

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



***CHRONOS:***  
**COMO A TECNOLOGIA INFLUENCIA O TEMPO EM CENA E  
NO PERFORMER**

TRABALHO DE PROJETO

---

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES  
PERFORMATIVAS

Rita Amaral Duarte

Amadora, Junho 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**COMO A TECNOLOGIA  
INFLUENCIA O TEMPO EM CENA E  
NO PERFORMER**

TRABALHO DE PROJETO

Rita Amaral Duarte

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, realizado sob a orientação científica do Professor ajunto convidado Stephan Jurgens, professor especialista na área de Artes Performativas e Novas Tecnologias e coorientação científica do Professor adjunto convidado Diogo Bento, professor especialista na área de teatro/interpretação.

Lisboa, 2022

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe, que sempre me apoiou nesta jornada tanto quanto lhe foi possível.

Aos meus professores do mestrado de artes performativas, que abriram aos poucos as portas da coragem e do conhecimento.

Aos meus coordenadores Stephan Jurgens e Diogo Bento, que me puxaram para lugares mais seguros, mas também inseguros, e que ajudaram a compreender-me melhor.

Aos meus amigos e aos meus colegas de turma, pela companhia e troca de ideias.

À Marta Reis Jardim, pelo sacrifício e talento. Ao João Pedro Fonseca, Carincur, Gonçalo Soares e Sofia Maciel, pela arte, pela ajuda e pelo trabalho.

E, por fim, sempre, ao meu pai, do qual herdei todas as questões.

## SINOPSE

A problemática do tempo é o tema central deste projeto. Reflito sobre o mesmo e as suas diversas concepções – científicas, artísticas e filosóficas – tanto através da criação de um objeto multidisciplinar - uma performance ao vivo - mas também da leitura de várias obras literárias, e conseqüente escrita deste relatório.

Ainda dentro deste tema, é examinada a relação entre performance e tecnologia teatral, tomando como paradigma o livro *Digital Performance* de Steve Dixon. Uma vez que o objeto performático se socorreu de diversas áreas (teatro, dança, artes visuais e música), utilizei também, como referência, uma outra obra textual: *Poema à duração* de Peter Handke.

Proponho, também, olhar para a tecnologia de uma perspectiva performática, e de manipulação temporal, utilizando a internet, o *live streaming*, a filmagem em cena, e a sua projeção.

O olhar do público perante o objeto é também analisado, para que melhor se compreenda o mesmo.

**Palavras chave:** tempo, tecnologia, performance, dança, camadas, percepção.

## ABSTRACT

The problematic of time is the main theme of this project. I reflect about it and its multiple conceptions – scientific, artistic and philosophical – so much as through the creation of a multidisciplinary object - a live performance - but also through the reading of several literary works, and, consequently, the writing of this report.

Still on this theme, the relationship between theatrical performance and technology is examined, taking the book *Digital Performance* from Steve Dixon as it's paradigm. Once the performative object has helped itself in many areas (theatre, dance, visual arts and music), I also used, as a reference, another textual work: *Gedicht an die Dauer* from Peter Handke

I also propose to look at technology form a performative perspective, and it's manipulation of time, utilizing the internet, the *live streaming*, the scene recording and it's projection.

The audience vision of the object is also analyzed, so that we can better understand it.

**Key words:** time, technology, performance, dance, layers, perception.

## ÍNDICE GERAL

<b>Introdução</b>	<b>5</b>
1. Interesse deste estudo	9
2. Área de pesquisa	10
3. Questões de pesquisa e objetivos	12
4. O Estado da Arte	13
5. Metodologia e Materiais	14
6. Estrutura do Relatório	16
<b>1. Capítulo Um: O Tempo</b>	<b>17</b>
1.1 Introdução	17
1.2 O tempo objetivo vs. o tempo subjetivo	19
1.3 Coreografia e a temporalidade interior do performer	22
1.4 A escolha do observador	24
1.4.1 A relatividade do tempo na observação	26
1.5 O tempo enquanto fantasma	28
1.6 O tempo e a morte	30
1.7 O tempo e o amor	31
1.8 O tempo físico	32
1.9 Espaço-Tempo	34
	1.10 Futuro 35
<b>2. Capítulo Dois: Multimedia</b>	<b>36</b>
	2.1 Introdução 36
2.2 A <i>multimedia</i> enquanto manipuladora do tempo	37
2.3 A tecnologia e os sentidos	40
2.4 O <i>close-up</i>	44
2.5 A relativização do tempo pela tecnologia	47
2.6 Performance ao vivo <i>versus</i> mediatização	49



## INTRODUÇÃO

“Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei.” (Agostinho, 1958, p. 120)



*A leap into the void*, Yves Kleyn, 1960

Este é um projeto multidisciplinar, que envolve teatro, dança, performance, música, vídeo e artes plásticas. O tema base que o impulsiona é o tempo, aliado aos *media*.

É um tema complexo, porque o tempo acarreta as mais profundas dúvidas e questões. E os *media* são um tema tabu nas artes performativas, uma vez que muitos críticos questionam a sua legitimidade performativa, por se oporem (os *media*) ao conceito de presentificação, muito associado à *Performance Art*. Peggy Phelan afirma no seu livro *Unmarked: The Politics of Performance* que “Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward “ (como citado em Auslander, 1997, p. 51).<sup>1</sup>

Foi então necessário, primeiro, encontrar as grandes perguntas sobre o tempo (o que é e quais as suas múltiplas acessões), para depois conseguir colocar em prática, de uma forma crítica, os pontos que o relacionam com a tecnologia e a manipulação que esta provoca no tempo, dentro da própria performance:

“A performance representava, assim, o meio ideal para materializar os conceitos de arte, e, como tal, proporcionava uma forma de aplicação prática dessas teorias. (...); a noção de tempo podia ser sugerida através da duração de uma performance ou com a ajuda de monitores e de *feed-back* de vídeo.” (Goldberg, 2007, p. 194)

De um projeto final de mestrado em artes performativas - criado por mim, em colaboração com outros artistas do mundo contemporâneo como Carincur, João Pedro Fonseca e Sofia Maciel, e interpretado pela bailarina Marta Reis Jardim - deriva este relatório, que pretende analisar a obra como um todo, relacionando-a com os temas principais que a precederam, contextualizando-o num *state of the art* ou *estado da arte*.

Este relatório não é nada mais do que a tentativa de colocar, por palavras, um processo artístico, de pesquisa, acerca dos seguintes temas: como é que os *media* podem interferir com a nossa noção de tempo; como é que, através dos *media*, se consegue manipular o tempo em cena; como é que a audiência pode ou não ser confundida na sua perceção temporal; por fim, quais as estratégias de encenação que deram lugar a este objeto.

A ideia base para este projeto nasceu da observação, durante os tempos de confinamento, entre 2020 e 2021. A humanidade estava a vivenciar um tempo profundamente tecnológico, em que a única forma de comunicar com o mundo exterior era através de

---

<sup>1</sup> “A Performance defende a ideia que um número limitado de pessoas num determinado espaço-tempo específico tem uma experiência de valor que não deixa qualquer traço visível no seu após.” - tradução livre

plataformas online, sendo isto apenas possível se houvesse acesso à internet: falo, por exemplo, da telescola, do teletrabalho, das aulas universitárias online, dos ensaios e apresentações de espetáculos teatrais, etc. Surgiram várias questões: o que é que esse universo provoca nas pessoas; quais as sensações que transforma; como nos comportamos perante ele.

“In the contemporary world, technology is expanding the possibilities of repetition in an unprecedented fashion, and nature offers the models for it. Beyond the economic consequences of industrial means for reproducing certain merchandise in great quantities, the possibility of producing and multiplying images offers one of the strangest forms of repetition. Our world, overpopulated by images, makes us live among crowds of phantoms and doubt the homogeneity of our times.”<sup>2</sup> (Agacinski, 2003, p. 10)

Esta abordagem tem, sem dúvida, um cunho político e social. No entanto, como autora do projeto, interessou-me abordar estas questões de um ponto de vista mais artístico, tendo em conta o ponto de vista do espectador, ou seja, o indivíduo que observa. Precisamente por se comparar a um indivíduo que, perante um ecrã, observa vários comportamentos sociais. Ao colocar o espectador como foco, generalizo quaisquer diferenças culturais, de género, familiares, etc. Falo do espectador enquanto um ser *sensível*. Para isso, estudei as diferenças entre projeção ao vivo e visionamento ao vivo. Concluí que, na primeira parte, iria apresentar o espetáculo sobre forma de vídeo, e, na segunda cena, a mesma sequência seria apresentada, sem quaisquer filtros de transmissão, a não ser a própria consciência do observador, através do conceito de performance ao vivo, que falarei mais à frente. Isto criaria uma distância, ou aproximação emocional, em relação à própria obra, dependendo se estaria a ser observada com a mediação de uma câmara e de um ecrã ou apenas com a performer ao vivo. Iria causar, também, um ponto de perceção, mais elaborado, sobre uma questão central no mundo contemporâneo, que me interessava abordar enquanto criadora, por essa proximidade: o que é a tecnologia e *quais* os seus efeitos.

Existe, neste ato de pensamento, e mais tarde concretização, pela colocação em cena, uma incidência nas razões históricas pelas quais se criaram performances, e, na verdade, à sua condição permanente:

---

<sup>2</sup> “No mundo contemporâneo, a tecnologia está a expandir, sem precedentes, as possibilidades de repetição, e a natureza oferece os modelos para isso. Para além das consequências económicas que os meios industriais provocam ao produzir certas mercadorias em grandes quantidades, a possibilidade de produzir e multiplicar imagens aparece como uma das formas mais estranhas de repetição. O nosso mundo, superpovoado por imagens, faz-nos viver entre multidões de fantasmas e duvidar da homogeneidade dos nossos tempos.” - tradução livre.

“Os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano. A performance serve para comunicar diretamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.” (Goldberg, 2007, p. 9)

Não diria que criei um escândalo, mas procurei reproduzir o mesmo objeto de formas diferentes. Este gesto cria uma necessidade de reflexão, por parte do espectador, através da comparação entre as duas formas de observação.

Estas escolhas foram feitas, também, em complemento com a percepção dos próprios tempos interiores da encenadora e da intérprete: a sua visão sobre esta temática e como a expõem num objeto artístico.

Este é um projeto sub e imersivo. Nele, nada-se num lugar estranho que não pertence ao palpável, mas que é mensurável. Passa por observações e tentativas artísticas, oníricas e poéticas, mas também *inputs* do campo filosófico e científico. Talvez devamos pairar, usufruindo dessa liberdade.

## 1. INTERESSE DESTE ESTUDO

Esta investigação tem como interesse principal a sua contribuição para o estudo do tempo, nos mais variados campos multidisciplinares, tal como a utilização dos *media* como matéria-prima criativa, no campo da performance, e em particular na capacidade de manipular o tempo. Procura também analisar alguns erros técnicos que possam surgir, ao utilizar os novos *media*.

Alguns exemplos da exploração do tema “tempo” no teatro português são: João Lourenço, *O Tempo e o Quarto*, 1993, de Botho Strauss, no Teatro Aberto; em 2017, Jorge Silva Melo encena *O Tempo*, de Llulsa Cunillé; António Guedes apresenta-nos *Vocês que habitam o tempo*, no Teatro da Politécnica em janeiro de 2021; Cláudia Dias mistura o passado com o futuro em *Quarta-Feira: o tempo das cerejas*, também em 2021.

Na pintura, temos: Dali e *A persistência da memória*, obra de 1931, uma das maiores inspirações para este projeto; ou Marcel Duchamp, na sua obra de 1912, *Nu descendo a escada*.

Na música, temos como exemplo John Cage com *4 '33'*.

Na fotografia, podemos encontrar reflexões sobre o movimento e a passagem do tempo nas imagens estroboscópicas, onde a máquina fotográfica regista pontos de forma periódica, mostrando as suas posições sucessivas, no espaço e no tempo.

Pensar sobre o tempo na arte não é nada de novo nem coisa rara, mas sim um verdadeiro alimento para o pensamento artístico e, por isso, uma luz criadora. Qual é, então, o meu contributo para o estudo nesta área?

