: notas sobre o GRM.

¹⁴⁸ Joana Gama, pianista, prémio Jovens Músicos e José Valente, na Viola D’arco.

Em relação aos músicos, o instrumento era explorado enquanto extensão do corpo, e relação com o instrumento e com o outro como qualidade corporal, em si, mais do que som musical produzido. Este movimento passou a ser um micro-movimento, em que múltiplas partículas se atravessam e ressoam, de um corpo para o outro, de uma arte para outra, de um micro-evento para outro.

Essa relação de continuidade, entre o corpo e o instrumento, acaba por encontrar o seu espaço-tempo de devir no presente. Assim, como existe uma relação do corpo com o desenho (no caso do Miguel Amado, arquiteto e ilustrador, e da Juko), mas também como existe uma relação de cada um – bailarinos e atores – com as linguagens que têm treinado e cruzado. No fundo, a questão da *Jam* era como atualizar a fruição: abrir o corpo, o movimento, a essa escuta do evento.

“Não é estranho que atores [artistas] se encontrem no território comum da sua profissão. É estranho que pareça estranho.”

*Eugenio Barba*¹⁴⁹

Na música, fez-se um caminho paralelo ao da relação do teatro com o texto. No século XIX a música era sobretudo ainda a partitura e, pouco a pouco, de Pierre Schaeffer a John Cage¹⁵⁰, a experiência concreta do som tomou o lugar central na criação musical. Essa experiência do concreto, da *aesthesis*¹⁵¹ no presente, modificou profundamente a forma de apreciar e criar durante o século passado, dando lugar a uma nova tendência, que, segundo Jean-Luc Nancy, tem a ver com um ponto de vista do sonoro, por oposição ao ponto de vista da visão.

Segundo Nancy, no seu livro “À l’écoute”¹⁵², escuta é mais do que a captação sensorial do som, pressupõe em si uma intensificação (que pode ser curiosidade, preocupação ou inquietude), mas é sempre uma tensão, uma intenção e uma atenção.

Estar à escuta é, assim, estar tendido para um sentido possível, é estar à beira do sentido ou num sentido de limite ou extremidade (borda do sentido). A escuta

¹⁴⁹ BARBA, Eugenio [1994], *op. Cit.*, p. 73 (nota minha entre parêntesis reto).

¹⁵⁰ Trata-se apenas de nomear dois nomes basilares em diferentes momentos da história da performance musical, muitos outros compõem esta história. A disciplina de História da Performance Musico-Teatral com Maria João Serrão tinha o condão de abordar as revoluções músico-teatrais (do “théâtre-musique” de raiz erudita) e de as relacionar com as outras revoluções artísticas do século XX, uma abertura à música popular, à poesia e às artes plásticas.

¹⁵¹ Termo de Aristóteles para “sensibilidade”.

¹⁵² NANCY, Jean-Luc; *À l’écoute*; Ed. Galilée, Paris, 2002.

dirige-se sempre para o lugar onde o som e o sentido se misturam: é como se o som, a ressonância, fosse a própria extremidade do sentido.

Soar é vibrar. É resolver-se em ondas vibratórias, que atravessam o espaço, por isso, é mover-se, esticar-se ou resolver-se em vibrações que, simultaneamente, o relacionam consigo e o põem fora de si. É simultaneamente dar-se conta de si, enquanto sujeito que sente (há sempre um sentir-se sentir) e um esticar-se, lançar-se para fora de si. Estamos já num campo muito mais aberto do que o da audição.

O ponto de vista do sonoro, é que o sujeito se reenvie a si mesmo, como corpo do som (da vibração) e tome o mundo como extensão (ressoante) de si. Logo, soar é também escutar. A escuta está em todo o movimento da vibração.

Nas palavras de Nancy, há uma captura simbólica, em que a vibração é indício do outro e que é tendencialmente da ordem do contágio, da conexão, da participação. Aparentemente contrária ao ponto de vista da visão, que vê o corpo como objeto e separa os objetos no meio e que seria tendencialmente mimético; mas isto não quer dizer que estas tendências não se possam sobrepor na experiência. (Podemos, sim, observar a predominância de uma e de outra em momentos da história, na forma como valorizamos a experiência.)

Um dos aspetos fundamentais de Nancy, que ressoa (!) com Deleuze e Guattari e mesmo com Csiszentmihalyi¹⁵³, é essa ideia de sujeito que remete para si mesmo na vibração. Esse “sentir-se sentir” ingressa numa tensão que se direciona numa relação consigo mesmo, mas não é o “comigo”, o “self”, nem tão pouco o “si mesmo” do outro (que também tem sua subjetividade), mas é a própria relação em si. É a forma desse “si mesmo” que é fisicamente a ressonância de uma remissão.

Esse “si mesmo” é a remissão que não existe fora da remissão, é a realidade mesma desse acesso (e não uma figura do acesso). É uma remissão infinita, porque não remete para nada fora da remissão. A escuta, pode-se dizer, é relação-contacto vista como ressonância.

Isto depreende que, nesta experiência da escuta, da ressonância enquanto tal, que, de certa forma, como dizia o texto de José Valente, é ressonância de ressonância de ressonância (porque há sempre reação vibratória), haja um diluir da polaridade estruturalista sujeito-objeto, uma vez que a remissão remete sobretudo para a

¹⁵³ Focado no Capítulo Zero da Escrita.

realidade física de si mesma. Ficamos de novo com o evento, em si, em primeiro plano.

« Pour cette raison, l'écoute – ouverture tendue à l'ordre du sonore, puis à son amplification et a sa composition musicales – peut et doit nous apparaître non pas comme une figure de l'accès au soi, mais comme la réalité de cet accès, une réalité par conséquent indissociablement « mienne » et « autre », « singulière » et plurielle », tout autant que « matérielle » et « spirituelle » et « signifiante » et « assignifiante » . »

Jean-Luc Nancy¹⁵⁴

Creio que é possível perceber como confluem, no treino dos *Viewpoints*, os três níveis: da escuta-abertura, da sua amplificação (do movimento) e da composição (em tempo real, improvisação com princípios de composição). E como as suas amplificação e composição ganham complexidade, no caso do Grupo Ready Made, com diferentes áreas artísticas em cena: a amplificação da ressonância-vibração transforma-se em dança, em gesto, em gesto-vocal, em palavra, em música, em texto, em desenho. A composição destes materiais, reenvia de novo para o lugar da escuta e da ressonância, deixando-a em primeiro plano, uma vez que é a composição espontânea do corpo que procura estrutura - improvisando - no encontro livre de ressonâncias.

Interessa-me entrar um pouco mais a fundo nesta pesquisa da Ordem do Sonoro, pois me parece uma chave para trabalhar a “abertura” não só como captação de informação audível, visível, traduzível, do mundo, mas como escuta-ressonância, como movimento interno, como ponte para falar do imperceptível.

« NO EXISTE EL SILENCIO COMO TAL. VAYAN A UNA CAMARA SORDA Y ESCUCHEN ALLÍ SU SISTEMA NERVIOSO EN FUNCIONAMIENTO Y SU SANGRE CIRCULANDO. »

John Cage¹⁵⁵

Qualquer pesquisa sobre o silêncio se transforma rapidamente numa coleção frutífera de sons. Como diz John Cage, mesmo numa câmara surda, o silêncio se

¹⁵⁴ *Idem*, p. 31.

¹⁵⁵ CAGE, John; silêncio; Ardora Ed.; Madrid, 2002, p. 51 (em maiúsculas no texto).

transforma numa pesquisa dos sons internos do nosso corpo. Mais uma vez: o corpo volta-se para o que está mais vivo.

O corpo é a escuta, é naturalmente abertura, mesmo que seja por uma questão de sobrevivência, de defesa do meio ambiente, mas através da escuta, o corpo acaba por fundir-se com o meio ambiente. Tal como acontecia com a imobilidade, o silêncio é sobretudo uma predisposição para a escuta. O silêncio é também uma imanência do próprio som, uma qualidade imanente à sonância.

« Le sens s'ouvre dans le silence. Il ne s'agit pourtant pas de conduire au silence comme au mystère du sonore, comme à la sublimité ineffable toujours trop vite attribué au musical pour y faire entendre un sens absolu (...). Il s'agit bien, il doit s'agir jusqu'au bout, d'écouter ce silence du sens. »

*Jean-Luc Nancy*¹⁵⁶

Não há nada de absoluto nem de estável no som. As ondas sonoras (ondas de vibração, mesmo as não captáveis aos nossos ouvidos), então em movimento contínuo, não têm presença estável nem lugar fixo, são devir. Por isso, o tempo da ressonância não é o tempo da sucessão, é um tempo que se abre, se afunda e se alarga ou se ramifica, que envolve e que separa, que se contrai ou se estende... “é um presente como uma onda numa maré”. Apesar de em contínuo movimento, o presente sonoro abre um espaço, uma zona onde soa e onde é atual, ou melhor, contemporâneo: um espaço-tempo.

« Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espace même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération. Cet espace lui-même est d'emblée omnidimensionnel et transversal à tous les espaces : on a toujours remarqué l'expansion du son à travers les obstacles, sa propriété de pénétration et d'ubiquité. »

*Jean-Luc Nancy*¹⁵⁷

Escutar é, assim, entrar numa espacialidade, pela qual se é simultaneamente penetrado. Pois escutar faz parte da emissão. Escutar e emitir são atos simultâneos: escuto-me falar, não como objeto externo a mim, sinto que sinto e escuto que emito.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 50.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 32 (sublinhado meu).

Esta espacialidade abre-se em mim, tanto como em torno a mim, e abre-se em mim tanto como até mim: abre-me a mim, para mim, tanto como para fora... e é por tais aberturas múltiplas que um si mesmo pode ter lugar e que simultaneamente ele se funde com o espaço e o tempo.

« Être a l'écoute, c'est être en même temps au dehors et au dedans, être ouvert du dehors et du dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. L'écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (aesthétique) comme telle : le partage d'un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion. »

*Jean-Luc Nancy*¹⁵⁸

Esta passagem é fundamental, porque põe em estado de fluxo a clássica divisão entre o interior e o exterior do corpo e perspectiva toda a experiência sensível através da escuta. A ressonância é a própria conexão que liga o dentro e o fora, que abre o corpo desde dentro, afinando-o com o espaço-tempo onde ele se move. Este corpo-ressonância (do ponto de vista do sonoro, da escuta) é, segundo Nancy, não só uma presença aberta, mas sobretudo uma presença que abre (*ouvrante*) e onde a escuta tem lugar em simultâneo que o acontecimento sonoro.

Vejamos que, simultaneamente: por um lado, a escuta se abre para a ressonância, transformando a própria ressonância (ou espaço-tempo) em sujeito do evento; e, por outro lado, a ressonância se abre a si (si-mesmo da vibração, o corpo que vibra) e se abre ao si-mesmo (aquele que se põe em jogo por si mesmo).

É por esta simultaneidade que a escuta existe para o sonoro, como o “sats” para o movimento (e como o presente para o tempo-devir), enquanto ponto zero=encontro da energia horizontal e vertical. A “voyage immobile” está também presente nesta “presença que abre” da escuta: a sua receptividade (ou disponibilidade) é não só uma forma de movimento em si, mas é pré-ativa, isto é, contém em si todo o movimento (ressonância) possível.

Mais uma vez, a presença visual tem algo de fixo: ela está já aí, quando eu a vejo. A presença sonora, por outro lado, chega até mim, avança, comporta um ataque (como se diz na música). O corpo animal, e sobretudo o humano, não pode interromper o som de chegar até si e, por outro lado, o som penetra no corpo e

¹⁵⁸ *Idem*, p. 33.

propaga através de todo o corpo algo dos seus efeitos. O carácter de contágio, a dilatação no espaço do som, faz com que a própria escuta seja uma forma de presença do mundo em mim. Esta presença sonora encontra-se no pôr-se em movimento, como um ricochete do aqui e do agora... e faz do lugar sonoro um lugar como relação consigo, um lugar para si, o lugar vibrante do sujeito.