Aplico a temática do tempo à utilização dos multi *media*, e tenho como intenção aplicar este tópico na relação do objeto com o público, expondo os problemas técnicos que acarreta, e arrançando soluções.

Procuro também analisar a polémica da utilização dos *multimedia* na criação performática, enquanto disruptor de uma “presentificação”, pelo seu carácter reprodutivo.

E, por fim, tento expor num só documento várias facetas da questão *tempo*, procurando desmistificá-lo, devido à sua imensurabilidade. Nesta pesquisa, encontro várias formas de inspiração e observação deste mesmo assunto, e, portanto, pontos de pesquisa mais concretos.

## 2. ÁREA DE PESQUISA

*Tudo o que existe tem relação com o tempo.  
Não se pode, portanto, falar de tempo sem falar  
também do resto.*

*Impondo-se a todas as disciplinas*

*E não sendo apanágio de nenhuma,*

*A questão do tempo convida a ignorar as  
reservas do intelecto.*

*Étienne Klein, O Tempo*

Não é possível indicar uma única área de pesquisa neste projeto, devido ao seu caráter multi e interdisciplinar. No entanto, existem duas áreas basilares: a *performance* e a *digital performance*.

A *performance* e a *performance art* são dois campos de estudo distintos, mas ambos parte integrante deste objeto artístico:

A palavra *performance* é inglesa e é utilizada, no mundo artístico, para designar ações: dançar, atuar, cantar, mimar, etc. [“(…) os termos *performance* e *performative* derivam do verbo *to perform*”] (Fischer-Lichte, 2019, p. 51)]. John L. Austin, nas palestras que deram lugar ao seu livro *How to do Things with Words* (Austin, 1975), estuda o ato de falar, diferenciando dois tipos de métodos: a afirmação constativa e a performativa. Uma afirmação é performativa quando nada é declarado ou descrito, mas um ato é *performatado*. Acerca desta questão diz-nos a mesma autora: “O conceito de ‘performativo’ foi cunhado por John L. Austin, que o introduziu na filosofia da linguagem no âmbito das palestras realizadas na Universidade de Harvard, em 1955, subordinadas ao título *How to do Things with Words*.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 39).

A obra/espetáculo em análise – *Chronos* - abrange conceitos performáticos no sentido em que utiliza a dança e o teatro como formas de expressão.

A *performance art* é um movimento artístico que nasceu no século XX nos Estados Unidos. Usualmente, são *happenings* (acontecimentos que se passam apenas uma vez, num dado momento), ou, como nos diz Goldberg, relativamente a este termo utilizado por Kaprow em *18 happenings in 6 parts*: “Da mesma maneira, o termo *happening* não tinha significado: pretendia-se que indicasse algo de espontâneo, ‘algo que acontece por acaso.’” (Goldberg, 2007, p. 163), atuações essas que podem ou não ter público. Há também uma busca na *performance art* por rasgar as premissas habituais das áreas artísticas que abrange e, por isso, os condicionalismos historicamente anteriores e ainda vigentes:

“A história da performance no séc. XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto direto com o público.” (Goldberg, 2007, p. 10)

Esta obra, apesar de não ser um happening pelo seu carácter de previsibilidade, tem em si um cunho de indeterminação disciplinar, e uma forma de questionar as práticas artísticas de palco mais comuns. Vejamos: procura encontrar na performer uma forma de manifesto corporal íntimo e busca questionar e quebrar conceitos do que é um palco, através da utilização dos *multimedia* - que criam uma certa ausência do espectador e do performer, através da filmagem da coreografia com um telemóvel e visualização da mesma, transversalmente, num ecrã.

A outra área de pesquisa relaciona-se com a *digital performance*, um conceito mais abrangente que o anterior: é uma performance que integra tecnologia e técnica computacional.

“We define the term “digital performance” broadly to include all performance works where computer technologies play a key role rather than a subsidiary one in content, techniques, aesthetics, or delivery forms. This includes live theater, dance, and performance art that incorporates projections that have been digitally created or manipulated; robotic and virtual reality performances; installations and theatrical works that use computer sensing/activating equipment or telematic techniques; and performative works and activities that are accessed through the computer screen, including cybertheater events, MUDs, MOOs, and virtual worlds, computer games, CD-ROMs, and performative net.art works.”<sup>3</sup> (Dixon, 2007, p. 3)

Na obra em estudo incluem-se tecnologias digitais e computacionais em que estas desempenham um papel principal na mesma: a projeção de vídeo criada através do telemóvel, com acesso através do computador e da plataforma *Facebook Live*.

---

<sup>3</sup> “Definimos amplamente o termo “performance digital” para incluir todas as obras performáticas onde as tecnologias computacionais desempenham um papel fundamental em vez de um subsidiário em conteúdo, em técnicas, estéticas ou formas de entrega. Isto inclui teatro ao vivo, dança e arte da performance, que incorpora projeções que foram criadas ou manipuladas digitalmente: performances de robótica e realidade virtual; instalações e obras teatrais que usem equipamentos computacionais de sensores/ativadores ou técnicas telemáticas; e trabalhos e atividades performativos que são acedidos através do ecrã do computador, incluindo eventos ciberteatrais, MUDs, MOOs, e mundos virtuais, jogos de computador, CD-ROMs e redes performáticas artísticas” – tradução livre

### 3. QUESTÕES DE PESQUISA E OBJETIVOS

A questão principal de pesquisa deste estudo é **“Como é que a tecnologia pode manipular o tempo em cena e influenciar o espectador?”**

Os objetivos principais são:

1. **Analisar, entender e aprofundar o conceito de *tempo***, através de leituras das seguintes obras: *O Tempo* de Étienne Klein (Klein, 1995), *Uma Breve História do Tempo* de Stephen Hawking (Hawking, 1988), *Time Passing - Modernity and Nostalgia* de Sylviane Agacinski (Agacinski, 2003) ou *Diferença e Repetição*, (Deleuze, 2000) e *Cinema II – A Imagem-Tempo* (Deleuze, 2005) de Gilles Deleuze. Naturalmente que surgiram outros subtemas que acabaram por ser pontos de partida para a criação da performance final *Chronos*.
2. **Compreender melhor, do ponto de vista teórico e prático, o que é a multimédia**, jogando com a percepção do público, através da experimentação de hipóteses. A partir da noção de tentativa-erro, a tecnologia proporcionou um jogo de conjeturas e possibilidades e ofereceu falhas que levaram a novas ideias e perspectivas. Aumentei o meu conhecimento sobre este assunto com a leitura do livro *Digital Performance* de Steve Dixon (Dixon, 2007), e com a visualização de vídeos em plataformas como o *Youtube* ou o *Vimeo*.
3. **Estudar e estimular a percepção do público**. Neste ponto, procurei estudar as diferenças emocionais de um olhar dirigido ora a um ecrã ora ao palco, através do visionamento do mesmo objeto de duas formas distintas.
4. **Analisar o objeto final**, concluindo-o e interpretando as falhas que surgiram ao longo do processo criativo, para que se consiga compreender melhor o que é um processo de trabalho e como lidar com os obstáculos de uma criação.

#### 4. O ESTADO DA ARTE

O tipo de leitura que foi levado a cabo neste projeto é díspar nos três principais temas abrangentes: o **tempo**, a **passagem do tempo e a sua percepção** e a **multimédia**.

Relativamente à questão do **tempo**, e da sua **passagem**, as minhas leituras focaram-se nos campos filosófico e científico, nas seguintes obras:

“*Cinema II: A imagem-tempo*” de Gilles Deleuze (Deleuze, 2005); ou a “*A diferença e a repetição*” (Deleuze, 2000); “*Time Passing*” de Sylviane Agacinski (Agacinski, 2003); “*O Tempo*” de Étienne Klein (Klein, 1995); e “*Uma breve história do tempo*” de Stephen Hawking (Hawking, 1988). Sendo estes apenas alguns exemplos principais, escolhi-os porque são estudos densos sobre esta temática, escritos num mundo contemporâneo e, portanto, atual.

No segundo capítulo, sobre a **multimédia**, inserida na performance, debrucei-me nas seguintes obras:

*Digital Performance* de Steve Dixon (Dixon, 2007); na revista não-periódica *Papéis 97* (*Papéis 97*, 1996), e também em alguns artigos científicos como:

*Richard Foreman está “acordado”. E a nossa “mente inconsciente”?* de Kerri Allen (Allen, 2007); *Física Quântica e o Poder do Pensamento* por Cassandra Bley (Bley, 2022); *Para um questionamento da performance mediada pelos meios tecnológicos* de Eunice Gonçalves Duarte (Gonçalves Duarte, 2020); *Halbwachs: memória coletiva e experiência* por Maria Luísa Sandoval Schmidt e Miguel Mahfoud (Sandoval Schmidt & Mahfoud, 1993); *Pensamento e Intencionalidade como aliados nos processos de cura* por Joana Serafim e Gloria Cristofolini (Serafim & Cristofolini, 2016); ‘*There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*’ por Jack Smith (Smith, 1985); *E Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized*, de Philip Auslander (Auslander, 1997). Toco ainda nalguns livros do capítulo anterior, para contextualizar a mesma com o tema base.

No último capítulo, **Chronos**, surge o resultado destas leituras. Em suma, é uma conclusão.

## 5. METODOLOGIA E MATERIAIS

A minha metodologia baseou-se, numa primeira fase, na leitura de livros, documentos, artigos, tal como no visionamento de vídeos e filmes relativos ao tema. Devido às contingências da COVID-19, uma larga parte da conceção deste projeto foi feita a partir de casa, pelo que, inevitavelmente, teria de ter este começo.

O processo começou por ter um ponto de vista mais teórico e, por isso, direcionado ao pensamento e à leitura das obras já referidas, para, mais tarde, numa segunda fase, dar lugar a uma praticidade do pensamento e, portanto, à montagem da estrutura do espetáculo, através de ensaios e reuniões com os artistas envolvidos na construção do mesmo. Nele, procurei que o movimento e a conceção do espetáculo partissem de um lugar de experimentação e libertação, em que a bailarina, em conjunto comigo, conseguisse compreender melhor, através de leituras relacionadas com os conceitos que havíamos selecionado, quais os caminhos a seguir quanto à estrutura do objeto performativo. Apesar da autoria ter sido minha, a intérprete foi também criadora, contribuindo com a sua visão para as minhas opções artísticas. Houve total liberdade aquando da criação da partitura de movimento, levada a cabo pela mesma, através da leitura de poemas dos mais diversos artistas, acabando eu própria por aprimorar os movimentos com a minha perspetiva exterior. Para além do já referido, filmámos os ensaios, visualizávamos os mesmos e eu, enquanto criadora, selecionava os movimentos que mais interessavam, para que a intérprete, Marta Reis Jardim, os interiorizasse e fixasse numa partitura física.

De seguida, quando a peça já tinha alguma estrutura, entrei em contacto com a música Carincur e o designer de luz e artista plástico João Pedro Fonseca, para que desenhassem o que a cada um competia. Os contornos singulares deste projeto fizeram com que não fosse fácil encontrar um músico que se adaptasse de forma precisa ao tema. No entanto, relativamente ao desenho de luz, eu sabia exatamente qual era a linguagem que me interessava, mais próxima de um minimalismo “espacial”, que é a linguagem característica do João Pedro Fonseca. Sobretudo se tivermos em conta o jogo de luz com LEDS e um aparato mais próximo de uma proposta tecnológica, aliada à filosofia, nas suas obras de instalação e performance.

No final, deu-se a montagem e experimentação dos materiais. Retrospectivamente falando, penso que, agora, que não teria deixado esta parte para o fim, por se tratar de uma questão que implica largas e múltiplas experimentações, em que dificilmente se chega a algum lado sem falhar e com pouco tempo para tal. Tive de deixar muitas ideias para trás e aprender a adaptar-me às circunstâncias da escassez de tempo e materiais, o que tornou o processo criativo mais condicionado, mas também interessante na sua necessidade de adaptação.