Daí a ideia de afinação com o meio: eu ressoo simultaneamente com o escutar desse movimento (seu rebote), como com o rebote dessa ressonância no mundo. Na verdade o que está a acontecer é que esta presença, que me abre, se abre em mim, e cria um meio específico, como que um espaço-tempo de forças, à maneira de Artaud.

O lugar sonoro, como espaço cénico, por exemplo, não é tanto um lugar onde o sujeito se vai fazer ouvir ou entender, pelo contrário, é um lugar que se converte em sujeito sempre que algo ressoa nele.

Esta qualidade de escuta intensificada (do ator-performer) faz do mundo uma exterioridade imanente ao sujeito. O sujeito em sintonia com o meio. Para Artaud, o ator em chamas está em vibração com todos os elementos, está afinado com o meio. Tal como a expressão “em chamas” aponta, tal pede muita energia, a concentração de um espaço de forças.

« Le son est un principal opérateur de pensées chez Artaud. (...) Le son n'est pas seulement le son en tant qu'objet de l'oïe : le son est la ligne que dessine la vibration de tous les éléments scéniques captés dans leur intensité. »

Kuniini Uno¹⁵⁹

Em Artaud o som, como a imagem, aparecem numa plasticidade ilimitada, indeterminada, numa variação contínua. No fundo, ele propõe um tratamento sonoro do teatro, pondo todos os elementos teatrais em variação contínua de intensidade: voz, gesto, luz, personagem; transformando, assim, a matéria do teatro num fluxo informal de variação contínua. O princípio organizador da matéria é intrínseco a este fluxo, encontra-se no interior da variação contínua das intensidades captadas pelos materiais, uma vez que o princípio é a própria ressonância.

Em relação à ideia de abertura de estratos e à produção do desejo, é como se substituíssemos a ideia de correção pela ideia de variação. Não há um estrato melhor

¹⁵⁹ UNO, Kuniichi; [1980] *op. Cit.*, p. 94.

do que outro, mas um desejo de experimentação, de diferenciação, de agenciamento num outro. Este conceito é fundamental, de variação, no ponto em que estamos com o Grupo Ready Made, transformar a pesquisa em *Jam Session* (sessão aberta ou livre): voltar a transformar a pesquisa em jogo!

De certa forma, isto estava em causa, no caso do “piano desafinado”. Impossível corrigir esse erro técnico: mas essa impossibilidade realçava a realidade de que se estava à procura, isto é, não se tratava de corrigir nada naquele ponto, mas de variar, de improvisar, de procurar o encontro, a sintonia juntos.

De certa forma, o treino da “escuta” como abertura à variação (em detrimento da correção), pode combater o agenciamento de “estratos cancerosos”, a segunda maneira de falhar o CsO. Nos *Viewpoints*, manter esta abertura a um infinito de movimentos possíveis, mesmo no movimento, é essencial para manter o fluxo de uma *Jam Session*. A conexão e a vibração são prioritárias, a coisa em si tem que ser delegada para segundo plano. Como dizia Barba, o trabalho é sempre um “como” e não um “quê”.

« La fonction du signe n'est pas la signification, mais la vibration et la connection des intensités. (...) Toutes les matières sont traitées comme son, ligne, flux, onde. »

*Kuniini Uno*¹⁶⁰

Entre os encontros de Sábado e de Domingo (ambos com público ao final da tarde), esta relação com a variação na ordem do sonoro e da escuta ficou clara. A variação como abertura.

Era preciso incluir o público neste movimento de fruição: não só enquanto exterioridade imanente ao movimento, e, por isso, sempre virtualmente presente no treino, mas, enquanto público real, enquanto presença viva que encarna o conceito de atualização e de variação, respira momento a momento, é ele próprio linha de movimento e ponto de vista variante e integrante do movimento.

Não se trata, aí, de fazer mais para (com) o público real ou mais para (com) as outras pessoas reais em movimento na sala (os do Grupo Ready Made), pois tal seria diluir a energia vertical na energia horizontal. Tratava-se de procurar na escuta (silêncio do som ou imobilidade do movimento) o contacto com o público virtual, mas

¹⁶⁰ UNO, Kuniichi; [1980] *op. Cit.*, p. 94.

sobretudo com o espaço-tempo do presente que é uma atenção à variação, à ressonância, à conexão das intensidades no instante.

A palavra *Jam Session* aplicava-se a estas situações. A ideia de *Jam* tradicional associada à mistura de estilos (improvisação entre músicos desconhecidos, todos os presentes da sala) ou a ideia de *Jam* mais global, em que a escrita não precede a ação, ninguém sabe o que vai acontecer a seguir. No caso da música, mesmo com público, os músicos tendem o ouvido para um espaço outro, um espaço aberto que convida o som a acontecer, a reagir, a escutar o que de alguma forma está já em movimento para se afinar, uma escuta que acontece a cada nota, a cada movimento. Esta é a condição base da sintonia numa *Jam*. Juntar-se, ligar-se, entrar em contacto.

A escuta no teatro, na performance, é por isso, também um convite a deslocar a atenção e o movimento para um espaço outro: o tal espaço-tempo ou zona que não depende de mim ou de ti, mas que convida a algo, onde o “gesto certo”¹⁶¹ se afina com o que já está a acontecer aí-agora.

Para Nancy, isto equivale a tratar a “ressonância-pura”, não somente como a condição, mas como um envio e uma abertura do sentido, isto é, como sentido para lá do sentido (outr-sens), sentido que passa para além da significação. Neste caso, o corpo (sem distinção de lugar ou de função de ressonância) não é apenas o corpo auditivo, mas o corpo todo (“e sem órgãos” diz Nancy!¹⁶²): o corpo é a caixa de ressonância do sentido para lá do sentido.

Barba chama a atenção para a ideia de que tal não pode acontecer se não houver uma estrutura clara: o corpo traz essa estrutura, mas os *Viewpoints* trazem também essa estrutura clara à percepção, à escuta. Neste sentido, os *Viewpoints* são o sujeito a fazer corpo com o mundo. Também na análise ao CsO, tal parecia ser fundamental. Uma relação clara com o espaço e o tempo, tal como Anne Bogart me tinha proposto durante a Residência em Skidmore.¹⁶³

Não há dúvida de que no treino com *Viewpoints* o evento - o espaço e o tempo - são o foco fundamental. Não há um ponto de vista chamado “outro” ou “corpo”, se repararmos. No entanto, não há nada que não esteja contido no espaço e no tempo que não seja imanente ao corpo (fazer corpo com o outro, com o espaço e com o tempo).

¹⁶¹ Ideia do “geste qui convient” de Oida, no capítulo Pontos de Vista.

¹⁶² NANCY [2002]; *op. Cit.*, p. 60.

¹⁶³ Ver primeira parte do capítulo Pontos Luminosos.

O corpo é o lugar do acontecimento, que é o lugar de um “para si”. Em ressonância contínua com o meio, o ator-performer surpreende-se, antes de decidir estar em movimento, dá por si já em movimento.

Com Nancy, creio que finalmente “o sujeito pode-se considerar o que, do corpo, é ou vibra à escuta do sentido para lá do sentido”¹⁶⁴ (outré-sens). Neste aspeto, também o espaço-tempo do acontecimento são interioridade imanente do sujeito, são parte desse corpo que vibra à escuta, que se abre. Creio que Barba se referia a isto ao falar de “ator dilatado”: o ator perde o domínio sobre o significado, ele de certa forma afirma um “novo” cujo significado ainda não conhece, isto é, ele abre o corpo de ressonância (movimento) para um espaço-tempo de possibilidades na borda do sentido. Este facto encontra a sua realização extrema no conceito de *Jam Session*.

A “escuta acutilante” (Zé Valente), a abertura ou receptividade ativa de que falamos, introduz esta clareza de relação, o ator dá por si a fluir - sem se poder no entanto retirar, tem que permanecer sempre receptivo e ativo a cada passo - criando com o tempo e o espaço uma interioridade imanente ao seu movimento.

V. A abertura: o encontro e a troca com o público

“The work is not just about being in the correct spatial relationship or moving at the right tempo; it is also about the actual, visceral experience that Viewpoints provokes. And ultimately, an actor must be able to share this experience in public.”

*Bogart and Landau*¹⁶⁵

Barba diz a certa altura na sua *Canoa* que o trabalho pré-expressivo não serve para idolatrar o corpo como um valor em si mesmo. Creio que se referia a uma distinção que Bogart faz, aqui, também entre o nível de eficácia e o nível de relação¹⁶⁶. No entanto, repare-se que Bogart diz “*it is also*”, isto é, tenta-se diluir a polaridade entre os dois níveis expressos nestas expressões, pondo a tónica na fruição, na criação. No fundo, ambos são níveis da relação, mas é óbvio que um atleta nos

¹⁶⁴ NANCY [2002]; *idem*.

¹⁶⁵ BOGART, Anne and LANDAU, Tina [2005], *op. Cit.*, p. 91.

¹⁶⁶ Distinção desenvolvida no trabalho de Laboratório com Luca Aprea, no Mestrado.

Jogos Olímpicos está a pôr em primeiro plano a eficácia e um ator, mesmo que tenha que cuidar da eficácia para a clareza da relação, deve pôr em primeiro plano essa relação-contacto, sob o perigo de nunca chegar a abrir a porta para o público.

A clareza é, no entanto, um pilar fundamental dos *Viewpoints* para a fruição: nesse caso os Pontos de Vista são como que órgãos (e não organismo) desse sujeito a fazer corpo com o mundo, essenciais para fazer um CsO. O ator Barney O’Hanlon lembra esta relação frequentemente nos treinos: “na *free session* o que fazes não é os *Viewpoints*, o que fazes é algo de totalmente diferente”¹⁶⁷.

No treino com o GRM, a situação de *Free Session* chegou praticamente em simultâneo com o público. Este foi o último ponto quente do GRM: abrir o treino, por um lado, mas ainda a rapidez com que tudo aconteceu e o esforço por saborear a experiência, momento a momento, por outro. Por um lado, aquecer a situação de *Jam*, por outro lado, incluir o público real nesse espaço-tempo de criação: aquecer com o público.

Entre a *Jam Session* de Sábado e a de Domingo¹⁶⁸, senti, por isso, a necessidade de clarificar mais a estrutura da *Jam* e de a afinar com a experiência, com o contexto do grupo. No fundo, no Sábado, estava a seguir as passadas de uma *Jam à la SITI Company*, mas o trabalho tinha-se modificado e tinha ganho novos contornos com esta prática de troca. Foi fundamental a nossa conversa no final de Sábado e o re-afinar juntos para Domingo: perceber em que lugar estava o grupo, que portas sentíamos o desejo de abrir juntos.

Na *Jam* de Sábado, o movimento parecia nunca estar suficientemente claro e, por isso mesmo, não estava suficientemente aberto: parecia difícil a entrada. Era ponto assente para mim, propor mas estar dentro e, pessoalmente, neste dia, foi muito difícil entrar na *Jam*. Mesmo assim, a troca no final mostrou que o público nos via à procura do trabalho e isso era interessante para eles, mas não ainda muito forte, como se não fosse a coisa concreta, mas um eco, como que uma fruição ao fundo do túnel.

Para mim, nunca estive em causa dar grandes explicações ao público, já que não se tratava de uma aula, mas de uma *Jam Session* (deveria ser interessante por si mesma); mas usar os *Viewpoints* como guias de clareza do corpo e que essa clareza pudesse guiar o grupo. No fundo, o valor do corpo (como Barba questionava) é esse

¹⁶⁷ Diário de Residência de Skidmore.

¹⁶⁸ Apresentação final do Projeto de Pesquisa.

mesmo: guiar o ator e o espetador nas descobertas de um sentido em aberto, pela situação de atualização - de escuta, extremada pela *Jam*.