Em anexo, junto alguns materiais: fotografias de cena de Stephan Jurgens e Vitorino Coragem; um *teaser* do Vitorino Coragem; um *teaser* de Pedro Amaral com imagens de Gonçalo Castelo Soares; um registo da obra na íntegra e o excerto escolhido de Peter Handke, *Poema à Duração* (Handke, 2019), a partir do qual trabalhámos para este projeto, tal como um texto pessoal e um poema de uma amiga.

## 6. ESTRUTURA DO RELATÓRIO

O relatório é dividido em três capítulos principais: “Tempo”, “Multimédia” e “Chronos”.

No primeiro capítulo, são abordadas questões relativas ao conceito de *tempo*, nas suas mais variadas acessões e, também, ideias específicas que ajudaram à construção deste projeto, e que estão na sua base, tanto em termos teóricos quanto práticos. Assim, ajudará o leitor a compreender, de uma forma mais específica, quais os pontos de interesse, e de partida, do pensamento criativo, o qual levou depois à estrutura da encenação. Quando falo de “estrutura”, refiro-me à música, às luzes, à interpretação e ao cenário.

Primeiramente, neste mesmo capítulo, é abordada a diferença relativa à dicotomia entre tempo objetivo e subjetivo, subdividindo o tema no que diz respeito à perspetiva do performer e do espetador. Neste último ponto é abordada a forma como cada qual experiencia a passagem do tempo durante o espetáculo, seja através da ação (performer) ou da observação (espetador). Nos subcapítulos seguintes, tal como já foi referido, são tratados vários pontos de partida sobre os temas que deram lugar a este projeto, maioritariamente filosóficos: o tempo enquanto fantasma; o tempo e a morte; o tempo e o amor; o tempo físico; o espaço-tempo; o futuro.

No segundo capítulo, reflete-se acerca do papel dos *media* na estrutura teatral, evidenciando o seu lugar neste espetáculo, em particular. É maioritariamente baseado em Steve Dixon e no seu livro *Digital Performance* (Dixon, 2007). O papel dos *media* é encarado enquanto possível controlador do tempo em cena. Pensa-se em como a tecnologia pode transformar os sentidos, reflete-se tanto acerca do uso do *close-up*, como da relatividade do tempo, pela tecnologia. E, ainda, a polémica diferença entre performance ao vivo e mediatizada.

No terceiro e último capítulo, abordo o projeto que deu lugar a este relatório, de minha autoria, intitulado *Chronos*, que se materializou após a leitura e reflexão dos temas dos capítulos anteriores. Falamos, então, de *Chronos* e dos seus diversos elementos estruturais: o texto [Peter Handke, *Poema à Duração* (Handke, 2019)]; a encenação; as dificuldades sentidas em certas abordagens digitais, tais como a utilização do programa Isadora, a projeção de dois cronómetros; e, por fim, a utilização da Internet e do 4G. No final, remato o capítulo com uma tentativa de conclusão acerca do próprio processo.

## 1. CAPÍTULO UM: O TEMPO

### 1.1 Introdução

A *essência* do tempo é labiríntica, e de aparência misteriosa. Falar sobre o tempo tanto não tem fim, como é um fim em si mesmo.

A palavra “tempo” diz pouco sobre aquilo que pode exprimir. Designa o objeto de um saber, e de uma experiência, imediatos e *infinitos*.

Neste primeiro capítulo, analisa-se a temática do tempo, passando, principalmente, por Sylviane Agacinski (Agacinski, 2003), Kant (Kant, 2018), Einstein (Balibar, 1988), Gilles Deleuze (Deleuze, 2000) (Deleuze, 2005), Santo Agostinho (Agostinho, 1958), e Étienne Klein (Klein, 1995).

Desde a ciência à filosofia, discutem-se as mais variadas concepções e ideias que o tema despoleta, ao analisá-lo, e talvez se perceba o porquê da sua importância para este projeto, para o teatro e a *performance*.

Como Kant afirma em *Crítica da razão pura*, o tempo é intuição: “O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior.” (Kant, 2018, p. 73). Estando no presente (concepção impossível, pois está-se sempre num segundo indefinido em passagem), relacionamo-nos sempre com o passado, ou seja, com o que já aconteceu, mesmo estando num prospeto futuro: “Mal nasce, o novo instante passa a ser velho, como que aniquilado antes da hora, fazendo do presente a urgência de um futuro que palpita já transes da iminência.” (Klein, 1995, p. 78)].

Numa linha de tempo:



Caminhamos como uma seta, em direção a um tempo indefinido, mas sempre com o primeiro pé no que já aconteceu, e eternamente presos ao início de alguma coisa.

Mas afinal, *quando* é que o tempo começou?

Para Santo Agostinho, o tempo não existia antes do começo do Universo, porque é uma propriedade do mesmo Deus que o criou: “Todos os tempos são obra tua, e tu existes antes de todos os tempos; é, pois, inconcebível que tenha existido tempo quando o tempo ainda não

existia.” (Agostinho, 1958, p. 120). Para Edwin Powell Hubble e Stephen Hawking, esta também não é uma questão, pois se havia um tempo antes, não tem qualquer relevância no tempo presente, porque não há definição possível para os primeiros momentos:

“As observações de Hubble sugeriam que tinha havido um tempo para uma grande explosão (um *big bang*), em que o Universo era infinitamente pequeno e denso. Nessas condições, todas as leis da física e, portanto, toda a possibilidade de prever o futuro caíam por terra. Se houve acontecimentos antes desse tempo, não podem afetar o que acontece no tempo presente. A sua existência pode ser ignorada, por não ter consequências observáveis. Pode dizer-se que o tempo começou com o *big bang*, no sentido em que os primeiros momentos não podiam ser definidos.” (Hawking, 1988, p. 18)

Mas há, sem dúvida, uma afirmação científica que nos indica que houve um começo a partir do qual o universo entrou em constante expansão. “E isso significava que o Universo não podia ser estático, como toda a gente tinha pensado antes, mas que está, de facto, em expansão; a distância entre as diferentes galáxias aumenta constantemente.” (Hawking, 1988, p. 49)

Numa perspetiva mais social e, segundo Sylviane Agacinski (Agacinski, 2003), as tarefas relacionadas com a natureza (como, por exemplo, a agricultura) impuseram uma certa temporalidade no ser humano, através da necessidade de sobrevivência, e do ritmo que a mesma impõe. A temporalidade, neste conceito, é então, o ritmo do sol e das marés.

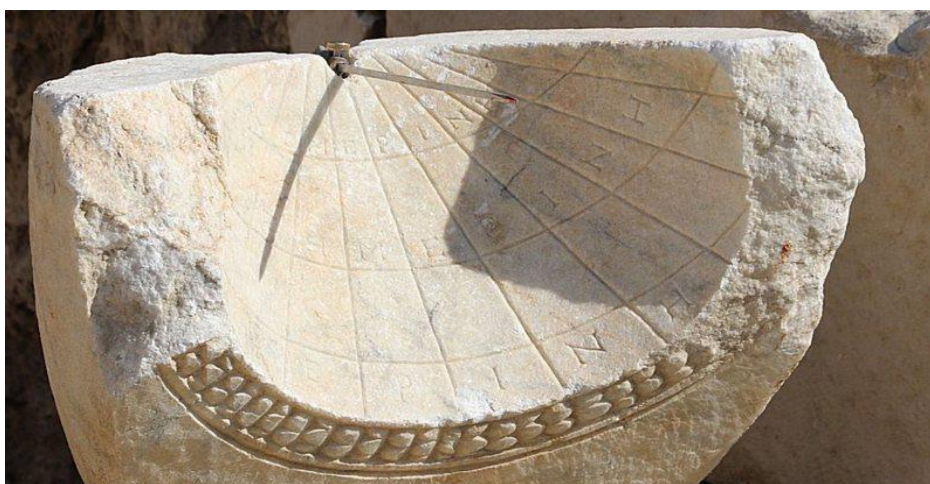
Pode-se concluir que o tempo, enquanto conceito, nasce desta relação íntima com a natureza.

Como podemos verificar, o tempo é quase indefinível, e segundo Klein, “a palavra ‘tempo’ não diz praticamente nada acerca da coisa que pretende exprimir.” (Klein, 1995, p. 76)

## 1.2 O tempo objetivo *versus* o tempo subjetivo

Ao contrário da ideia de que existe apenas *uma* medida do tempo, são *duas* as medidas de tempo gerais.

A mais comum, criada inicialmente para que se pudesse calcular os ciclos naturais de uma forma mais precisa (os ciclos do sol e da lua, das marés e da agricultura), é a medida **material**, representada pelos relógios e calendários, por exemplo. Estes passaram por grandes evoluções ao longo do tempo, como, por exemplo, este relógio de sol, com dois mil anos, encontrado na Turquia:



O relógio de sol de 2 mil anos - Divulgação/Sebahatdin Zeyrek

Ou seja, esta necessidade de medir o tempo não é nenhuma novidade na história da humanidade:

“É que, de essência misteriosa e de aparência maliciosa, o tempo não se deixa apanhar facilmente nas malhas do intelecto. Leva toda e qualquer reflexão, por mais prodigiosa e penetrante que seja, a uma espécie de muro. É por isso que tem fascinado - e mesmo consumido - gerações de pensadores.” (Klein, 1995, p. 75)

E também segundo Étienne Klein, há uma outra para além da medida **material**, que é a do tempo **subjetivo**, a que o mesmo chama de *tempus*:

“Partamos de uma observação cotidiana: existe manifestamente uma oposição entre o tempo físico e o tempo subjetivo, ou, se preferirmos, entre o tempo dos relógios e o tempo da consciência. (...) Assim, é pelo termo latino *tempus* que designamos o segundo tempo que evocamos, o tempo experimentado ou psicológico, aquele que medimos ‘no interior de nós mesmos’.” (Klein, 1995, pp. 15–16)

Étienne Klein distingue-os utilizando as seguintes expressões latinas: *chronos e tempus* (Klein, 1995, pp. 15–18). São dois métodos distintos de pensamento: um baseado na história (o tempo objetivo) e outro na eternidade (o tempo subjetivo), que não só se contradizem, como se complementam e encontram sentido um no outro.

O tempo físico é, como já referi, o tempo dos relógios. Designa-se por *chronos*, que, em latim, significa literalmente *tempo*, e na mitologia grega era o nome atribuído ao deus do tempo, que governava o destino dos homens mortais. Segundo Klein, esta forma de medida não depende do ser humano, enquanto ser sensível, para existir: “O primeiro, que designaremos pela palavra grega *chronos*, é supostamente objetivo, não depende de nós (...)” (Klein, 1995, p. 15). Ou seja, é uniforme e não individualizado. Marca o ritmo do nosso **uso** do tempo, em que cada ação pertence a um compasso específico. O seu padrão é o segundo, ou seja:

“(...) escrupulosamente definido como a duração de 9 192 631 770 períodos da onda eletromagnética emitida ou absorvida por um átomo de césio 133 quando passa de um determinado nível para outro. (O rigor científico, note-se de passagem é, ainda assim, qualquer coisa...)” (Klein, 1995, p. 15).

Em comparação, o tempo subjetivo é, assim, o tempo da consciência. Segundo Peter Handke, autor do poema utilizado nesta obra, intitulado *Poema à Duração* (Handke, 2019), o tempo subjetivo é o tempo da duração. Klein afirma que, ao contrário da uniformidade do tempo físico, este é variável, precisamente porque cada ser humano experiencia o seu tempo interior de uma forma individualizada. Há uma relatividade na experiência da duração, tal como descobre Einstein nos seus “sonhos bovinos”:

“Um sonho bovino: nele, Einstein vê vacas a pastar num campo rodeado por uma cerca elétrica. Mas a cerca não dá choques, porque a bateria está descarregada, até o agricultor chegar para a substituir. Então, Einstein vê as vacas a saltarem ao mesmo tempo; o agricultor vê as vacas a saltar uma de cada vez.” (Firmino, 2003).

As variantes passam não só pela vida pessoal de cada um, mas também pelo significado que é inculcido à experiência.