A Rute Esteves, elemento do GRM, bailarina presente neste último fim-de-semana, insistia sempre na ideia de que sentia que na *Free Session* (a que tínhamos chegado juntos, um pouco, no final dos fins-de-semanas em Coimbra, em Outubro, e no Porto, em Novembro) era como se cada um fosse simultaneamente ator e encenador. Barba tem uma imagem muito forte sobre isto, ao falar sobre o Teatro Anatómico:

“O cirurgião e o homem aberto escondiam o próprio mistério atrás da revelação dos órgãos e da meticulosidade do trabalho. (...)

A presença do ator, o que apesar de tudo é o seu mistério, é similar a ambos – ao corpo aberto e ao cirurgião preciso e herético que o abre.”

*Eugenio Barba*¹⁶⁹

O público real trouxe essa prenda à improvisação com *Viewpoints*: a noção de que era necessária muita clareza (precisa) e muita escuta (acutilante), uma energia muito mais forte, uma qualidade de “sats” muito mais quente. Creio que provavelmente por isto, intuitivamente, no final de Sábado, passei a estrutura da *Jam* para o lado do Grupo: o que devemos fazer amanhã, para criar mais clareza, para ser mais simples para nós e, assim, podermos ir mais longe ou mais fundo?

Decidimos, assim, aquecer os *Viewpoints* com o público numa *Open Session* (cada um aquecendo os Pontos de Vista um a um no seu ritmo próprio, sem guias), depois criar desafios lançados por todos: propondo 15 mini-sessões de um minuto, como um jogo, em que cada um designa um Ponto de Vista e um número de intervenientes; e depois usar uma “flow” – explicar o que é a “flow” será o último ponto quente desta escrita!

Além do ambiente de grande prazer na partilha que estive nesta última sessão e *Jam* do GRM, este último ponto quente realçou para mim ainda o “aquecimento” da ideia de “troca” que estive presente em todo o contexto e que é também uma herança importante do treino com a *SITI Company*: um coletivo é isso, todos propõem, todos coordenam. O facto de cada um propor deu a cada elemento do grupo a sensação de estar a coordenar a sessão e de ser responsável pela clareza e pelo aquecimento de

¹⁶⁹ BARBA, Eugenio [1994]; *op. Cit.*, p. 138.

cada momento. Mas o aspeto mais surpreendente para mim foram as propostas de cada um e de como os Pontos de Vista tinham mudado (inclusivamente de nomes) e de como cada um valoriza diferentes associações entre Pontos de Vista. Por outro lado, o evento estar a surgir como um todo, mas passo a passo, isto é, não haver nenhuma vontade pessoal a desafinar um evento que era de todos e para todos.

No entanto, há ainda um aspeto que faltou aprofundar, nesta rapidez que introduziu a *Open Session* junto com a presença real do público. Julgo que este será o próximo passo naturalmente a emergir no encontro do GRM. Tem algo a ver com aquela escada infinita que pode descer dentro do corpo, de que Kuniichi falava com Hijikata¹⁷⁰.

Junto com o entusiasmo do público (que teve ainda ressonâncias várias e concretas nos trabalhos que se seguiram nestes meses) surgiu uma questão: algumas pessoas queriam entender um pouco melhor o método de trabalho, mas o que eu me perguntei foi “se o que estamos a fazer é outra coisa, porque é que queriam conhecer o método de trabalho?”.

Tornou-se, então, óbvio para mim que, apesar de termos conseguido improvisar juntos num espaço cénico, criar um mesmo contexto (espaço-tempo de criação) os órgãos eram ainda demasiado visíveis no corpo em aberto [do teatro anatómico] e os instrumentos que fazem de mim um cirurgião da fruição também ainda demasiado visíveis. É claro que a situação de fruição, o CsO, em última análise, como dizia Deleuze, é um estado larvar do devir que é impossível de atingir, é virtual.

A morte do corpo com órgãos, para o público do Corpo Sem Órgãos, é uma morte vivida em vida. Está ali diante dos olhos, ou melhor, a ressoar nesse lugar do contacto: ela é morte vivida em vida, é simultaneamente real e virtual, ilusão e realidade (para dizer com as palavras de Pirandello). Não há nada de contraditório nessa realidade paradoxal e metafórica, que transforma ator e público em feiticeiros do devir.

Esta questão, portanto, que aqui na escrita se levanta, já não tem a ver com a questão anterior “Onde é que a presença do espetador real pode levar os *Viewpoints*?”, mas com uma nova questão (que vem do encontro e troca com o público) “Onde é que os *Viewpoints* podem levar o espetador?”.

¹⁷⁰ C.f. capítulo Pontos de Vista.

No fundo, faltou-me um ponto que tem algo a ver com uma dimensão mais profundamente humana, um foco no acontecimento humano do encontro que, naturalmente, faz emergir algo de mais profundo; e que faz esquecer as ferramentas e entrar nessa vivência “outra” do evento. (Sem, no entanto, perder a dimensão de que o estrato da significação foi trocado por uma abertura do sentido.)

Ou melhor, isto existiu por momentos: uma sintonia cujo impacto é sentido tanto pelo performer como pelo público e que faz esquecer (esses que jogam) os meandros do jogo. Por outro lado, neste Domingo, não existiram momentos frios: a escuta, enquanto potencialidade da sintonia, a abertura para um espaço-tempo de ressonância, estavam lá. Apenas o “corpo a ferver” de Artaud era ainda um pouco intermitente no Grupo, como uma banda que ainda não conhece bem o seu som¹⁷¹.

Nancy põe a questão:

« (...) il faut encore se demander en quoi consiste ce qu'on vient d'appeler l'écoute de l'outré-sens dès lors qu'on se détache résolument de la perspective signifiante comme perspective finale. »

*Jean-Luc Nancy*¹⁷²

É como se tivéssemos ficado naquele ponto em que a arte fala apenas de si mesma. Ainda não sei bem se esse ponto é um “aquém” ou uma escolha. Dizem que há dois tipos de arte: a que fala da arte e a que fala do mundo. Não sei bem onde situar-me quando oiço isto. Suponho que a pesquisa tem em si essa componente de autorreflexividade. No entanto, isso põe demasiado uma polaridade entre a arte e o mundo, como se a arte não fosse do mundo, ou melhor, não criasse um mundo, e houvesse ainda uma exterioridade em relação àquilo que se cria.

Relembro aquela frase sobre o sonho real como uma experiência sobre o tempo, com que entrei no capítulo Pontos Luminosos. Pergunto-me se a arte quer diluir as fronteiras entre sonho e realidade ou acentuar essas mesmas fronteiras? Reparo que não sei responder a esta pergunta, mas se o “sonho” que estou agora a escrever não for real, se esta escrita não for real, pelo menos no espaço da escrita,

¹⁷¹ Na gíria do *jazz*, quanto mais uma banda toca junta, mais se apura “o som da banda” e isso, contrabalançando com a abertura e sentido de risco, é um aspeto fundamental para a qualidade da *Jam*.

¹⁷² *Idem*, p. 60.

pergunto-me se estarei a criar ou a perder tempo? E quem me garante que não é um sonho, que não vou acordar e estar de novo no início desta escrita?

Tomo, por vezes, diferentes Pontos de Vista na escrita, como quando começo a dizer alto as palavras à medida que as escrevo no teclado-ecrã, sentindo que estou a dar o passo certo e mesmo sem saber para onde estou a ir e, atualmente, dando-me conta de que já não estou a ocupar-me com a questão de Nancy, mas precisamente a dirigir-me para uma orla de sentido (outré-sens) a passos largos. Ninguém que vá ler estas linhas, no entanto, terá noção de que o meu ponto de vista mudou (se tornou também vocal) ou que no meio disto fui à cozinha, para ver outra luminosidade e respirar o mundo com outro ritmo. Volto à frase de Nancy e à questão da “atualização”, mas tomando o ponto de vista dos escritos que me rodeiam.

“O próprio facto de que exista uma relação ator-espetador implica que os significados sejam produzidos ali.”

*Eugenio Barba*¹⁷³

Para Nancy, a ressonância vibra no sujeito, de tal forma que o sujeito se dá a si mesmo. Tal como na música, não existe o som sem o timbre, não existe ressonância sem a vibração própria do sujeito e é essa partilha mesma da vibração (com si-mesmo) que faz o sujeito. O sujeito descobre-se aí. O sujeito é de certa forma, espetador de si mesmo, descobre-se construindo, ressoando, vibrando. A comunicação, como ressonância, não é, assim, transmissão, mas partilha (“(...)le partage sujet de tous les “sujets”.”)

« Dans un corps qui s'ouvre et qui se ferme à la fois, qui se dispose et s'expose avec d'autres, résonne le bruit de son partage (d'avec soi, d'avec les autres) : peut-être le cri dans lequel l'enfant naît, peut-être encore une résonance plus ancienne dans le ventre et du ventre d'une mère. »

*Jean-Luc Nancy*¹⁷⁴

¹⁷³ BARBA, Eugenio [1994]; *op. Cit.*, p. 145.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 79.

Há qualquer coisa desse lugar último de partilha do teatro, essa relação – acontecimento efêmero em tempo real, que é da instância da vida e da morte, onde o lugar destas instâncias se intensifica e se baralha, bem para lá das ferramentas, bem para lá do organismo, bem para lá do sentido.

Esta questão de “O que é que o espetador trouxe aos *Viewpoints*?”, voltou a situar o essencialmente teatral no centro da fruição, o corpo a guiar uma partilha essencialmente humana.

Por outro lado, no entusiasmo do público, neste Domingo, havia algo que tinha a ver com uma partilha, das ferramentas do teatro, das ferramentas do ator, e sobretudo porque esta surgiu não enquanto explicação externa aos acontecimentos e relação ator-espetador, mas porquanto esta abraçou esses acontecimentos.

“Quanto mais aumenta a competência do espetador mais aumenta a sua capacidade de penetrar na multiplicidade de detalhes, mais o ator lhe revela um microcosmos de ações e reações, um complexo enlace dramático que anima a presença da pessoa cénica.”

*Eugenio Barba*¹⁷⁵

Este aspecto vem realçar a característica de abertura do projeto Grupo Ready Made, que além de pretender atravessar o país e os percursos dos seus elementos com uma prática de encontro e de troca, quis ainda integrar o público nesta pesquisa-jogo, não deixando nenhum elemento fora do acontecimento teatral. Desta forma, a “pessoa cénica” seriam assim todos os presentes no acontecimento, o público sempre presente enquanto público virtual. Neste fim-de-semana, ao juntar ao público virtual o público real acendeu-se um outro impacto sobre a atualidade dos acontecimentos: pessoas reais trazem um impacto, uma *cinestesia* real, uma atualização da ressonância. Cabe ao ator fazer desta interferência ruído ou sintonia ou uma sintonia do ruído, se a lógica da variação o permite.

¹⁷⁵ BARBA, Eugenio [1994]; *op. Cit.*, p. 179.

abrir o corpo: a “flow” na cena e na escrita (a zona)

“A ballet dancer practices by doing exercises at the bar. A pianist practices by playing scales. A basketball player shoots hoops, while another lifts weights or jogs. How do we, as makers of theatre, keep in shape? How do we work out? Viewpoints can be a practice for the participants as they exercise the muscles of openness, awareness and spontaneity.”

*Bogart and Landau*¹⁷⁶

Os *Viewpoints* aparecem aqui como treino da abertura e do contacto-afinação do performer, do ator.

No sentido que desenvolvi com o Grupo Ready Made e agora nesta escrita, trata-se de um treino de criar uma zona de contágio com o mundo. A presença do público, em algum momento deste treino, é, por isso, indispensável, porquanto ele atualiza a ressonância, fora dos contornos das ferramentas, abrindo o corpo para esse lugar outro, que se dirige para um limite do próprio método (*Viewpoints*), enquanto tal, e foca o essencialmente humano desse contacto: o sujeito em construção, em processo (e que não existe fora desse contacto-ressonância).