O tempo subjetivo possui o seu próprio ritmo, variações, comportamentos e humores. “De resto, é um truísmo dizer que o tempo do tédio é indeterminável, que o tempo da impaciência é lento, mas compacto, e que o tempo da alegria é intenso e como que paralisado.” (Klein, 1995, p. 17)

É então importante encarar o tempo de acordo com estas duas perspectivas, para que compreendamos melhor a sua origem e finalidade:

“(...) a topologia do tempo (...) oferece apenas duas variantes, a linha e o círculo, isto é, o tempo linear, que segue em frente, e o tempo cíclico que descreve círculos.” (Klein, 1995, p. 19)

Esta questão do tempo circular também se relaciona bastante com o conceito de *devir*, muito trabalhado por Nietzsche, e que falarei melhor mais à frente: Mas no *devir* está a repetição, e isso é uma perspectiva importante quando pensamos na coreografia e na temporalidade interior do performer, tema do próximo subcapítulo.

### 1.3 Coreografia e a temporalidade interior do performer

“A mão tem, pois, na imagem, um papel que extravasa infinitamente as exigências sensório-motoras da ação, que até substituiu o rosto, do ponto de vista das afeções, e que, do ponto de vista da percepção, torna-se o modo de construção de um espaço adequado às decisões do espírito.” (Deleuze, 2005, p.22)

Neste projeto optei por utilizar a repetição como elemento coreográfico, e pensei nela (na repetição) como uma novidade e não n’ a repetição *per se*, ou seja, algo impresso de uma forma indistinta - o que, para alguns, até se considera ser impossível de existir no conceito de *performance*: “Performance's being becomes itself through disappearance'[1]” (Peggy Phelan, como citado em Auslander, 1997, p. 51).<sup>4</sup>

E essa novidade na repetição não deixa de ser fruto de uma liberdade de escolha: “a arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ; não ao conteúdo literal, mas à execução do conteúdo factual. É na execução – na forma como se faz – que se encontra o conteúdo da arte” (Anni Albers, como citado em Goldberg, 2007, p. 153)

Esta é a temporalidade interior. Podemos chamá-la como relativa à realidade do *performer*. Mas o mesmo, neste projeto, é a representação de uma pessoa que vive em torno de um relógio global e objetivo, visível no objeto cenográfico, e também num tempo subjetivo, transposto na coreografia. O seu interior, a repetição, é a representação disso mesmo. Portanto, a temporalidade subjetiva do performer e, nesta obra, da pessoa comum, é um traço de liberdade.

Segundo Kierkegaard, no quotidiano, a repetição diz respeito ao mais interior da vontade. Logo, cada ação é um rasgo de vontade, e tudo muda em relação a ela mesma. Poderá dizer-se que cada gesto é uma transformação, presentificada, de uma vontade interior, e em conformidade com a lei da natureza, onde a repetição é impossível.

No entanto, essa repetição não deixa ela mesma de ser um *eterno retorno*: “O eterno retorno diz: o que quiseres, quer de tal maneira que também queiras o seu eterno retorno.” (Deleuze, 2000), ou seja, um ciclo em que se buscam as mesmas vontades. Esse ciclo é a condição do tempo subjetivo, desse sonho individual que navega lado a lado com o ponteiro dos segundos, e que nos torna também semelhantes, por repetirmos e partirmos muitas vezes do mesmo ponto de *vontade*.

---

<sup>4</sup> “A essência da performance revela-se no seu desaparecimento” – tradução livre

No entanto, os segundos pertencem ao tempo objetivo, ou seja, são uma invenção póstuma à existência. Aliás, bastaria dizer “invenção” para se ter a certeza de que é algo que sai do círculo do tempo subjetivo para se tornar ela mesma num objeto, *quase* independente. Logo, poder-se-ia afirmar que o performer é a representação de todos os espectadores e vice-versa: “Qualquer coisa que os atores façam repercute-se nos espectadores, e qualquer coisa que os espectadores façam repercute-se nos atores e nos outros espectadores.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 78), visto serem estes que absorvem e percebem o espetáculo, num dado momento da sua existência: “Enquanto os atores agem – movendo-se no espaço, executando determinados gestos, fazendo caretas, manipulando objetos, falando ou cantando, os espectadores percebem as suas ações e reagem a elas.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 77). Neste caso, a natureza torna-se não só repetitiva como cíclica, como sempre foi: a mãe de todas as coisas.

Em toda a coreografia há movimentos representativos do poema escolhido - *Poema à Duração*, de Peter Handke (Handke, 2019) -, para representar o tema do tempo interior que dura. Baseado no mesmo desde a primeira estrofe: o corpo da bailarina procura mimar aquilo que leu e ouviu. Sendo uma representação, ou seja, uma interpretação de algo que se viu, ouviu ou sentiu, e quando se repete um movimento, ele não é em si mesmo uma *nova* representação, mas sim uma *ação do espírito*, que tem a capacidade de comover. Ele próprio acaba por se tornar numa nova obra, um símbolo de alguma coisa que acontece no momento presente, uma invenção do tempo interior da *performer*.

Fischer-Lichte diz-nos, a propósito da encarnação/*embodiment* - movimento nascido na segunda metade do século XVIII-: “Os gestos, os movimentos e as palavras do ator podem, de facto, ser transitórios, mas os significados que veiculam existem para além desses signos efémeros.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 183)

Há também na coreografia uma inserção de movimentos em rotação e uma busca por vibrações. É nestas ações que é representado algo que não se vê a olho nu. Ou seja, um estado não perceptível, a não ser através da comunhão entre espectador e performer, como já foi verificado.

Estas duas bases de movimento, a repetição e a vibração, são, portanto, também elas, representações, mas de algo não escrito, ou mudo.

## 1.4 A escolha do observador

A física quântica foi descoberta no início do século XX por Bohr, e mais tarde desenvolvida por Heisenberg: “A mecânica quântica é a teoria física criada na década de 1920 para explicar os fenômenos físicos em escala atômica e subatômica.” (Gazinelli, 2013). Segundo esta lei, quando há uma medição de algo, o esquema físico do mesmo modifica-se ou é determinado por essa medição, ou seja, pelo observador.

Nesta lei da medição, quando um elétron é observado, a sua trajetória é modificada. Um átomo contém elétrons, de número variável: “O fluxo de elétrons cria correntes elétricas. O número e a distribuição dos elétrons ao redor do átomo determinam como eles se comportam quimicamente.” (Clegg, 2020) Sendo o corpo humano composto de átomos [“Mas um aspecto fundamental são os átomos que constituem o nosso corpo. Basicamente, somos feitos de apenas quatro tipos de partículas que existiram durante a maior parte do tempo na história do universo.” (Clegg, 2020)], e segundo a física quântica, também a nossa energia se transforma quando somos observados: “A física quântica demonstrou que a menor partícula do átomo é energia, conseqüentemente todo ser vivo é energia. Isto implica que cada pensamento é energia tangível com poder de transformar.” (Serafim & Cristofolini, 2016, p. 1). No jogo do pensamento e da observação, existem escolhas, indeterminadas *a priori*, de um x número de hipóteses, que irão determinar o resultado para o observador. Não há dúvida de que o espectador escolhe, dependendo daquilo que observa, aquilo que deseja sentir.

Contudo, o objeto da observação, quando diferente, também tem um papel diferente no pensamento e na linguagem sensorial. Ou seja, quando a imagem é manipulada por outrem (uma performance filmada, e que apenas pode ser vista através da projeção do vídeo, por exemplo), comporta dentro de si um peso emocional correspondente ao objeto e à pessoa que o criou, tal como o do observador, mas em muito menor escala, porque estamos a colocar na hipótese um segundo olhar sobre o objeto. Ora vejamos:

Observação normal de uma peça teatral: público visualiza a performance.

Observação de um vídeo projetado: videógrafo capta a performance através do seu olhar; espectador observa a observação do videógrafo sobre a performance.

Esta questão deve ser pensada em qualquer fenómeno de contemplação. Porque, ainda que haja uma simplificação ou padronização da explicação do que é a ação e o pensamento, por uma questão de sobrevivência e organização, o objeto, segundo a física quântica, e não a tradicional, tende a não ser observado sempre da mesma maneira.

Isto significa que está em questão se a utilização de ecrãs com imagens informativas pode, ou não, servir como controlo de pensamento e escolha emocional da audiência, visto, à partida, já ter em si uma seleção do que pode ou não ser observado e de que maneira. Ou seja, o vídeo é sempre uma escolha, uma outra realidade criada e projetada. Se nada mais há para ver, essa é a observação de uma hipótese já concretizada.

### 1.4.1 A relatividade do tempo na observação

$$\Delta t_0 = \Delta t \cdot \sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}$$

*Equação de Lorentz – relatividade restrita*

Segundo as leis da física clássica, o tempo decorre da mesma maneira, seja qual for o seu referencial. Ou seja, a passagem do tempo é a mesma entre dois corpos, independentemente de um deles estar em movimento e o outro em repouso: “A Física clássica assenta inteiramente, portanto, na ideia de que existe um ‘relógio absoluto’, um ‘tempo absoluto’.” (Balibar, 1988, p. 108)

No entanto, na física contemporânea, e segundo Einstein, as durações medidas entre dois acontecimentos, por observadores situados em referenciais diferentes, não dão os mesmos resultados. É a teoria basilar da relatividade restrita do ‘artigo de 1905’: “A nossa concepção não faz uso de um espaço absoluto.” (Einstein, como citado em Balibar, 1988, p. 107).

Nesta mesma teoria conclui-se que um corpo em movimento altamente veloz, tem intervalos de tempo mais lentos do que um corpo parado, ou seja, neste último caso os intervalos de tempo são mais velozes, em relação à terra:

“O primeiro passo para interpretarmos, de forma lógica, o movimento dos corpos é compreendermos o conceito de velocidade como a razão entre o deslocamento e o intervalo de tempo gasto pelo corpo que está sendo observado e estudado.” (Neto, sem data)

Ou seja, o mesmo momento pode ter durações de tempo diferentes, dependendo do observador. Para alguém pode durar uma hora, para outro apenas alguns segundos. Existe então a chamada **dilatação do tempo**.

Se um ser humano, situando em referenciais distintos, obtém experiências mais ou menos rápidas, de acordo com a velocidade de deslocamento, o mesmo não se pode observar na velocidade do pensamento ou da transmissão da imagem? Ou seja, se alguém no público conseguir criar sinapses cerebrais mais velozes que uma outra pessoa que esteja mais cansada, por exemplo, a experiência do tempo será distinta entre as duas pessoas e o tempo correrá mais rápido ou mais lento de acordo com o “tempo interno” do observador:

“A inversão de papéis, o nascimento e a dissolução de uma comunidade, a situação de distância e de proximidade não se limitam a ser oferecidas ao olhar do espectador: este, enquanto participante no espetáculo, experiencia tudo isso no próprio corpo.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 83).

O tempo de observação, de acordo com esta teoria, modificaria a experiência em cena de cada espectador, tornando-a única.

A mesma ideia se aplica à velocidade com que uma imagem é transmitida: se um vídeo estiver a alta velocidade, a recepção temporal do espectador será diferente da de um vídeo em velocidade lenta.

Em suma, a experiência do espectador pode ser manipulada, quando esta ferramenta é utilizada com consciência.

## 1.5 O tempo enquanto fantasma

No teatro, os fantasmas são personagens recorrentes, que nos acompanham ao longo do tempo nos mais variados imaginários, desde a ópera à sala de estar. E o tempo não deixa de ser ele mesmo, também, um fantasma, pelos estatutos díspares que adquiriu na física, filosofia ou na arte, bem como pela sua característica de invisibilidade:

“o melhor não será escutar com a mesma atenção aquilo que têm a dizer sobre o tempo os filósofos, os cientistas, os músicos, os poetas e todos os outros homens, e construir, em seguida, uma opinião própria? Afinal, se o tempo fosse um barco (uma galera), estaríamos todos no(a) mesmo(a).” (Klein, 1995, p. 89).

Cada uma destas visões é única e individual. O desafio será juntar os fantasmas, mesmo não os conseguindo ver com clareza.

O fantasma, ou a descrição de um fantasma, é algo que sobreviveu à inevitabilidade do tempo e, portanto, ao capítulo que iremos analisar de seguida. Sobreviveu à morte, assombrando, pois, a vida. É um mito tornado realidade – e assim é o tempo e aquilo que representa.