A atualização é sempre redescoberta, re-fazer-se, seja no acontecimento teatral, seja na escrita: a ressonância e o próprio sujeito são atualização.

« L'écriture est aussi, très littéralement et juste dans sa valeur d'une archi-écriture, une voix qui résonne. »

*Jean-Luc Nancy*¹⁷⁷

Para José Gil¹⁷⁸, “abrir o corpo” é precisamente criar esta zona de contágio. O corpo, nessa zona, é visto do exterior do interior, transforma-se como um todo, pois o seu “em-redor” estende-se no espaço, criando com o meio um espaço de intensidades, uma zona de “osmose potencial, de visões e tactos à distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos”. Neste corpo aberto, fervilham afetos de vitalidade.

¹⁷⁶ BOGART, Anne and LANDAU, Tina [2005], *op. Cit.*, p. 71.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 69.

¹⁷⁸ GIL, José; *Abrir o Corpo* in FONSECA, Tania Mara Galli & ENGELMAN, Selda; *Corpo, Arte e Clínica*; Porto Alegre: Ed. UFRGS; 2004.

“É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que o conectam com as forças do outro.”

José Gil¹⁷⁹

Segundo Gil, tal abertura é permitida no corpo, pois se dá um intensificar da percepção, uma vez que o ponto de vista não é o interior do corpo (senão ele próprio não poderia situar-se no espaço) nem o exterior (senão deixaria de haver exterior, referencia absoluta), o ponto de vista desde onde percebemos o mundo está na interface, na zona de fronteira, em que o exterior e o interior se sobrepõem. A nossa consciência do mundo vem do facto de o ponto de vista estar e não estar no espaço, isto é, está num outro tipo de espaço paradoxal: um espaço que traça uma fronteira entre o interior e o exterior, mas apenas vê sempre e simultaneamente algo do mundo e algo do corpo. E vê o mundo do exterior do interior e vê o corpo do interior do exterior. “Isto faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência.”, “O corpo inteiro vê, ou melhor, percebe.”.

Barney O’Hanlon (ator da *SITI*) inventou um exercício para os *Viewpoints* chamado a “*flow*”. Chamar-lhe e escrever “exercício” é um pouco estranho: o mais importante é a experiência e está intimamente relacionada com a forma como nos é passada empiricamente. Reparo que entre cada ponto final há movimento – tempo distendido e gozado com o movimento.

Andamos pelo espaço, na nossa meditação. Olhamos nos olhos as pessoas que encontramos. Continuamos a andar pelo espaço. Agora relaxamos e abrimos o olhar e tentamos ficar em relação com todo o grupo e com toda a sala. Agora observamos os espaços entre os corpos, observamos esse espaço como portas: largas, estreitas, todas diferentes e em movimento. Começamos a entrar nas portas. (...)

A “*flow*” tem basicamente um vocabulário de cinco partes que, depois de introduzidas uma a uma, se juntam e se transformam em fluxo, na experiência. 1 – Passar entre, 2 – Parar e Andar, 3- Algo acontece que me faz mudar de direção, 4 – Algo acontece que me faz mudar de velocidade, 5 – Seguir alguém.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 10.

O fundamental da “flow” é esta atenção ao espaço, esta ideia do “algo acontece que”: me faz parar, andar, entrar, sair, acelerar, desacelerar, mudar de foco, entrar em sintonia. Essa ideia de resposta ao mundo, de *cinestesia*, que, com José Gil, não é apenas propriocepção, mas uma percepção dessa zona interior do exterior e exterior do interior. Todo o trabalho fundamental de *Resposta Cinestésica dos Viewpoints* contém, assim, esta ideia de zona que se cria com o mundo, em que o corpo, todo o corpo, é impregnado pela consciência.

“É assim que não só a consciência devém corpo de consciência (...), mas o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes dos outros corpos. Movimentos de forças e pequenas percepções.”

José Gil¹⁸⁰

Gil chama a atenção para dois regimes da consciência do corpo: “a transformação da consciência vígil intencional” e “a mutação do corpo que se torna o órgão das mais finas vibrações do mundo”. Gil chama-lhe corpo-consciência. É bastante importante a ideia de que a consciência do corpo (não é uma operação que modifica o regime normal da consciência vígil) é um regime subjacente a todo o estado da consciência, mesmo o da mais pura consciência reflexiva, ou seja, que “não há consciência sem consciência do corpo”.¹⁸¹

Este treino com a “flow” de Barney é, não só um condensado de todo o treino de *Viewpoints*, como pode ainda ser detalhado com o treino de *Viewpoints*. Na minha experiência com o Grupo Ready Made¹⁸², a “flow”, pela sua simplicidade e clareza, permite ao público entrar no tipo de movimento de “resposta” imediata ao meio, sem as escolhas estarem separadas do movimento corporal e do meio. Os movimentos corporais e os movimentos do pensamento atualizam-se. Dá-se o “*thinking in motion*” de que Barba falava. A consciência impregna o corpo. O que dá uma sensação de liberdade e de fluidez a que Csizsentmihalyi¹⁸³ dá o nome de “experiência ótima” ou “felicidade”.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 3.

¹⁸¹ O que está totalmente suportado pelas descobertas mais recentes, tanto ao nível da psicologia como da biologia, como mostra António Damásio no seu recente “Livro da Consciência”.

¹⁸² E, posteriormente, em outras experiências com público, em outros contextos (de investigação e docência).

¹⁸³ C.f. Capítulo Zero da Escrita.

A “flow” é um dos treinos usados na passagem para a *Free* ou *Open Session*. A ideia de que falávamos de que a qualidade do “sats” (captada na imobilidade) deve permanecer no movimento, uma escuta que se estende no movimento da ressonância (quando movo ou falo não perco a qualidade de escuta, a abertura e osmose com o meio); também a “flow” com as suas regras simples, a escuta e a fluidez, deve permanecer no movimento: o equilíbrio entre reação e ação, entre “feedback e feedforward” que Nancy exprime através da ideia de “ressonância”.

Terminar a *Jam Session* com a “flow”, permitindo entre todos que pouco a pouco o movimento se complexifique, mas sem perder a “flow”, foi, por isso, um gesto de pegar no simples, de convidar o grupo da simplicidade para a fruição, mas também apontar para o treino como uma forma de manter acesa a atualização e a abertura.

Gil refere que esta zona de contágio supõe uma contaminação afetiva, mas também um contágio de inconscientes. O inconsciente aponta para a captação de pequenas percepções, “inconscientes porque ínfimas”, mas também pequenas percepções que apontam para a questão da atualização: que surgem da desfasagem de dois contextos quase idênticos. A pequena percepção capta um intervalo, “uma espécie de contorno interior de desfasagem”, “algo que se sente” e que é uma força, ou melhor, uma forma de força. Tem algo a ver com os “significados flutuantes” que formam a “infra-língua” de que falámos antes. Esta forma de força é ilocalizável e confunde-se com o sentir do corpo todo, algo naquele corpo todo, que não é tanto já um nexos psicofísico, mas foi transformado num corpo-consciência nesta osmose de corpos.

“Digamos a presença das intensidades se mede pela influência que ela provoca nos que a percebem. O carisma induz contágio, e este mais não é do que uma comunicação de inconscientes.”

José Gil¹⁸⁴

Assim, a situação de *Jam Session*, vista à luz da “flow” e do treino de “resposta cinestésica”, transforma-se (na lógica das pequenas percepções e do contágio de inconscientes) no treino da incorporação do corpo do outro e na

¹⁸⁴ GIL [2002]; *op. Cit.*, p. 06.

incorporação de um corpo-outro, virado para um devir, um lugar indefinido, um espaço-tempo que equivale a um corpo espectral feito de todos os corpos presentes.

A “flow”, enquanto treino de fluidez e contacto, poderia ainda estar presente, mesmo no trabalho de composição e repetição, como um trabalho de fundo para a criação de obra-partitura.

O movimento transforma-se numa procura do equilíbrio entre “vigor” e “suavidade” de que Barba fala: a fluidez da “flow” como uma “souplesse” de fundo da *Open Session*: um corpo “souplesse” que simultaneamente é ativo na ligação ao outro, ao espaço e ao tempo, gerando, mesmo na abertura, uma energia dinâmica, que se acelera e desacelera, aquece e arrefece, em contacto fino com o outro e com o meio. Este corpo-aberto é sobretudo um corpo que abre.

Nesse espaço de intensidades, a zona, já não se veem os pontos, as linhas, mas em foco fica o contacto humano. A cena, que é esta zona de contágio é, por isso, extraordinariamente lúdica, pois convida ao movimento, abre, convida à ressonância, à dissonância - cuida e desafia a(s) pessoa(s) cénica(s), simultaneamente.

O entusiasmo do público fez-nos entender um sentido extra-treino da situação de *Jam*: a potência de fruição da improvisação, o focar da sintonia e da *cinestesia* (empatia) nos processos de criação em cena, privilegiada pela presença física dos corpos de todos. O ponto em que deixamos o GRM aquece, assim, pelo entusiasmo dos seus elementos (partilhado e aquecido com o público) e pelo focar de dois caminhos complementares mas também independentes: o aprofundar desta zona de investigação e o abrir de uma zona de criação.

“Afiml, o que é o corpo aberto? (...) Qualquer coisa de muito particular acontece ao corpo tornado corpo-consciência: a visão do corpo (do exterior e do interior) que o acompanha abre um espaço, alargando e transformando a zona indefinida de fronteira. Não existe afinal um ponto de vista, nem a fronteira é uma linha, um plano ou um volume. Saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo.”

*José Gil*¹⁸⁵

¹⁸⁵ GIL [2002]; *op. Cit.*, pp. 10-11.



ponto sem nó

PONTO SEM NÓ DA ESCRITA

“Hay una vitalidad, una fuerza vital, una vivificación que por medio de ti se traduce en acción, y esta expresión es única, puesto que nunca existirá alguien como tú. Y si la bloqueas, nunca existirá a través de ningún otro medio y se perderá. El mundo no lo verá. No es asunto tuyo determinar lo bueno que es; ni lo valioso, ni cómo se compara con otras expresiones. Tu tarea es mantenerla tuya de manera clara y directa, mantener el canal abierto. No tienes que creer en ti mismo o en tu trabajo. Te tienes que mantener abierto y alerta respecto a los impulsos que te motivan.”

*Martha Graham*¹⁸⁶

A escrita tenta seguir os mesmos princípios do treino que se desenvolve para a prática de cena. A matéria é um pouco diferente, mas a relação com a improvisação e com a composição é em tudo analógica. Afinal, é o mesmo corpo que escreve.

O corpo é a escrita, a escrita é o corpo. Somos este, tal como aqui se desenrola no papel-ecrã: corpo-pensamento feito letrinhas pretas. De um certo ponto de vista, só sabemos falar no plural: a escrita é um contexto, uma coletividade. No entanto, enquanto linha ou ponto em movimento, enquanto voz que ressoa (como lhe chamava Nancy), a escrita volta ao singular dos diários.

Chega ao ponto em que a escrita fala de si mesma, se desata. Difícil é chegar a conclusões: a cada ponto, novas portas se abrem, prevê-se novas direções, alternativas, convidativas. A escrita que quer devir corpo, o corpo que quer devir escrita. A escrita está já, por isso, a fugir de novo do papel para a experiência, porta aberta para um novo momento. Está quase a voltar as costas ao papel-ecrã e a voltar para a cena.

Nesse movimento, a escrita encontra, assim, os seus Pontos de Vista. Repara que ela vai jogando com o tempo e o espaço do evento. Aproxima-se e afasta-se da Experiência e da Filosofia, tenta nunca perder o contacto nem com uma nem com outra, companheiros de cena desta escrita. Escolhe uma forma e gestos, onde estão implícitos os diários, falar na primeira pessoa, zigzaguear entre a filosofia e a experiência (horizontalidade da escrita), voltar-se de repente para si mesma (verticalidade da escrita). Esta forma entra em relação com a arquitetura do papel-ecrã

¹⁸⁶ GRAHAM, Martha *apud* BOGART, Anne; La Preparación del Director, Siete Ensayos sobre Teatro y Arte; Alba Editorial, Barcelona, 2008, p. 99.

e com a topografia (tipografia). Por fim, a escrita tem acelerações e desacelerações, às vezes anda de vagar, detalhando, e outras vezes corre (falava em nenúfares, em patins?) e já nem sabe onde está.