O tempo é uma assombração de si próprio, pela sua característica eterna. O existencialismo é uma consequência deste estado absurdo da condição humana. Sartre, um dos filósofos mestres desta linhagem de pensamento, conduz-nos, por exemplo, à ideia de que os dias não são, na realidade, pertencentes ao universo em expansão e infinitude, mas sim pertencentes ao ser humano, e, por isso, começam e terminam em cada amanhecer e anoitecer, não se repetindo e nunca tendo a certeza da existência de um outro que virá.

O tempo enquanto fantasma é isto – a sensação de que ele nos pertence. A um nível espiritual e, portanto, invisível. É uma questão que pode ser encontrada em todos os lugares, objetos e pulsares. Que causa medo, angústia e perda:

“Evidentemente, pode tentar-se definir o tempo, dizer que ele é aquilo que passa quando nada se passa; que é aquilo que faz com que tudo se faça ou se desfaça; que é a ordem das coisas que se sucedem; que é o devir em permanente devir; ou, com alguma graça, que é o meio mais cómodo que a natureza encontrou para que não aconteça tudo de uma só vez.” (Klein, 1995, pp. 76–77)

Na composição do cenário de *Chronos*, podemos encontrar essa aparição de um *submundo*, através da utilização das máquinas de fumo contra a cortina de luz vermelha, que aparenta "apagar" o corpo da performer, tornando-o não matéria. É o mistério que surge quando pensamos sobre o tempo, que tapa e esconde tudo quanto pensámos conhecer bem.



*Fotografia de Stephan Jurgens*

## 1.6 O tempo e a morte

“(...) be self-taught.

and reinvent your life because you must;

it is your life and

its history

and the present

belong only to

you.”

Charles Bukowski, “No Leaders Please”, *The Pleasures of the Damned: Poems, 1951-1993*.

Inicialmente, julgava que a morte não era relevante para este trabalho acadêmico, pela simples razão de que não desejava conotá-lo a este tema mórbido. Acabei por descobrir que a *morte* é a principal impulsionadora para a descoberta do tempo: “Todas as nossas reflexões sobre o tempo estão certamente, sem que tenhamos consciência disso, impregnadas pela ideia - e, portanto, pelo medo - da morte.” (Klein, 1995, p. 106)

O tempo individualiza-nos, porque vamos todos morrer num determinado dia, hora e segundo. E essas medidas de tempo são imortalizadas na morte de um indivíduo. Por isso, quando falamos de tempo, devemos saber que ele é uno e não é passível de partilha, por vivermos numa linha temporal que começa com o nosso nascimento e termina na nossa morte: “(...) o tempo é o variável, o instável, o efêmero (...)” (Klein, 1995, p. 11)

Logo, a escolha de colocar apenas uma bailarina em cena, para este projeto, é o resultado disso: a bailarina fala do tempo porque apenas ela vive na sua própria linha temporal. Poder-se-ia chamar de solidão, a do caminho de vida – a construção do “eu” ao longo do tempo.

A escolha estética da peça acaba também por ser ela mesma uma conclusão do próprio tema do tempo, aquele que leva à morte: a obscuridade do pensamento sobre este mesmo tema, e a necessidade de se agarrar ao que dura, ou seja, ao existencialismo que acompanha a vida.

## 1.7 O tempo e o amor

Falar sobre o tempo é, também, pensar no amor e na eternidade, que o mesmo aparenta ter: “O que amei um dia, tenha-o ou não guardado, amarei sempre”, disse André Breton em *L’Amour fou*.

O amor é imortal, e é também aquilo que nos faz chegar a um lugar de transcendência. Amando alguém, entramos num delírio confuso (passo o pleonasma), do rio que corre sem parar, para também chegarmos ao presente mais concreto que alguma vez pudemos sentir. E isto significa que ele, o presente, o tempo, deixa de nos apavorar, para nos voltar a abraçar, num mundo em que tudo acaba.

O amor é a essência da libertação ou, como diria Peter Handke, “o poema à duração é um poema de amor” (Handke, 2019). E assim começa a obra.

De entre os dois momentos distintos da peça, vemo-nos presos, e divididos, nos dois conceitos de *Chronos*: o da eternidade e o da fugacidade. Mas, na verdade, estes dois juntam-se sempre num só, pois é impossível pensar num, sem pensar no outro, do mesmo modo que é inútil pensar só num, sem chegar à conclusão de que, o outro, dança ao mesmo tempo:

“Embora sejas mau, velho Tempo, e apesar de teus erros,

Meu amor permanecerá jovem em meus versos.” (Shakespeare, 2009)

Mesmo chegando o outono, sabemos que nos abraçará a primavera. Essa é também a ligação do tempo ao amor, a esperança de que nele tudo se renovará, e que nele está a resposta.

A ciência e a tecnologia existem pela necessidade dessa fuga ao efêmero, ou à morte, à cadência. Pois só assim poderemos ser responsáveis, pensando que devemos lutar por uma vida melhor, por nós e pelos nossos filhos e pelos filhos dos outros, e aí chamarmos à responsabilização, mais uma vez, da existência. Questão que Étienne Klein aborda como sendo fundamental nos dias que correm, principalmente devido às alterações climáticas:

“O homem moderno tem, portanto, razões para desconfiar de Prometeu, de quem se diz que tornou acessível aos mortais o conjunto do saber e dos maus caminhos que ele poderia inaugurar.” (Klein, 1995, p. 94)

## 1.8 O tempo físico

O tempo físico é fundamental, pois dá-nos conta dos princípios básicos da matéria e, em princípio, explica tudo. É o que existe na base elementar do que não é perceptível, e que é trazido à visibilidade. E, a partir daí, a matéria expande-se sobre todas as formas.

Mais concretamente: o tempo físico é determinado por instrumentos, como, por exemplo os relógios, que permitem marcar intervalos de tempo iguais. Os sumérios inventaram a escala do tempo, determinada pelo número 60:

“A civilização mesopotâmica durou cerca de 3000 anos e sua escrita e numeração desapareceram junto com ela. Entretanto, alguns vestígios do sistema de base 60 ficaram, por exemplo, na nossa contagem de tempo. Hoje aceitamos que 60 segundos formam um minuto e que 60 minutos formam 1 hora. Ou seja, agrupamos de 60 em 60.” (Moraes, 2021)

Daí chamá-lo de “físico”, porque é algo, inicialmente imaterial, que foi tornado objeto pela mão do homem, e que, a partir daí, se constrói quase todo o significado da existência do dia a dia, de um cidadão comum. Com o tempo físico, arranjamos razão para nos deslocarmos, de um lado para o outro, ou repousarmos num lugar, num determinado intervalo de tempo. Justificamos aniversários, comemorações, e até ousamos contrariá-los através de produtos que retardam o envelhecimento.

Há, no entanto, como em qualquer objeto, uma sujeição às leis da física. Deixa de permitir, portanto, o acaso ou o desencontro. Cria dinâmicas de relação interpessoais. Um ser humano que chega a horas a um local não será, certamente, tratado da mesma forma que um outro que chegou atrasado. Logo, a importância destes objetos, inventados pelas leis da física, não corresponde somente a uma contagem precisa do “tempo que passa”, mas também a uma profunda e complexa mediação de comportamentos sociais que moldam a nossa ética e moral.

Segundo Étienne Klein, não existe um objetivo, nos físicos, de resolver a delicada questão do problema da natureza do tempo, mas sim a melhor forma de o representar: “A partir do raciocínio e do desígnio de um deus em relação à geração do tempo, para que ele fosse engendrado, gerou o Sol, a Lua e cinco astros, que têm o nome ‘planetas’, para definirem e guardarem os números do tempo.” (Platão, 2011, p. 111)

Platão tenta definir, no seu livro *Timeu* (Platão, 2011), qual o surgimento dos desígnios físicos do tempo. Associa-os ao céu, explicando os cálculos do dia, do mês e do ano, justificando-os com os círculos cíclicos do Sol e da Lua, sobre si próprios e um para com o outro. Poder-se-ia dizer que a construção destes objetos foi, então, uma forma de criar, através dos números, uma materialização mais fácil de calcular, e aceder a um céu que nos controla: “Assim, logo que cada um dos astros que eram necessários para constituir o tempo obteve o movimento que lhe era adequado, e depois de terem sido engendrados como corpos vivos vinculados às almas, aprenderam aquilo que lhes estava prescrito: a órbita do Outro, que, por ser oblíqua, atravessa a órbita do Mesmo e é dominada por ele.” (Platão, 2011, p. 112)

## 1.9 Espaço-Tempo

Uma das questões principais que surgiu na criação deste projeto foi influenciada pela famosa teoria do espaço-tempo de Einstein. A questão é: **se o tempo é dependente da dinâmica do espaço, como utilizar o espaço para controlar o tempo?**

Para Einstein, se mudarmos de referencial no espaço-tempo, o tempo transforma-se parcialmente em espaço, e o espaço transforma-se parcialmente em tempo: “É nesta fase (...) que o tempo intervém explicitamente na nossa discussão. O espaço (a localização ou posição) [e o tempo] intervêm sempre em conjunto.” (Einstein, como citado em Balibar, 1988, p. 109) O tempo e o espaço tornam-se relativos e misturam-se. No entanto, o primeiro escoa-se e o segundo não. Qual é, então, a melhor forma de fazer perceber esse escoamento do tempo, no espaço da cena?

A melhor forma de conseguir responder a esta questão será, a meu ver, através da coreografia, pois segundo Platão: “aquilo que é sempre imutável e imóvel não é passível de se tornar mais velho nem mais novo pelo passar do tempo (...)” (Platão, 2011, p. 110). Logo, é necessário movimento no corpo da performer, para que seja perceptível a passagem do tempo.

Começemos pela **velocidade**, segundo a teoria da relatividade restrita de Einstein, um movimento em alta velocidade envelhece mais lentamente que um movimento lento, pois a distância que percorreu foi menor. Esta dicotomia entre rápido e lento seguramente que provoca uma sensação distinta ao espectador, aquando da sua observação. Foi então importante, para mim, criar dinâmicas de velocidades para que a passagem do tempo no espaço não se tornasse estanque. Para que fosse *evidente* que, o mesmo movimento repetido em velocidades diferentes, não é também o mesmo numa linha temporal.

Avancemos então com a teoria do **perto-longe**: quanto mais longe está um objeto, quando observado, mais velho ele é para nós. Isto cria uma sensação de distância, precisamente pelo tempo que demora a chegar até nós, de acordo com a velocidade da luz. Quanto mais perto, mais novo e mais fresco. Podemos, então, chegar à conclusão que, no pormenor está a busca do tempo presente. Logo, ao colocar uma câmara de filmar, que projeta a imagem, que está a ser filmada de muito perto, e depois, ao apresentar a peça num plano mais distante, já sem a câmara, bem como o próprio movimento da bailarina em palco, mais perto ou mais longe da linha do público, isso cria uma dinâmica clara de espaço-tempo na teoria do perto-longe.

## 1.10 Futuro

Tendo em conta que o futuro é imprevisível e que, na verdade, não existe:

“‘o que era’ e ‘o que será’ são modalidades devenientes do tempo que aplicamos de forma incorreta ao ser eterno por via da nossa ignorância. Dizemos que ‘é’, que ‘foi’ e que ‘será’, mas ‘é’ é a única palavra que lhe é própria de acordo com a verdade, ao passo que ‘era’ e ‘será’ são adequadas para referir aquilo que devém ao longo do tempo – pois ambos são movimentos. (...) O que aconteceu ‘é’ o que aconteceu, o que está a acontecer é o que está a acontecer, o que acontecerá ‘é’ o que acontecerá, e o que não é ‘é’ o que não é; sendo que nenhuma destas afirmações é exata.” (Platão, 2011, p. 110)

Joguei com a repetição para que o futuro se tornasse coisa do passado, através da duplicidade da cena, ou seja, se no presente o passado ‘é’ o que aconteceu, na coreografia da repetição conseguimos chegar à noção de *passado* mais facilmente e, na realidade, dar atenção ao círculo do devir: passado, presente e futuro em comunicação.

Pensar no futuro é encarar a responsabilidade do presente e para isso, segundo Hans Jonas, é necessário ser pessimista, mas sem inércia. Ou seja, sem que o sentimento de medo governe a nossa moral.

Se o futuro representar a direção para a qual decidimos caminhar, este projeto sobre o tempo é a reflexão disso. Devemos desejar caminhar para o encontro e a partilha humana.

Existe, no entanto, uma aceleração sem precedentes da tecnologia, para um futuro cada vez mais rápido de chegar, que parece retirar-nos bruscamente do nosso lugar de repouso e duração. Já não há tempo para respirar e encontrar esta massa histórica que une todos os lugares do tempo, do passado, que foi milhares de coisas que se misturam e coexistem no presente, que nos criam enquanto seres de uma memória física abissal e complexa.

## 2. CAPÍTULO DOIS: *MULTIMEDIA*

### 2.1 Introdução

Este capítulo visa abordar a questão de como a tecnologia pode ou não ser utilizada em cena, de forma a manipular o tempo, quais os sentidos que despoleta na audiência, o erotismo do ecrã, a relativização do tempo pela tecnologia, e a questão da performance ao vivo *versus* a sua mediatização.

Como diz Dixon:

“(...) in digital performance the computer is commonly employed as an agent for the remediation of old and established artistic forms and strategies rather than as a means of originating authentically new performance processes and phenomena.” (Dixon, 2007, p. 56)<sup>5</sup>

Nesta frase, conseguimos deduzir que existem vários contornos relativamente à utilização do computador, tal como o seu valor artístico, quando ligado à performance.

Aqui, neste capítulo, é abordada a importância dos *multimedia* enquanto influenciadores de uma série de questões relacionadas com a sua principal contextualização: a performance. De um modo crítico e pragmático, analisa-se a potencialidade criadora e manipuladora dos mesmos, contornando alguns elementos que foram utilizados na performance *Chronos*, que deu origem a este relatório, como é o caso da câmara de filmar do telemóvel, o computador ou a internet.

---

<sup>5</sup> “na performance digital o computador é comumente empregue como um agente para a remediação de formas e estratégias artísticas antigas e estabelecidas mais do que um meio de originar autênticos e novos processos e fenómenos performativos” – tradução livre

## 2.2 A *multimedia* enquanto manipuladora do tempo

A primeira parte do espetáculo é transmitida através de uma câmara de filmar, de um telemóvel, de um projetor, de uma tela, e pela internet. Ao mesmo tempo, há uma bailarina que dança num outro lugar, não visível, atrás desse mesmo ecrã, que se encontra por cima das cortinas do teatro. Ouvem-se os movimentos da bailarina, a sua respiração, os passos e a música, mas apenas se consegue visualizar o movimento através das imagens em *close-up*, filmadas por um telemóvel e transmitidas naquele mesmo ecrã, através da internet.

Não me ocorre o que chamar a este tempo. Se o vulgo *present time*, ou se uma mistura entre a realidade e a ficção, em que passado, presente e futuro interagem entre si:

“Só a possibilidade de reproduzir cinematograficamente a arte dramática – como é possível observar em Max Herrmann, entre outros – permitiu catapultar para primeiro plano o ‘corpo real’ e o ‘espaço real’ como importantes critérios de diferenciação, delimitação e definição.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 151)

Tal como nos é indicado por Steve Dixon no seu livro *Digital Performance* (Dixon, 2007), o tempo passou a ser percecionado enquanto algo linear, não cíclico, a partir da última metade da época medieval:

“As many writers have argued, ‘modern temporality... begins with the replacement, during the late medieval period in Europe, of the cyclical, recurrent, or sacred time of religion, with a form of linear, progressive and secular time centered not on God but on the State.’<sup>6,7</sup> (Dixon, 2007, p. 516)

Esta é uma grande transformação na história social, porque há, de repente, um confronto com a duração, precisamente pela sua oposição. Esta noção de duração é abordada na própria obra *Chronos*, como algo que acontece fora do espaço visível e que na realidade apenas podemos percecionar.

---

<sup>6</sup> Connor, “The Impossibility of the Present: or, from the Contemporary to the Contemporaneous”

<sup>7</sup> “Como muitos escritores argumentaram, ‘a temporalidade moderna... começa pela substituição, durante o último período medieval na Europa, do tempo cíclico, recorrente, ou sagrado da religião, com uma forma de tempo linear, progressiva e secular, centrada não só em Deus mas no Estado.’” - tradução livre

“Like a river that sweeps everything with it and lets nothing stand still, time began to be viewed as moving in only one direction: from a distant past to an unknown future with the present as a continuously vanishing moment in between.”<sup>8</sup> (Dixon, 2007, p. 535)

Estamos, no entanto, a regressar a um lugar cíclico, com a tecnologia a dominar o mundo contemporâneo e a não-linearidade temporal dos computadores. Existe um retorno a um estado pré-medieval de *atemporalidade* mítica que põe em causa o tempo cronométrico, mas que também traz de volta noções de tempo mítico, sagrado ou estático, segundo Steve Dixon:

“As we will see, changes in conceptions of time within contemporary technological culture, including the nonlinear paradigms of computers, have emphasized a new sense of premedieval “mythic atemporality,” which may be theorized not only as a challenge to chronometric time but also as a type of return to earlier notions of time as static, mythic, or sacred. This is reflected acutely within digital performance practice, where time becomes not only less linear but also renewable. The performance of time in digital contexts places it within a new and dynamic relationship between modern understandings of progressive, chronometric time and its contrasting ancient, theocratic, cyclical conception: between the secular and the sacred.”<sup>9</sup> (Dixon, 2007, p. 516)

O tempo compressa-se num só ritmo universal – a *chronotecnologia*, que quer significar a utilização do tempo para a materialização no avanço tecnológico. E esse ritmo, ou essa universalidade, podem ser vistos através de ecrãs televisivos, tablets, telefones, ecrãs publicitários, em que a imagem passa pelos nossos olhos num fluxo quinético: “o movimento pertence à realidade e o estático é excepção.” (Dixon, 2007, p. 536). Logo, a utilização do vídeo e da tecnologia na performance são a materialização desta ideia.

É na ideia de um tempo sagrado, trazido pela tecnologia, que nos devemos debruçar, quando pensamos em como esta pode transformar a nossa perceção de tempo e espaço em palco.

---

<sup>8</sup> “Como um rio que leva tudo consigo e não deixa nada ficar em pé e parado, o tempo começa a ser visto como se se movesse apenas numa direção: de um passado distante a um futuro desconhecido com o presente como um momento que, no meio, continuamente se esvai.” – tradução livre

<sup>9</sup> “Como iremos ver, as mudanças na concepção de tempo dentro da cultura tecnológica contemporânea, incluindo o paradigma não linear dos computadores, enfatizaram uma nova noção de “atemporalidade mítica” pré medieval, o que poderá ser teorizado não só como um desafio ao tempo cronométrico mas também como uma espécie de retorno a noções iniciais do tempo enquanto estático, mítico ou sagrado. Isto é reflectido agudamente dentro da prática da performance digital, onde os tempos se tornam não apenas menos lineares como também renováveis. A performance do tempo em contextos digitais coloca-a numa nova e dinâmica relação entre noções modernas de tempo progressivo, cronométrico e a sua antiga concepção, teocrática e cíclica: entre o secular e o sagrado”. - tradução livre.

Quando é dado ênfase a algo extra-temporal, ou seja, que está fora do tempo, podemos tomá-lo como algo que domina o que por si é natural. Neste caso, falamos do contraste entre a tecnologia (extra-temporal) e a duração.

Este contraste é afirmado em cena, através dos dois momentos distintos que a compõem: o momento em que visualizamos o espetáculo através de um ecrã, filmado ao vivo; o segundo momento em que se abrem as cortinas e são os próprios olhos do espectador, que percecionam a performance sem intermédio técnico.

Sem esta segunda versão dos acontecimentos, não era possível a perceção da catarse. Essa libertação de algo que nos aprisiona, por funcionarem à parte de nós mesmos, enquanto seres independentes: a filmagem e a projeção, que, na verdade, são meros instrumentos para quem segura no telefone por detrás das cortinas.

### 2.3 A tecnologia e os sentidos

O ecrã existe a um nível ocular e auditivo, logo, intimamente ligado às sensações mais imediatas de um sistema nervoso complexo.

É um objeto que existe para que nos mantenhamos acordados, acompanhados e também ocupados. No entanto, não olhamos à nossa volta, nem conversamos, olhando nos olhos, reparando noutros objetos. Isto provoca um desligamento sensorial do resto do mundo sensível. Ou seja, uma alienação à natureza que nos pertence e à qual devemos a nossa vida:

“Mas quem mais a irritou foi uma miúda que devia ter a idade dela e que, em vez de lhe perguntar ‘como te chamas?’ - pelo menos quando se distraía dos grandes dentes brancos de uma boca enorme que dizia qualquer coisa como *o grande amor da tua vida* - se mantinha sempre atenta como uma cadela, ao *som retangular* - a alma da casa.” (*Papéis 97*, 1996, p. 12).

Nesta citação é perceptível o desligamento de um ser humano que apenas olha para o ecrã televisivo, descrito como “o som retangular – a alma da casa” e não tem capacidade de conexão com o mundo exterior com a simples pergunta “como te chamas?”.

Tornamo-nos então, também, numa espécie de máquina insensível. Um objeto de pensamento mudo, de crítica individualizada e fria, longínqua, onde os nossos sentidos mais básicos são ligados apenas para receber informação e processá-la neste espectro solitário da existência.

Procuremos então não nos focar apenas no silêncio. É necessário a comunicação humana, onde as moléculas e átomos não são esquecidos e os corpos respiram em comunidade, dançando um para o outro e um pelo outro, onde os olhares se cruzam, e se quebram medos:

“Como Hermann mostrou, a condição mediática dos espetáculos consiste na co-presença física de atores e espectadores. Para que estes espetáculos existam, é necessário que dois grupos de pessoas, atuando como ‘agentes’ e como ‘observadores’, se reúnam num lugar e num tempo determinados, e aí partilhem uma situação ou um certo período de tempo das suas vidas. O espetáculo nasce desse encontro, desse confronto, desta interação.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 77)

Como Max Nordau escreve no seu livro *Degeneration* (Nordau, 1898), este rápido aceleração, que se fala já desde o século XIX, sem tempo para respirar, do mundo contemporâneo, traz em si um choque para os sentidos, desde o comboio ao barulho urbanizado.

Esta realidade pode ver-se refletida na composição musical que é utilizada ao longo da peça, criada pela artista Inês Carincur, propositadamente, para o objeto em si: “O teatro nunca é apenas o espaço da visão (theatron); ele é também o espaço da audição (auditorium).” (Fischer-Lichte, 2019, p. 281)

Esta contribuição ajudou a criar uma atmosfera sonora, em que a repetição, neste mesmo jogo de ecrãs, e na passagem frenética do tempo, num presente sempre contínuo e embrenhado com todos os outros tempos num só, e no barulho, que as máquinas, pessoas e tecnologia provocam no dia a dia de qualquer cidadão comum numa grande cidade, é explorada e trabalhada.

O movimento, apesar de partir de um lugar de experimentação e improvisação, tem uma base comum: a procura, também, da repetição, e do gesto contínuo. Temos como exemplo a companhia *Judson Dance Theatre*:

“The Judson Dance Theatre in New York became a center for experiments reevaluating the nature of dance and choreography and offering potent alternatives to dominant dance aesthetics using simple walking and everyday movement, personal gestures, chance structures, geometric patterns, ritual actions, and repetitions.”<sup>10</sup> (Dixon, 2007, p. 89)

A utilização da tecnologia em cena vem colocar em evidência que sentidos surgem, aquando da presença da mesma nas nossas vidas, nomeadamente o sentido do efémero, do que nos escapa, do que na verdade possui em si uma dificuldade em manter-se ou perceber-se.