Pára no parágrafo, para se re-situar. Linha em branco. Página em branco. “sats” da escrita. A escrita tem durações (quanto tempo aguenta ligada na filosofia? Quanto tempo fica na experiência?), quantos saltos? A escrita tem repetições - de palavras, frases, citações, relações. E, finalmente, a escrita tem resposta cinestésica, a escrita tem sempre um leitor virtual, atualiza-se nessa relação.

É assim que a escrita é corpo, é movimento. A escrita tem também a sua força vital.

Apercebo-me da escrita como contexto do processo de pesquisa, como forma de criar-se-em-corpo. A escrita esteve também repleta de momentos quentes.

O primeiro será talvez um dos mais importantes, quando me apercebi que o Diário era a forma mais fluida para esta escrita. Parece óbvio: era o que já estava a acontecer de mais quente que tivesse a ver com a escrita. Foi o primeiro passo para criar-se-em-corpo-de-escrita. No entanto, a escrita estava já a começar há tanto tempo, acesa nos escritos recolhidos, nas conversas, nos escritos dispersos de escrita (improvisações), ainda sem estrutura, sem casa.

“Um projeto de mestrado - para um ator - pode simultaneamente responder à necessidade de focar, aprofundar, um tema específico da sua prática e também de pôr em perspetiva o movimento inicial do seu percurso, até à data. Rever as experiências, as escolhas e sensações, de forma a pôr na balança dois corpos: o corpo do sentido, do vivido na prática (e para a prática) e o corpo desejado. O corpo desejado é um corpo potencializado com base em algumas experiências extraordinárias (momentos quentes), que nos levam a desejar um tipo de trabalho, um tipo de energia, um tipo de encontro, normalmente difícil de descrever ou de definir em palavras. As experiências que aquecem cada um têm a ver com as qualidades específicas de um corpo no seu presente (seu presente de cada presente) e estão contidas naquele corpo vivido e vivente. Os dois corpos subsistem, coexistem no mesmo corpo-carne-relação, um transbordando o outro, suando do outro, e não se materializam em ações passíveis de fixar no pretérito imperfeito ou perfeito da linguagem, nem no futuro ou condicional – são da ordem do gerúndio, de um fazer-se fazendo, e esse é o sentido de um projeto de mestrado.”

Diários da Escrita, Janeiro 2012

Um dos últimos momentos quentes da escrita foi também interessante para a ideia de “fluxo”, de devir. A certa altura surgiu uma data de entrega, um estrato infalível que afetou a fluidez da escrita. De repete, o fluxo dá lugar a uma rigidez, a escrita fica apertada entre os órgãos – data, secretaria, faculdade, limite de palavras - um sufoco para a escrita (CsO desintegrado).

Houve um dia, em que, saindo de casa (acontece sempre em movimento), me aconteceu um novo “clic” sob a forma destas palavras: “Se estou a fazer um projeto para pesquisar a liberdade, como é que de repente me sinto totalmente prisioneira deste projeto? Não pode ser.”. E zás... uma pequena distensão, um respirar melhor que estas palavras passam a incorporar. A respiração é a base da atualização (ainda com Artaud). As palavras podem também criar corpo, pode criar-se-em-corpo através de palavras. Ela ligam-se ao corpo, re-agenciam ou atualizam os “impulsos” que me motivam, como dizia a Martha Graham. Faço natureza-carne-corpo com as palavras.

Reparem que há algumas escolhas (e a exceção que confirma a regra – Graham a abrir o capítulo): esta escrita não traz muitas referências da dança, apesar de a dança ter já um caminho longo nesta “zona” que aqui exploro: a relação entre experiência e filosofia. Apesar de tudo, tento procurar o específico num corpo com uma história experiencial, que se criou com teatro, com palavra, com jogo, com situação, com relação entre quotidiano e extra-quotidiano, com texto, com objetos simbólicos e até com personagem.

A razão pela qual muitas vezes esta escrita fala em “ator”, ou “ator-performer”, revela uma vontade de transformar o ator numa espécie de personagem (conceptual) para um processo do devir e da abertura. O próprio conceito de “cena” sai deste processo revitalizado, é simultaneamente o espaço da *Jam Session*, o espaço do treino e da criação.

Pressão delicada

Vou tentando fazer esta escrita, criada para pesquisar fluidez, da forma mais específica possível: esta especificidade permite-lhe continuar a ser aberta, estar em contacto com o outro (mesmo que virtual). Nem sempre é muito simples, pois a escrita faz uma “zona” tal como o corpo, uma zona que tem tanto de obscuro como de claro, quer dirigir-se para um limiar, descobrir novos agenciamentos (na experiência, na filosofia), perder-se sem se perder, fazer o caminho sem mapas.

Anne Bogart chama a este desafio - quando os *Viewpoints* são usados na composição-escrita-cena - de “exquisite pressure”. Esta “pressão delicada” define uma tarefa quase impossível, mas da qual emerge o seu possível a cada momento: tentar ser específico, manter-se aberto, criar movimento com o outro, encontrar uma lista de ingredientes e fazer das condicionantes (estratos) e dos ingredientes um aliado e não uma limitação. Fazer coletivo com os outros e com as condições de trabalho.

O aspeto coletivo e relacional do Teatro faz emergir algo que é vital para o corpo (e que por isso está presente mesmo na escrita): estamos sempre a fazer coletivo com o mundo, outra forma de dizer, estamos a fazer mundo.

É-me impossível integrar no movimento tudo o que vem até mim, há sempre uma seleção, um processo de proximidade, é importante que ele esteja ligado aos meus impulsos vitais, mas também que eu me deixe penetrar, surpreender, processo de osmose e de contágio. Se a escrita é metáfora do mundo, é apenas porque o corpo é metáfora do mundo e porque a escrita é metáfora do corpo.

Zona de contágio

Além de Anne Bogart e dos outros escritos que foram citados neste trabalho, numa procura de especificidade dos sentidos (entre sentido-significado e sentido-vivido) outros escritos foram contaminadores e aqueceram este assumir de uma voz no movimento e da escrita: os escritos e as músicas de Patti Smith, os filmes de Agnès Varda, a troca de escritos e de treino com Eleonora Fabião, que conheci em Nova Iorque e a quem agradeço a vitalidade de furar os esquemas da escrita e os esquemas da cena de uma forma clara e contundente. Acredito que entrar em movimento é também nutrir-se dos movimentos dos outros.

Quando Varda, há uns meses em Lisboa, apresentava a série documental “Agnès de ci de là Varda” e a sua ideia de “crónica”, de diário filmado: falou de si (naquele jeito simples-direto-Varda, que toca) como um pássaro que voa e pára sobre os diferentes pontos do mundo (de ci de là).

O corpo é a “linha” que viaja e vê “pontos” no mundo: pontos de apoio, de paragem, de observação, de contaminação. Faz casa, mas não no sentido sedentário, é sempre uma casa-ninho que fervilha com o mundo, que se faz com o mundo, usando os ingredientes do acaso e da proximidade, e que se leva, em processo, para outro lugar.

A questão que perpassa este processo foi colocada, ao longo destas páginas, de muitas formas: Como é que o corpo entra num devir, se abre ao mundo? Como fluir fazendo carne com o tempo e o espaço?

Mesmo antes de a casa da escrita aparecer, foi-se fazendo a casa da pesquisa: as escolhas de aprofundar os *Viewpoints*, de me integrar no processo de Mestrado do Luca Aprea, os três contextos escolhidos e aqui desenvolvidos em três capítulos, tudo isso foi motivado por esta questão.

A pesquisa, no entanto, não termina nesta proposta escrita. Vai ganhando, em novas experiências e na própria ressonância da escrita, novos limiares, novos contornos, novos caminhos.

Durante o contexto desta escrita, surgiram novos agenciamentos para esta pesquisa, dos quais realço a criação de um coletivo de pesquisa sobre gesto-vocal com Maria João Serrão (Grupo Voz Atual), a coencenação com Catarina Santana de *Vosch-Vusch, Um Bosque em Marcha* para o TEUC (onde desenvolvemos a pesquisa das articulações *viewpoints*-Lecoq-fluxo-criação) e o trabalho desenvolvido dentro do CEM, com o pequeno núcleo de investigação-aula a que chamei “Mover a Escuta”. Todos eles foram infra-movimentos deste movimento.

Acredito que o trabalho do ator é o tempo e o espaço, fazer mundo. O jogo do ator com o tempo tem um papel muito importante, na escuta do que vibra no espaço exterior e interior, para descobrir, pondo em movimento, um ritmo próprio, um tempo próprio, uma voz própria. O que seria, no entanto, desse tempo, sem a referência do espaço, que ressoa, que vibra, que dá o tom? Seja o espaço exterior seja o interior. Difícil encontrar-lhes a fronteira, na microscopia do movimento.

O tempo e o espaço fundem-se e abrem-se no treino do eu-corpo: captar a imobilidade do movimento, escutar o silêncio da ressonância. Encontrar os vazios por entre o cheio, da partitura, do acontecimento. Procurar essas brechas, aberturas, orlas, para fluir em novas e diferentes sensações (blocos de sensações). Aí o presente torna-se um infra-tempo de todos os tempos, um espaço-tempo.

Para isso é preciso valorizar o cheio, o que já aí está. Perante o cheio, o corpo procurará ao seu ritmo-tempo natural as suas fugas, os seus voos, como um pássaro sempre em contacto com a terra e com a atmosfera, onde um infinito de possíveis ressoa.

Lisboa, 17 de Julho, 2012.

referências

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin; O Teatro e o Seu Duplo; Martins Fontes, São Paulo; 1999.

BARBA, Eugenio; A Canoa de Papel, Tratado de Antropologia Teatral; Ed. Hucitec; São Paulo, 1994.

BARBA, Eugenio & SAVARESE; Dictionnary of Theatre Anthropology, The secret art of the Actor; Routledge; London, 1991,

BOGART, Anne; Los Puntos de Vista Escénicos: Movimiento, Espacio Dramático y Tiempo Dramático; Edicion Española de Abraham Celaya, ADE; Madrid, 2007.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina; The Viewpoints Book; Theatre Communications Group, NY, 2005.

BOGART, Anne; La Preparación del Director, Siete Ensayos sobre Teatro y Arte; Alba Editorial, Barcelona, 2008.

BROOK, Peter; La puerta abierta; Alba Editorial, Madrid, 1994.

CSISZENTMIHALY, Mihaly; Flow, the classic work on how to achieve happiness; Rider Books, 1992.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire; Diálogos; Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix; O Que é a Filosofia?; Edit. Presença, Lisboa, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia; Assírio e Alvim; Lisboa, 1972.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; Milles Plateaux; Les Editions de Minuit; Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix; Mil Planaltos; Assírio e Alvim Ed.; Lisboa, 2007.

GREINER, Christine; O Corpo, Pistas para Estudos Indisciplinares; Annablume; São Paulo, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy; Para Um Teatro Pobre; Forja, Lisboa, 1975.

LECOQ, Jacques; Le Corps Poétique; Actes-Sud Papiers, Paris, 1997.

MARZANO, Michela (dir.); Dictionnaire du Corps; PUF, Paris, 2007. (/Voix, /Théâtre, /Expression, /Chair, /Désir, /Affect, /Âme, /AntoninArtaud, entre outras.)

MERLEAU-PONTY, Maurice; Fenomenologia da Percepção; Martins Fontes; São Paulo, 1999.

MURRAY, Simon; Jacques Lecoq; Routledge; London, 2003.

NANCY, Jean-Luc; A l'Écoute; Ed. Galilée, Paris, 2002.

PETIT, PHILIPPE; Traité du Funambulisme; Arles: Actus Sud, 1997.

SUZUKI, Tadashi; The Way of Acting; Theatre Communication Group; N.Y, 1986.

UNO, Kuniichi *in* GREINER & AMORIM (org.); Leituras da Morte, (artigo) “As Pantufas de Artaud Segundo Hijikata”; Annablume, São Paulo, 2007.

UNO, Kuniichi; Artaud et L'Espace des Forces; obra inédita, tese de doutoramento orientada por Gilles Deleuze, Universidade de Paris VIII, 1980.

ZOURABICHVILI, François; Un vocabulaire de Deleuze; Ellipses Ed., Paris, 2003.

DIGITAIS

- OVERLIE, Mary (web site); www.sixviewpoints.com

(acesso a 20 de Fevereiro de 2012).

- BOUTRY-STADELMAN, Britta; Yuasa Yasuo's Theory Of The Body; Nanzan Institute for Religion and Culture (web site)

http://nirc.nanzan-u.ac.jp/publications/EJPhilosophy/EJP_complete_list.htm

(acesso a 23 de Maio, 2012, entrada/ Yuasa Yasuo Body).

- REVISTA VIA-LATINA (web site); “Criação Performativa a partir de Pontos de Vista”; Eva Queirós de Matos com Ana Carolina Fernandes, 19.11.2011;

in <http://www.revistavialatina.com/?p=1703> (acesso a 16 de Junho de 2012).

FÍLMICAS

1979, Stalker, Rússia, Mosfilm, dirigido por Andrej Tarkovsky,.

2008, Man On Wire, UK, Wall to Wall/Red Box Films, dirigido por James Marsh.

ARTIGOS

GIL, José; “Abrir o Corpo” in FONSECA, Tania Mara Galli & ENGELMAN, Selda; Corpo, Arte e Clínica; Porto Alegre: Ed. UFRGS; 2004.

FABIÃO, Eleonora; “Corpo Cénico, Espaço Cénico” in *Folhetim #17, Revista do Teatro do Pequeno Gesto* (p. 24-33); Funarte: Rio de Janeiro, 2003.

SUZUKI, Tadashi; “Culture is The Body” in Acting (Re)Considered: theories and Practice ZARRILLI, Philip B. (org.); London and N.Y.: routleged, 2002.

anexos

Folha de Jardim do primeiro contexto com alunos da Estal;
Guião da performance “A Time For Time”;
Desdobrável e Reportagem sobre o projeto Grupo Ready Made.

ANEXO DVD

Vídeo de apresentação do Grupo Ready Made;
vídeo completo da última Jam Session, apresentação do culminar desta pesquisa.

CORRENTE PRIMAVERA

aula aberta/apresentação de Improvisação II
1º ano . artes performativas . estal
dias 03 e 14 de Junho, 18h30 e 18h

CORRENTE PRIMAVERA é uma partitura, para improvisar, movida entre uma zona de contaminação e uma zona de fuga, no Jardim da Rua da Imprensa à Estrela.

Inspirados pelo Jardim, pelo universo do texto “Despertar da Primavera”, de Frank Wedekind, e por um trabalho de pesquisa-jogo com o Método *Viewpoints*, procurámos criar zonas abertas onde o movimento se desenrola como uma corrente. A corrente é também a que nos atravessa, como grupo, esse corpo colectivo cuja energia estamos a aquecer e que vive da contaminação e da fuga.

Com:

Paula Simão, Lara Monchique, Alexandre Oliveira, Leonor Aguiar-Branco, Anaísa Carpelho, Sofia Proença, Marisa Matos, Helena Henriques, Mauro Hermínio, Catarina Cruz, João Pires e Gil Henriques (3º ano)

Professoras:

Joana Pupo (Improvisação II) e Teresa Acevedo (Dança Contemporânea)

Colaboração especial:

Eduardo Jordão (no contrabaixo)

Agradecimentos: Hélder Wasterlain e Joana Pinho Neves.

“O DESPERTAR DA PRIMAVERA, peça de juventude, tem a vitalidade de todas as obras novas. Wedekind escreve-a em 1890, e ela é já, como as peças do impressionismo o virão a ser depois, uma peça com tema: o despertar da sexualidade. Este tema é desenvolvido com a afirmatividade e a concisão de quem sobretudo levanta uma bandeira da liberdade.” [Prefácio, Editorial Estampa, 1973.]

No nosso contexto de pesquisa-jogo, quisemos usar este universo para “ligar o botão de Eros”: sentir o despertar de um novo trabalho, o re-despertar do corpo vibrátil, a construção de uma nova percepção, no fundo, ligar a escuta à redescoberta de liberdade.

VIEWPOINTS: É uma técnica de improvisação que cresceu no mundo da dança pós-moderna. Começou por ser articulado pela coreógrafa Mary Overlie que dobrou os dois temas dominantes do trabalho em cena - tempo e espaço - em seis categorias. E chamou a esse trabalho *The Six Viewpoints*. Desde então, a encenadora Anne Bogart e a SITI Company de Nova Iorque, expandiram este método, adaptando-o para actores. Os *Viewpoints*, ou Pontos de Vista Cénicos, permitem a um grupo de actores funcionar juntos de forma espontânea e intuitiva e gerar material teatral corajoso, de forma rápida. Desenvolve a flexibilidade, a articulação e a força do movimento e transforma o jogo cénico colectivo numa realidade possível.

Sofia Proença . Uma corrente em espiral: no início, tínhamos pouca experiência mas muita vontade de experimentar e foi com os viewpoints que evoluímos. Esta evolução, teve um principio e um meio, mas nunca terá um fim, porque vai sempre influenciar o nosso trabalho. Demos passos importantes, passamos muitas vezes pelas mesmas zonas mas sempre com uma noção diferente da primeira vez que por lá passámos, e mesmo assim, nunca perdemos o início de vista. Esta corrente une o nosso instrumento de trabalho fundamental e a frescura da primavera com o texto do Wedekind.

Leonor Aguiar-Branco . **Corrente Primavera** é o resultado de uma grande viagem. Uma viagem cheia de descobertas e aventuras. Uma bonita experiência, onde a partilha e entrega de cada um de nós, foram crescendo mais e mais. É o culminar de um ano de trabalho, no qual aprendemos a ser nós próprios e nós perante um grupo. É essencial a nossa escuta e trabalhada, resulta numa overdose de energia positiva, que nos permite a criação de algo mágico. Este trabalho é muito importante, fez-me crescer e desenvolver capacidades adormecidas.

Alexandre Oliveira Tavares . Corrente Primavera é o nome da nossa performance, que todos andamos a construir e a trabalhar desde este 2º semestre, mas com bases de Viewpoints do semestre passado. Com estas aulas de improvisação aprofundei várias técnicas e entreguei-me as novas.

Anáisa Carpelho . Esta viagem que fizemos desde o início do ano vai finalmente receber olhares exteriores. Esta apresentação vai mostrar o nosso trabalho das aulas até agora, no entanto, não se trata de um final, pois este trabalho não tem um fim. Trata-se de uma escuta, uma pesquisa, uma partilha que tanto foi pessoal como de grupo. De início tivemos que trabalhar a nossa concentração para podermos avançar no trabalho enquanto grupo, juntando então o texto e o corpo.

Paula Simão . O trabalho que temos desenvolvido à volta dos Viewpoints tem sido muito emocionante e motivador, assim como a forma como os juntamos ao texto. É realmente uma corrente porque nos prende a atenção e concentração, mas por outro lado é libertador. Experimentamos sem medos e sem restrições. E enquanto trabalhamos, vamos descobrindo coisas novas, e vamo-nos divertindo ao mesmo tempo.

Catarina Cruz . Esta Corrente está cada vez mais forte e consistente. Uma viagem que começou no início do ano, uma viagem que fizemos todos juntos mas sempre com consciência do nosso próprio ser. Com a junção do método de viewpoints e a peça “Despertar de Primavera” de Wedekind conseguimos criar um momento delicioso, fresco e de pura descoberta que tão bem caracteriza a Primavera. Corpos dançantes, energéticos e despertos.



A TIME FOR TIME

*What happens when 4 girls,
living in a city that never stops for anyone,
attempt to take an evening to face some questions about time?*

[PROLOGUE]

Continuous sound of clocks ticking in the background.

*IRIS hosting the audience into the space and giving some paper and pencils with the question,
"What would you do before the end of time?". WARM and empathetic!*

ALESSANDRA at a coffee table saying and writing ZEN POEM:

*"When I sit, I sit. When I eat, I eat. When I walk, I walk. When I speak, I speak. When I listen, I listen.
When I watch, I watch. When I play, I play. When I think, I think..."*

JOANA singing at the foot of the stage, playing on a fake guitar WE MUST GO ON AND ON AND ON.

SONIA onstage surrounded by CLOCKS and start to put them in the space.

IRIS addresses the audience:

IRIS

Welcome, ladies and gentlemen!

We are very happy to have you here!

Thank you so much for coming!

You are about to assist a performance and a research about Time.

We are very interested in your thoughts,

and if you haven't already answered the question that was given to you

Now is the time to do it,

now is also the time to switch off your alarm clocks... I'm sorry, your mobile phones.

You have one minute left.

(ALL LOOK AT THE CLOCK FOR A MINUTE)

Time is up! Please hand over your answers as quickly as possible. Thank you...

(GIRLS go to the watches and put the ALARMS ON while IRIS collects papers from the audience. Countdown from 30 seconds. 5...4...3...2... ...0.)

[I. NUMBERS]

(Coreography: SONIA, IRIS, JOANA playing watch digital NUMBERS. Clock beat. ALESSANDRA beats on the door. Together in time + with viewpoints +shapes 04:00)

IRIS

I was 4 years old. *(ALESSANDRA STOPS BEATING, LOOKS AT HER, STARTS WRITING DOWN ON HER MEMORY BOOK)*. I was imagining life as a long line which went up to 100. 100 were the years I had. I was 4, and counted like this: $100-4=96$. I said to myself, I only have 96 years left to live.

SONIA

When I was 10 years old, I knew it would be very difficult to arrive to 100, though the difference was only one “zero”.

ALESSANDRA

When I was 15 years old, a friend of my parents gave a book as a present: “mi primer bikini” (my first bikini), written by Elena Medel. I read it and liked it, I looked at who the writer was and I realized it was a girl of my age. She was 15 years old, like me, and she had written poems that looked like mine.

From that day, I started writing. This book taught me that someone like me could write, and writing made me who I am now.

IRIS

April 3, 1993. Saturday. The day I met my partner. The strange part of the encounter was the moment we were introduced. For some odd reason, I glanced up at a clock on the wall in the room we were in and it said 11:33 pm.

(I have never forgotten the time).

SONIA

I was playing with my grandma's watch. She said to me: look at the hand of the seconds. (*ALL LOOK AT THE CLOCK*) Every time it moves, one second has gone. Forever.

ALESSANDRA

We have 18 minutes left.

JOANA

[Stillness. 1st secret]

Time can only be measured with memories. Many people like to classify their memories in photographic albums and computer files, but mostly they classify it with dates. I've always had a problem with dates. I never remember dates. I lose time. I never know when something did happen and I'm always surprised.

(JOANA goes to her clock and steps off the stage, as the other three go to get their clocks onstage)

JOANA

Time? I have time. I had a time in which I counted days, and I counted them for nine months. The leaves were green when I started counting. They became yellow, then red. And they fell to the floor when I finished counting.

[II. CLOCKS]

(Anger, confusion, admiration and commitment: different actions with watches in the space.)

JOANA (underneath SONIA's text)

(laughing and murmuring to different people in the audience) Will you ever manage your own time?