Ao utilizar o vídeo aproximado e o movimento muitas vezes rápido e contínuo, coloca-se em evidência o facto de que o ser humano deixou de poder refletir sobre o momento presente, pois deixou de haver tempo:

“It has become legitimate to wonder about history and how it has accelerated, to want to check certain movements if the drawbacks of the new are often more serious than its advantages. When progress reveals itself to be the ‘wheel with double gears’ that ‘makes something go by crushing something else’, according to Victor Hugo, we cannot look away from those it neglects or the values it destroys.”<sup>11</sup> (Agacinski, 2003, p. 9)

---

<sup>10</sup> “A Judson Dance Theatre de Nova Iorque tornou-se um centro de experimentação, reavaliando a natureza da dança e da coreografia e oferecendo potentes alternativas a estéticas de dança dominantes, usando o andar simples e movimento do dia-a-dia, gestos pessoais, estruturas de acaso, padrões geométricos, rituais, e repetições.” - tradução livre

<sup>11</sup> “Tornou-se legítimo perguntar acerca da história e como tem acelerado, querer perceber certos movimentos, se as desvantagens do novo são muitas vezes mais sérias que as suas vantagens. Quando o progresso se revela como sendo o ‘volante com dupla engrenagem’ que ‘faz alguma coisa esmagando outra’, de acordo com Victor Hugo, nós não podemos desviar o olhar daqueles que negligencia ou os valores que destrói.” - tradução livre

Tal como nos diz Baudrillard, o tempo é *agora*, e não cumulativo, é uma questão de passagem e redução. Neste fluxo quinético, a dança deixa de fazer sentido como um todo, e passam, então, a imagem e o som a serem donos das sensações.

Ao colocar dois tempos em cena na primeira parte do espetáculo (o tempo presente da performance por trás da cortina, e o tempo passado, com a filmagem em *delay*), tento evidenciar a ideia colocada por Foucault: o tempo passou a ser simultâneo, perto e longe, disperso. O tempo presente da bailarina por detrás da cortina, e o tempo da tecnologia, em simultâneo, colocam em evidência que, de facto, vivemos dispersos, confusos e deixámos de ser donos de nós mesmos, como descrito na revista *Papéis 97*, por Eduarda Dionísio, em *Alice do outro lado do ecrã*: “A televisão é um médium frio, não ‘passa’ (...) o entusiasmo, e a violência, só em diferido” (*Papéis 97*, 1996, p. 19). Esta frase reflete a realidade estimulada, ao longo deste processo de pensamento, sobre o tempo e a tecnologia, evidenciando a impraticabilidade emocional de um ecrã. Quando se olha para ele durante muito tempo, deixamos de sentir na plenitude, entramos num estado de apatia, numa não-revolta, e numa falta de questionamento. A única manifestação de irritação pode advir da impotência, ao estragar-se o aparelho de adormecimento emocional.

Se o que escrevi atrás for comparado ao papel do espetador numa sala de espetáculos, à procura da sua emancipação, ao longo do tempo, como por exemplo por Jacques Rancière, é evidente que existe um retrocesso nesta busca, quando se coloca em cena um ecrã, ou seja, um lugar confortável e de adormecimento. Há uma dependência do espectador nesse mesmo monitor, e no que ele tem para transmitir. Esta questão evidencia os anúncios, *pop-ups* e telenovelas.

Quando criamos imagens, estamos a subordiná-las a novos significados, estamos intimamente ligados com o pensamento do espetador, que a leva para além do sentido do movimento, adotando novos signos, criando uma nova linguagem.

Nesta imagem em movimento, cheia de cores e luz, há uma tendência para ressignificar, mas um decréscimo na reação. O espetador fica mais focado no registo da própria imagem, do que em agir em conformidade com ela, o que evidencia o lugar da tecnologia nas artes performativas: o da *observação* do que está a acontecer, para além da manipulação da realidade. A luz e a cor estão ligadas a emoções e a reações, logo, à consciência e constatação. Segundo Deleuze, elas têm uma potência descritiva, na medida em que substituem, suprimem e recriam o próprio objeto.

Neste caso, esta manipulação da realidade é feita apenas num plano de complementaridade ao que se passa, ao mesmo tempo, por detrás da cortina e ao que se irá passar depois na cena seguinte:

“É preciso, portanto que não somente o espectador, mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida quotidiana preexistente” (Deleuze, 2005, p. 13)

Com esta frase, Gilles Deleuze resume a escolha para o final deste projeto – uma conclusão da primeira parte. Ao abrir as cortinas, e ao desvendar o cenário e a protagonista, traz-se de volta ao espectador, o que comumente chamamos de “tempo presente”, e a própria protagonista, sentada numa cadeira, de olhar direto no público, “à espera”. Esta solidifica e complementa a necessidade de voltar a olhar para o que é real.

Esta segunda parte é, portanto, uma urgência. Uma necessidade de ver retomado, prontamente, um lugar de escolha. Volta-se a escutar, e a olhar os objetos, para que a ação ou a paixão nasçam.

Quando passamos de um estado/tempo para outro, o que se viu anteriormente é confrontado. Neste caso, a ação de olhar e escutar a filmagem, leva-nos a olhar e a escutar o momento presente, na segunda parte do projeto.

Ao utilizar a câmara de filmar, ganhamos a sensação de “vigia”. Estamos a vigiar alguma coisa que lá não está, que está escondida atrás de uma parede.

## 2.4 O *close-up*

A primeira parte de *Chronos* é filmada, mas de uma forma particular: existe uma aproximação, um *zoom*, no corpo da bailarina. Esta escolha serviu, não só para não revelar totalmente o cenário, ou os movimentos, mas também como um lugar de proximidade. Ao filmar uma respiração em pormenor, por exemplo, conseguimos subentender o pulsar da bailarina. Ou seja, a câmara de filmar serve, também, para quebrar a quarta parede. Isto é, entrar num mundo interior “invisível”:

“(…) film offered a resolution of the theater dramatists’ problem of how to express effectively the inward reality and subconscious of their characters, since film offered ‘a direct expression of thought before thought becomes articulate... the moving picture is thought to be made visible.’ In his (Robert Edmond Jones) ‘theater of the future’, the live actor would thus represent the character’s outer self and the screen imagery the inner world of imagination, subconscious, and dream: ‘the two worlds that together make up the world we live in.’”<sup>12</sup> (Dixon, 2007, p. 80)

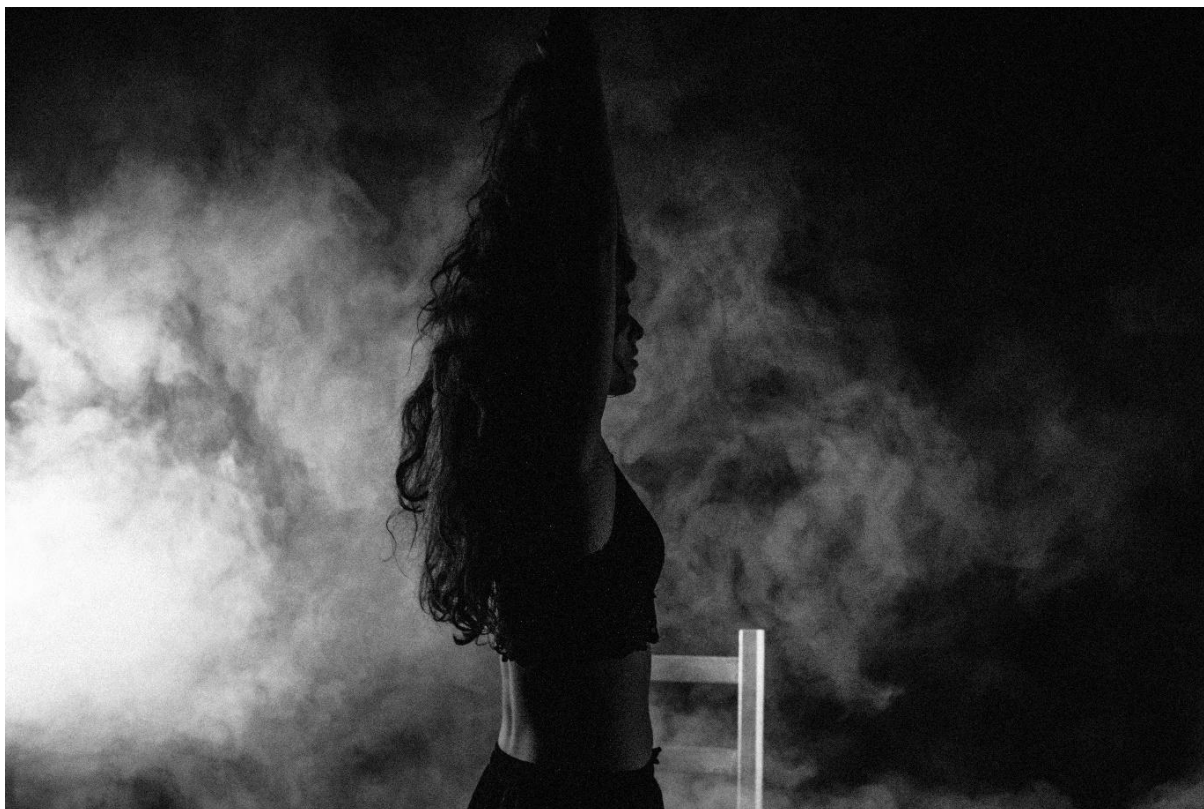
Quando nos aproximamos de um pé, de uma mão, ou de um pedaço de cabelo, confinados num ecrã, estes passam a pertencer-nos, de forma ilusória, porque passam a ser domínio do consciente de quem os observa. Trata-se de um lugar de confiança, resguardo e sensibilidade.

Sabemos que esta aproximação da imagem não é possível de ser conseguida *apenas* através da filmagem, pois quando o performer se aproxima do público e provoca o olhar da audiência, esta foca-se no mesmo e procura o pormenor do corpo, do que esteja em movimento, e aproximação.

Esta foi uma das técnicas utilizadas na composição da coreografia, onde se pensou nas várias distâncias oculares entre a performer e o público: quando esta se aproxima do limite do quadrado, existe menos luminosidade no seu corpo, por exemplo. Nesta situação, a cortina de luz vermelha, que dividia o quadrado em cena, desaparecia, e a bailarina deixava de estar iluminada. Logo, o observador teria de se focar com mais intensidade, de forma a conseguir ver melhor o que a mesma fazia.

---

<sup>12</sup> “o filme ofereceu uma resolução ao problema dos dramaturgos teatrais em como expressar eficazmente a realidade interior e o subconsciente das suas personagens, pois o filme ofereceu uma ‘expressão direta do pensamento antes do pensamento se tornar articulado... a imagem em movimento é pensada para que se torne visível.’ No seu (Robert Edmond Jones) ‘teatro do futuro’, o ator ao vivo representaria assim o ser exterior da personagem e o imaginário do ecrã o mundo interior da imaginação, do subconsciente e dos sonhos: ‘os dois mundos que juntos formam o mundo em que vivemos.’” - tradução livre.