SONIA

Time is SO UNFAIR. I HATE the motherfucker. I hate that we age, and that we forget people and things, and that with time relationships evolve and devolve. I really hate that we eventually die, and that time really goes so slowly when we grieve, or while we're trying to get over something or someone. But then it always goes fast when you're late to something, or when you're in a test, or having a good time. And the WORST is that it only goes forward. You know what I'd do to be able to go backwards and see my parents meet for the first time? Or go backwards and say something differently? Or know all the answers to my second grade spelling test I got a 0/10 on? It was spelling colors. I could definitely do it NOW. Look: giallo, rosso, arancione, verde, blu...

(SONIA is about to smash the clock with the umbrella. IRIS stops her by taking the umbrella from her hands)

ALESSANDRA

You could say I'm a bit angry at time as a concept. It's because quite recently I understood that in reality we cannot do anything but be on time all the time. It is fundamentally impossible to do anything else. My problem is, that people around me are still stuck in their watches.

IRIS

[2nd secret]

(SINGING)

the three worlds, past, present and future cannot be separated, like we often tend to believe.

past rests at the top of our heart

present rests at the top of our fist

the future rests at the bottom of our brain

time in its entirety is here, in our body

the past exist in our memories, the future in our intuition

both together exist in the present

because if we could see the world directly and with clarity
we wouldn't see anywhere the past or the future...

ALL

We wouldn't see anywhere the past or the future...

(All hold out clocks to the audience)

ALESSANDRA

We have 13 minutes left.

(Set down clocks at our feet and sit down in unison.)

[III. HANDS]

[HANDS DANCING GROWING OLD: RISING, GRABBING, LETTING GO, FALLING.]

ALL

(Beckett's poem)

Imagine si ceci / Imagine if all this

Un jour ceci / One day all this

Un beau jour / One fine day

Imagine / Imagine

Si un jour / If one day

Un beau jour ceci / One fine day all this

Cessait / Stopped

Imagine / Imagine

(Moment of stillness.)

JOANA

I remember watching my mom put cream on her hands while she complained about growing older. That memory stuck with me because one day, not long after that incident, I noticed the cracks on my hands and started to freak out. After that, all I could see was the parallel between my Grandpa's hands and mine. I was shocked that time was passing by so rapidly; that indeed being the proof that I was getting older.

ALESSANDRA

Sometimes I have too much time on my hands and at other times there aren't enough seconds in the day to go to the bathroom. Time... keep me young, please.

(ALESSANDRA goes to the mirror.)

ALESSANDRA

[3rd secret]

Time... keep me young, please.

ALL repeat "Time keep me young, please" in different languages as ALESSANDRA is at the mirror.

ALESSANDRA

(Looks at clock)

Time... keep me young, please.

[IV. MR. TIME]

(ALESSANDRA dresses as Mr. Time during SONIA's monologue)

SONIA

I met Mr. Time twice. The first time it was in a dream. The second time it was in my real life. He's a man, young and old at the same time, and sometimes he looks dead, he always wears

black, and his eyes, green eyes, the right one looks to the right side and the left one looks to the left.

In the dream we met in a service area, we were having breakfast and I asked him: "Can I invite you to a cappuccino, if you have time?". He said to me: "Past, present and future are all one" and then he invited me in his car, the time machine, a red convertible. While he was driving, he looked at me with his right eye and told me: "I run and you are not aware of it, I run and you cannot reach me".

In real life I met him on the bus, near my house. We looked at each other for a long time. He seemed scared. He suddenly got off the bus, still looking at me, until the bus and I were gone. I tried to paint him, but I couldn't paint his face. I think that day he recognized me.

(ALESSANDRA starts walking towards the mirror in slow motion; IRIS picks up the mirror and leads her through the space)

ALESSANDRA

(Picasso's poem)

I walk a lonely road, the one and only one I've ever known.

I don't know where it goes, but I keep walking on and on.

I walked the lonely and untrodden road for I was walking on the bridge of broken dreams.

I don't know what the world is fighting for or why I am being instigated.

It's for this that I walk this lonely road for I wish to be

Alone.

(ALESSANDRA is ready to leave. Reaches for the door... A phone rings in her coat pocket. She answers.)

ALESSANDRA

(to the girls)

We've got 10 minutes left.

[V. PHONE GAME]

(on the phone)

I regret the distance that time has put between us. I have always never forgotten you. Starting from you, I said yes to the world.

IRIS

C'est a partir de toi que j'ai dit oui au monde.

JOANA

I regret the distance that time has put between us.

SONIA

Je ne te t'ai toujours pas oublié.

JOANA

Je ne te t'ai toujours pas ...

ALESSANDRA

Je ne te t'ai toujours pas oublié...

IRIS

I want to grow old with you! I want to grow old with you! I want to grow old with you!

SONIA

No hard feelings. Can I smell you for a bit. Let's walk.

Mi trovi molto cambiata?

ALESSANDRA

Non ti ho mai dimenticata.

SONIA

È passato così tanto tempo dall'ultima volta che ci siamo visti, forse troppo...

ALESSANDRA

Forse troppo... Così tanto che mi sono dimenticata come ci si sente a starti intorno.

SONIA

Senti, ma... Posso odorarti un attimo?

ALESSANDRA

Non posso neanche descriverti quanto sono cambiata...

(ALESSANDRA leads SONIA to the stool, puts the hat on SONIA's head)

SONIA

What would you do before the end of time?

IRIS

Girls!

(The jar magically appears in IRIS' hands. JOANA and SONIA steal it from her hands, but she eventually gives the jar to ALESSANDRA)

ALESSANDRA

We have five minutes left.

(ALESSANDRA takes SONIA's hand and leads her onstage)

[VI. FRENZY]

[BANDE A PART DANCE AND SINGING NUMBER]

(After a while, an ALARM goes off. SUSPENSION.

Moment of coming together. "Fuck, what do we do now?". SONIA looks up at the clock, ALESSANDRA grabs hat from her head, all go to their individual activities – SONIA goes catch Mr. Time umbrella and hits the stage, JOANA dances, ALESSANDRA writes, IRIS looks through audience's wishes. SONIA starts smashing the first clock – MOMENT OF STILLNESS.

CLOCK TICKING STOPS. Then, all continue their activities, Russian dance music slowly comes on and builds up as JOANA speaks.)

JOANA

(SONIA smashing clocks.)

(Bible's poem)

There is a time for every single event in life!

A time to give birth, and a time to die; A time to plant, and a time to uproot what is planted.

A time to kill, and a time to heal; A time to tear down, and a time to build up.

A time to weep, and a time to laugh; A time to mourn, and a time to dance.

A time to throw stones, and a time to gather stones; A time to embrace, and a time to shun embracing.

A time to search, and a time to give up as lost; A time to keep, and a time to throw away.

A time to tear apart, and a time to sew together; A time to be silent, and a time to speak.

A time to love, and a time to hate; A time for war, and a time for peace.

(IRIS reads audience's wishes. Music and actions reach a frenzy.

ALESSANDRA closes Mr. Time suitcase, heads for the door, is about to leave, looks back –)

BLACKOUT.

THE END.

Ettore Sottsass

“Let us speak of spaces,
not of rooms any more - for this evokes
physics and geometry.
Space, on the contrary,
has to do with
time and existence.”

GRUPO READY MADE

Colaboradores

Benedetta Maxia, Catarina Santana, Gilberto Oliveira,
Hélder Wasterlain, Joana Gama, Joana Pinho Neves,
Joana Pupo, José Valente, Margarida Vasconcelos,
Maria Ramos, Marta Celorico, Martha Garcia Cardozo,
Miguel Amado, Nádia Santos, Ricardo Seiça,
Ricardo Trindade e Rute Esteves.

Colaboradores Pontuais

Maria João Serrão, Mariana Lemos, Gil Mac, João Silva,
Margarida Cabral, Maria Inês, Mariana Ferreira,
Catarina Lacerda e Rodrigo Malvar.

Direção e Produção Executiva

Joana Pupo

Design Gráfico e Web

Joana Pinho Neves

Produção

VAGÃO, Associação Para Viagens Culturais e Artísticas
www.vagao.net

Apoios

CITAC, TEUC, Casa da Esquina, Choupos Loucos,
Teatro do Frio, ACCCA.

Apoio Pontual

Ministério da Cultura e Dgartes.

Agradecimentos Especiais

Pedro Faria, Atelier Concorde, André Calado, Luca Aprea,
Casa das Artes de Coimbra, Isabel Campante, Berta Teixeira,
Nuno Sanches, Susana Maciel, Tiago Hespanha, Iuri Albarran
e a todos os participantes nos wks!

JAM

COM O

GRUPO READY MADE

10 e 11 Dezembro, 18h30

Estúdio Clara Andermatt

Lisboa

O Grupo Ready Made (GRM)

é um grupo de improvisação e pesquisa cénica.

Parte de uma partilha horizontal de métodos de trabalho, entre artistas de várias áreas, articulados na criação/ improvisação pelo método Viewpoints.

Entre Outubro e Dezembro de 2011,

o Grupo Ready Made juntou-se semanalmente para: sessões de iniciação aos Viewpoints, troca de práticas, treinos e linguagens de cena, workshops com artistas em outras cidades, articulação com outras companhias, improvisação, jam e conversas abertas com o público.

www.vagao.net

Bios dos Colaboradores

Benedetta Maxia

Licenciada em Dança Contemporânea na Rotterdam Dance Academy, na Holanda. Completa o Curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Forum Dança. Colaborações transdisciplinares: projeto Browser, apresentado no âmbito do Inter.faces 2005, e as performances-instalações Seta Amarela e Pixel Urbano com o Estúdio MOOV. Cria a vídeo-performance 2º Esquerdo e o solo Naufrágio. Como intérprete, colabora com Maria Ramos e Alexandre Lyra Leite.

Catarina Santana

Formada pela École Internationale de Théâtre Lassaad, em Bruxelas. A finalizar o Mestrado em Teatro da Esc. Sup. Teatro e Cinema de Lisboa. É cantora no quarteto Penicos de Prata e formadora em teatro do movimento (Chapitô, Gulbenkian, Culturgest). Como atriz, destaca as colaborações com: Companhia de Dança Olga Roriz, Teatroesfera, TocáRufar, A Barraca.

Gilberto Oliveira

Licenciado em Teatro na Esc. Sup. Música Artes e Espectáculo do Porto. Ecole des Maîtres 2008 com Enrique Diaz. Tem trabalhado com: T. N.S. João, Seiva Trupe, Teatro de Braga, Companhia Dança De Almada. Funda e dirige a Companhia Erva Daninha, desde 2006.

Hélder Wasterlain

Frequenta a ESTC em Dramaturgia. Encena "I'm so sorry karaoke", a "Ópera Bichus", "A água dorme de noite" e "Memórias de um Pandeireta Abandonado". Na Dramaturgia, colabora com: Nuno Pino Custódio, João Brites, Bruno Bravo, Ricardo Correia e Andraej Kowalski, entre outros. Publica na revista Sinais de Cena e é membro da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Joana Gama

Vencedora do Prémio Jovens Músicos/Antena 2, 2008. Licenciada na Escola Superior de Música de Lisboa (piano) e Mestre na Universidade de Évora, onde prossegue atualmente estudos de doutoramento sobre Música Contemporânea Portuguesa. Colabora com os projetos: "Antropia", um documentário de Eduardo Brito, "Danza Ricercata", com a coreógrafa Tânia Carvalho. Funda o projeto teatral "Esticalimógama". Gravou diversas vezes para a Antena 2.

Joana Pinho Neves

Licenciada em Design de Comunicação Visual pela ESAD. Master em I-Design na Domus Academy em Milão. Curso de Realização de Documentários da Fundação Gulbenkian com os Ateliers Varan. A convite da F. Gulbenkian realiza ainda o documentário Suu Urgulug. Foi responsável pela coordenação e abordagem gráfica de projetos do Grupo de Investigação em Energia e Desenvolvimento Sustentável do Instituto Superior Técnico de Lisboa. É responsável pelo grafismo da Associação Vagão.

Joana Pupo

Formada em Teatro pelo Estúdio Nancy-Tuñon de Barcelona e em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa. A terminar o Mestrado em Teatro e Artes Performativas, na Esc. Sup. de Teatro e Cinema de Lisboa. Selecionada para a Nouvelle Ecole des Maîtres em 2005, trabalha com Carlo Cecchi no Teatro Stabile delle Marche e de novo na Ecole des Maîtres como assistente de Pippo Delbono e Enrique Diaz. Segue o treino de Suzuki e Viewpoints com a SITI Company em Nova Iorque, desde 2010. Cria, em colaboração: "A Fuga de Wang-fô", "emacigarramento", "A Time For Time" e "Grupo Ready Made". Como atriz, trabalha com: José Neves, Rogério de Carvalho, Jordi Oliver, João Grosso, Carlos J. Pessoa (Relvinha Cbr_X), Grupo Teatro Joanas, Artistas Unidos, Félix Ritter, Marta Pisco, Companhia Inestética e Marionet.

José Valente

Estudou viola d'arco clássica na Áustria, jazz e improvisação musical em Nova Iorque. Trabalha com Paquito d'Rivera, Dave Douglas, Don Byron, Hank Roberts, Joshua Redman, Kirk Nurock, Jane Ira Bloom, Reggie Workman, Jason Kao Hwang, entre outros. Ganhou uma menção honrosa no "Prémio Lopes-Graça 2009" de composição e foi vencedor do Concurso Serralves em Festa 2010 com a obra "A Conversa" e o projeto "Vamos Tocar". Cria "Experiences of Today" com a Associação Arte à Parte, com o qual tem percorrido as salas nacionais e internacionais.

Maria Ramos

Mestrado em Coreografia no ArtEZ Master of Choreography, Holanda. Trabalhou como bailarina para companhias e coreógrafos independentes em Portugal, Holanda,

Alemanha, Inglaterra, Escócia e EUA, destacando o trabalho com o professor, diretor e coreógrafo Angus Balbernie. Desde 2006, coreografa 7pm/Rumour (loose in the air) e Nerves Like Nylon. Tem apoio à criação do Teatro TEMPO desde 2010 e o seu trabalho é produzido e distribuído pela PI - Produções Independentes/Tânia Guerreiro.

Margarida Vasconcelos

Licenciada em Teatro na Esc. Sup. Música Artes e Espectáculo do Porto. A terminar o Mestrado em Teatro – Música na E. S. Teatro e Cinema. Completa o 5º grau de Formação Musical. Teve aulas de voz com: João Charepe, Sara Belo, João Henriques, Carla Baptista Alves, Diogo Tomás, Viv Manning. Como atriz colabora com: Susana Cecílio, Pablo Fernando, Inês Vicente, Rogério de Carvalho, Lee Beagley, José Nunes e Ana Trindade. Co-cria OHLEPSE, Festival SET, em 2006. Desde 2008, lecciona Iniciação ao Teatro e Voz e Ação Dramática.

Martha Cardozo Garcia

Licenciada na Escola Superior de Dança. Trabalha com: Inestética, Teresa Ranieri, Olga Roriz, Rui Horta, entre outros. Como criadora: "Rio Guanila...", projeto multimédia e dança: "el viaje". Professora de Dança Moderna e Danças Latinas em diversas escolas.

Marta Celorico

Formada em Teatro no Espaço Evoé e em Terapia da Fala pela Escola Superior de Saúde de Alcoitão. Mestrado em Psicologia Clínica pelo ISPA. A finalizar o Mestrado em Teatro Esc. Sup. Teatro e Cinema. Destaca a colaboração em teatro com Pablo Fernando, Susana Cecílio e Miguel Moreira. Desenvolve projetos que articulam o teatro do movimento e as psico-pedagogias terapêuticas.

Miguel Amado

Licenciado em arquitetura pela FCT_UC 2006. Trabalha desde 2007 no gabinete Galp Arquitectura sob orientação do Arq. Carlos Loureiro. Na prática do desenho destaca trabalho de formação com Mario Mesquita (ESAP), Joaquim Vieira (FAUP), António Olaio (FCTUC) e Ricardo Leite (ESBAP).

Nádia Santos

Licenciada em Teatro na ESMAE (1 ano de Erasmus na School of Arts, Inglaterra). A finalizar o Mestrado em Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. É selecionada para a École des Maîtres, em 2005 com Carlo Cecchi. Frequenta ainda a École Philippe Gaulier em Paris e Michael Howard Studios em Nova Iorque. Trabalha como atriz com T. Nac. S. João, Teatro Aberto, T. N. D. Maria II, Companhia Teatro Chapitô, entre outros.

Ricardo Seça

Formado em Teatro no CITAC e em Antropologia na Universidade de Coimbra. Trabalha com vários encenadores: Carlos Curto, Dato de Weerd, Kênia Rocha, Pompeu José, João Grosso, Sílvia Brito. Funda em 1999 o projecto BUH! - dirige e participa em várias produções teatrais, performances, realiza um filme documentário sobre o CITAC. Entrega tese de Doutoramento em Antropologia, A Política do Jogo Dramático, sobre o CITAC (no Instituto Universitário de Lisboa (visiting scholar em Performance Studies - Tisch School of New York; bolsheiro da Fundação Ciência e Tecnologia e Fundação Calouste Gulbenkian).

Ricardo Trindade

Formado em Teatro no CITAC e em Arquitetura na Universidade de Coimbra. Frequenta o Mestrado em Teatro na Esc. Sup. Teatro e Cinema de Lisboa. Trabalha com: Encerrado Para Obras, Marionet, Agnès Limbós (Festival Percursos), José Barata, Duval Pestana, Lisbon Players entre outros. Ganha o Prémio Novos Atores do Teatro São Luiz 2009. Co-criador da companhia Esticalimógama. Encena "Deus, Uma Peça".

Rute Esteves

Formada no Balletteatro. Curso de Pesquisa Coreográfica Fórum Dança. Especialização no Institut del Teatre, Barcelona. É selecionada para a École des Maîtres em 2010. Como criadora: No title No end (enquanto bolseira do Inov-Art), ShowOff e Diário de um Corpo.

Via Latina

Ad Libitum



Entrevista

[O Estado Novo é a punchline e a piada é ser português](#)

- [Início](#)
- [Entrevista](#)
- [Crónica & Crítica](#)
- [Opinião](#)
- [Agenda](#)
- [História](#)
- [Colabora!](#)



Criação performativa a partir de pontos de vista

19 de Novembro de 2011 Eva Queiroz de Matos, com Ana Carolina Fernandes | Fotos por Ana Carolina Fernandes

Este é um trabalho teórico. Um workshop de improvisação performativa. Contraditório?

Imagine: dá uma festa em sua casa e muitos dos seus amigos são músicos. Se quiserem, podem em conjunto ler uma partitura, dominam o idioma. Este é o exemplo dado para justificar a pesquisa da atriz Joana Pupo. Coimbra é uma das cidades escolhidas, a par do Porto e de Lisboa, para explorar a improvisação performativa pela técnica de viewpoints. Joana Pupo quer perceber se esta é uma linguagem partilhada.

Tempo e espaço são as grandes categorias que integram estes “pontos de vista” – resposta cinestésica, repetição, forma, arquitectura, relação espacial, gesto e topografia. A intenção é decompô-los. “Usar a arquitectura de uma sala para fazer uma figura, a partir daí construir uma história, utilizando o espaço e o corpo. Sem qualquer tipo de intenção anterior”, explica a formanda Mariana Ferreira, presente no workshop dinamizado nos dois últimos fins de semana de Outubro em Coimbra. “É deixar a responsabilidade ao corpo e com ele criar tanto”, continua a também atriz do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), onde, aliás, Joana Pupo começou o seu percurso individual.

“Desconstruímos aqui uma referência comum, a partir das referências dos actores”, indica a formadora. “Todos temos uma relação interna com o espaço, com o tempo, com a velocidade, com a duração, com a repetição; um timing interno”, continua. Os primeiros exercícios trabalham a noção de grupo, um respirar colectivo. Começar a andar em simultâneo, saltar ou mudar de direcção sem troca de palavras exige-lhes uma escuta atenta permanente.

Na sessão final, no último dia 30, aplicaram-no numa «jam session» aberta ao público. O grupo no espaço, a introdução da voz e a arquitectura como ponto de partida foram mote para os quadros cénicos que improvisaram. No Teatro-Estúdio do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), reuniram-se criativos maioritariamente das áreas do teatro, da dança e da música, mas confessam os próprios que essa distinção não tem lugar neste processo. “Quem aqui está vem à procura de outras coisas”, esclarece a cantora Maria João Serrão, professora e investigadora na área da voz e da música. “Perdemos a noção do nosso território”, corrobora Joana Pupo.

Os viewpoints são, portanto, uma zona de conforto, de onde partem e regressam durante o processo de criação. “Seguimos o líder, por vezes somo-lo”, adianta outro formando, o dramaturgo e encenador Helder Wasterlain, que em momentos observa a equipa a “jogar” para entrar de seguida. Esta técnica não lhes fica na memória, mas no corpo. “Passa sempre pelo pensamento, mas não tem de começar lá”, afirma Maria João Serrão. “Trabalha-se com uma gramática muito simples, básica. É o grau zero da improvisação nas artes performativas”, considera o actor e autor Ricardo Vaz Trindade. Directores e intérpretes no decorrer desta prática, eles servem-se dos conceitos-chave quando perdidos, sempre valorizando a escuta atenta.

Na escuta interfere também a música. A sessão em Coimbra contou com José Valente na viola d'arco e Joana Gama no toy piano. Eles produzem estímulos e estão receptivos a eles na direcção inversa. “O corpo está solto, susceptível de vibração. Esse é um fenómeno muito rico”, admite Maria João Serrão.

Na última sessão juntou-se o [Grupo Ready Made](#), que Joana Pupo integra. Foi neste Outono que o colectivo se formou, para a troca de métodos de criação cénica, tendo por base a improvisação. Assumem ter sido a falta desse espaço de pesquisa e partilha que motivou actores e bailarinos a dinamizar este projecto. Procuram agora outras comunidades de artistas, de áreas criativas variadas, tendo em vista a renovação de linguagens.

“Alguns actores , numa altura da vida, entram numa companhia de teatro e por lá ficam, não se recicla e não há mais formação. Acaba por se tornar um trabalho «das nove às cinco»”, exemplifica Mariana Ferreira. Neste caso, procura-se a confirmação dos pressupostos da investigadora. “A pesquisa teatral é muito importante”, conclui a formanda.

Não obstante a intenção do Grupo Ready Made, esta é uma iniciativa pensada e desenvolvida anteriormente. Faz parte do trabalho de Joana Pupo como mestrandia em teatro (especialização em artes performativas) na Escola Superior de Teatro e Cinema. Nesse âmbito, explora a técnica dos viewpoints em diferentes contextos: para além da actividade a desenvolver agora no seio daquele grupo, a actriz trabalhou com a Siti Company, em Nova Iorque, e com os alunos da Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa.

A última sessão em Coimbra foi aberta ao público, mas nela só marcaram presença cinco familiares e amigos dos envolvidos. O agrado foi unânime, bem como a produção de significados.

Depois da iniciativa passar por Lisboa e Porto , será no Estúdio ACCCA, da companhia da bailarina e coreógrafa Clara Andermatt, que terá lugar o balanço final. “É aí que vamos ver se isto realmente fez sentido”, afirma a responsável. Para já, não prevê resultados; assume que podem surgir propostas e grupos muito diferentes. Aliás, destaca que o que pretendem é justamente a contaminação. Nas suas palavras entusiastas, “este grupo teve a capacidade fantástica de abraçar isso”.

© ViaLatina Creative Consultants Ltd. All rights reserved

Joana Pupo, 19 de Julho de 2012.

Os desenhos, presentes nos marcadores de capítulo, são da autoria de Miguel Amado e foram criados durante as sessões de improvisação do Grupo Ready Made.