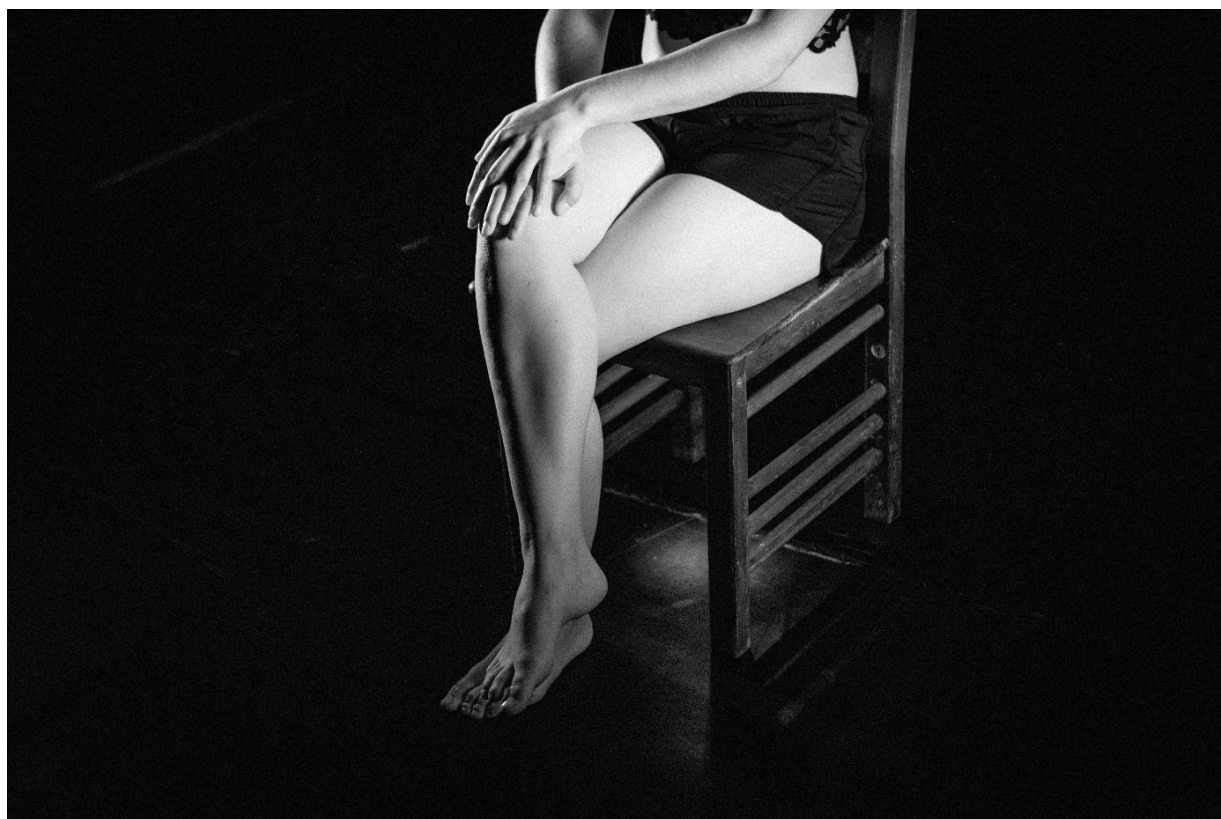


*Fotografia de Vitorino Coragem*

Ao mesmo tempo, este limite foi colocado, estrategicamente, junto à cortina, para que, quando esta se abrisse, o público sentisse que estava a assistir a algo que lhe era próximo e familiar. Estaria, também, agora, afastado da cortina, só lhe restando o pensamento, e esse aproximar do quadrado é o reflexo e representação disso. É o símbolo, a semiótica, da dicotomia entre: ver algo através de um ecrã ou do próprio escrutínio do olhar, sem segundos objetos.

Poder-se-á afirmar que não se perde intimidade no close-up, aquando da retirada do pormenor da filmagem. Porque o público continua na mesma posição voyeurista. No entanto, com a filmagem no telemóvel, esta posição é exacerbada, levada ao seu extremo. O intimismo também é possível, mas a aproximação é dez vezes mais concreta e intimidante, podendo, por isso, esconder em si essa privacidade inerente a um corpo aproximado. Pergunta-nos Roland Barthes no seu livro *Incidentes*: “O lugar mais erótico de um corpo não é onde o vestuário se entreabre?”. Perante esta pergunta, que define não só o trabalho sobre a linguagem deste mesmo autor, mas também a *raiz* do erotismo, poderíamos definir que, quando algo está a ser filmado, em particular o pormenor de um corpo, é como se estivéssemos a sublinhar essa subtileza? O detalhe daquilo que estava longe do alcance ocular, mas que agora é visível de perto e, mais ainda, passa a pertencer-nos. Essa filmagem do pequeno gesto da bailarina, da pele, do olhar,

transporta-nos para um lugar afetuoso e curioso, em relação ao mesmo. O ecrã é, também, seguro. Podemos imaginar, sem correr riscos.



*Fotografia de Vitorino Coragem*

## 2.5 A relativização do tempo pela tecnologia

Se o passado, presente e futuro diferem de indivíduo para indivíduo, dependendo da distância a que o mesmo se encontre de um objeto, e da memória pessoal retida de um certo evento, a entrada dos ecrãs na nossa vida veio sublinhar ainda mais este fenómeno. Esta solidão, de uma memória individualizada, concretiza-se e enraíza-se, com a concentração do olhar, da audição e do corpo num só objeto de informação – o ecrã: “Nem a memória individual nem a memória coletiva são fotografias do que realmente aconteceu. São reconstruções.” (Umberto Eco, como citado em Cavalcanti, 2019)

Se o conceito de simultaneidade perde o sentido, e por isso, a palavra “agora” também cai por terra, será que a introdução de ecrãs individuais num espetáculo não é, em si, um sublinhar desta mesma questão? É importante, desde mais, saber distinguir o propósito com o qual se utilizou a filmagem, e qual o seu contexto. A propósito da gravação póstuma do *Cerejal* de Anton Tchekhov, encenado por Peter Brook, diz-nos Eunice Gonçalves Duarte: “esta imagem está mais próxima da linguagem teatral do que da linguagem dos meios visuais e audiovisuais” (Gonçalves Duarte, 2020, p. 184). Perante esta afirmação, e pensando neste projeto, podemos afirmar que não estamos num cenário neutralizado de uma sala de estar em família, em que cada elemento dela se encontra no seu respetivo lugar do sofá, frente a um ecrã. Ou seja, é importante reconhecer que estamos num lugar teatral e que, por isso, talvez a distinção entre elementos do público se torne menor, por se encontrarem todos praticamente à mesma distância (exceto os da primeira e última fila) e que, na realidade, formam uma memória coletiva:

“O grupo de referência é um grupo do qual o indivíduo já fez parte e com o qual estabeleceu uma comunidade de pensamentos, identificou-se e confundiu seu passado. O grupo está presente para o indivíduo não necessariamente, ou mesmo fundamentalmente, pela sua presença física, mas pela possibilidade que o indivíduo tem de retomar os modos de pensamento e a experiência comum próprios do grupo. A vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança. Portanto, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está sempre inserida num contexto social preciso.” (Sandoval Schmidt & Mahfoud, 1993)

Apesar de não se notar no vídeo que estamos perante um cenário teatral, (a gravação feita em *close-up* evita o cenário e procura aproximar-se mais de uma realidade televisiva), conseguimos compreender, através da linguagem da bailarina, que existe uma espécie de

sequência nos movimentos. Logo, estamos a assistir a algo construído. Este facto coloca imediatamente o vídeo num espectro concreto: “Trata-se de uma peça de teatro registada em suporte vídeo. Não há dúvidas.” (Gonçalves Duarte, 2020, pp. 184–185)

O elemento basilar da primeira cena é o próprio vídeo, que tem inúmeras características que o distinguem: “Acredito que a imagem captada não é inocente, mas transformada de forma a tornar-se intrínseca à ação performativa, ela dirige o olhar do espectador, impondo os seus significados sobre a própria ação” (Gonçalves Duarte, 2020, p. 185). Portanto, existe uma memória coletiva a ser construída e, portanto, a memória individual não deixa de ser manipulada: “as lembranças retomam relações sociais, e não simplesmente ideias ou sentimentos isolados, e são construídas a partir de um fundamento comum de dados e noções compartilhadas.” (Sandoval Schmidt & Mahfoud, 1993).

## 2.6 Performance ao vivo *versus* Mediatização

Ao ler o artigo de Eunice Duarte na revista *Sinais de Cena* (Gonçalves Duarte, 2020), deparei-me com a questão da comparação entre *live performance* e performance mediatizada (ou seja, em que são utilizados outros meios para a transmitir, sem ser ao vivo). Mas, como nos diz Philip Auslander “it is by entering the space of theatre, that media images become subject to critique.”<sup>13</sup> (Auslander, 1997). Ou seja, é a própria *media* que, ao entrar no espaço teatral, coloca em causa o mesmo.

Ao colocar um objeto mediatizado, com um papel relevante na peça *live*, não se está a criar algo que se encontra fora dela, mas sim a inserir algo fora do comum, ou diferente, num conceito institucionalizado da performance, como algo “real” e “ao vivo”. No entanto, Roselee Goldberg discorda desta afirmação, escrevendo:

“Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exata, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações.” (Goldberg, 2007, p. 10).

É necessário compreender que esta questão surge apenas porque existiu uma provocação no espaço teatral convencional, que sofreu uma grande transformação no início do século XX, devido às imposições abstratas do pensamento que surgem nessa época:

“A história da performance no séc. XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto direto com o público.” (Goldberg, 2007, p. 10)

---

<sup>13</sup> “é entrando no espaço teatral, que as imagens mediáticas se tornam objetos de crítica” – tradução livre

A reprodução em massa, inerente ao vídeo e à performance em si, que tem um carácter de desaparecimento ou de algo que não é passível de ser repetido, aparenta ser uma oposição ontológica a um mesmo objeto de estudo, que é a obra em si.

Neste projeto, joga-se com a questão da memória, mas de um modo contrário ao *modus operandi* usual, de um mundo mediatizado, em que a performance ao vivo é gravada, e reproduzida postumamente, através do vídeo disponibilizado da mesma, nas mais diversas plataformas, como *Youtube*, forma física, redes sociais, etc. Neste projeto, a memória é trazida e trabalhada através do próprio vídeo, por este surgir primeiro, e servir de elo ao sensorial e memorial, à segunda parte da performance, que é exatamente a mesma, mas *ao vivo*. Há, portanto, uma associação imagética, em que o pós-vídeo é a reprodução do mesmo, mas ao vivo, e que, em si, é uma repetição do que aconteceu primeiramente.

Surge a questão de que o tempo nesta peça é, em si, uma ode ao tempo cíclico, ao *devenir*: “Para Nietzsche, por exemplo, o *devenir* volve sobre si próprio para formar um grande ciclo no qual tudo ressurge eternamente, tanto o melhor como o pior.” (Klein, 1995, p. 19)

A única situação cénica em que a obra não foi uma reprodução, deu-se quando a bailarina estava por trás da cortina, sem que ninguém no público a pudesse ver, apenas quem a filmava com o telemóvel. Portanto, apenas uma criadora e uma intérprete da própria obra assistiram ao ato ao vivo. Ela é, portanto, em si, nesta primeira parte, uma performance *ao vivo*, mas sem público. Esta questão é polémica, pois já vimos que Erika Fischer-Lichte descreve a performance como algo que não existe sem o público: “Como Herrmann mostrou, a condição mediática dos espectadores consiste na copresença física de atores e espectadores.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 77)

O que o público experienciou, na verdade, foi sempre a repetição e a reprodução de algo. Para Peggy Phelan “Performance in a strict ontological sense is nonreproductive.<sup>14</sup>” (Phelan, 1993). Esta afirmação pretende explicar que não há relação entre a performance-arte e a reprodução de imagens e gestos. No entanto, é importante considerar que, para haver performance, é necessário que haja corpos vivos, tal como a mesma autora afirma uns parágrafos mais à frente:

“Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in.” (Phelan, 1993)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “A Performance, num sentido estritamente ontológico, não é passível de ser reproduzida.” – tradução livre

<sup>15</sup> “A Performance implica o real através da presença de corpo vivos. Na expectativa da performance-arte há um elemento de consumo: não há sobras, o espectador deve tentar absorver tudo.” – tradução livre

Ou seja, não há dúvida de que se trata de uma performance, quando filmada, pois apesar de o corpo estar a ser reproduzido num ecrã, a bailarina está por detrás da cortina, mesmo em frente ao espectador. A um gesto de distância (o de abrir as cortinas, ou até de espreitar, para os mais audazes) de se tornar totalmente presente. Até que ponto é que o facto de não vermos algo implica que não exista, quando possuímos outros sentidos, como a audição. Será necessário experienciar algo para que consideremos que aconteceu, ou a natureza é algo exterior ao homem, que acontece *apesar* dele, com as suas próprias regras? Não ouvimos o barulho da árvore a cair, mas as ondas sonoras continuam a criar-se com o impacto da árvore no chão. Caso não vá lá estar alguém, ou até um outro animal, avisando-o da queda.

Nesta obra, optou-se por utilizar a plataforma *live* do *Facebook*, de modo a que a mesma pudesse chegar a um público mais vasto e, portanto, massificado. Assim que se abre a possibilidade de reprodução e repetição, a audiência também aumenta e espalha-se pelo mundo, tornando algo, que seria dedicado a um público restrito, num objeto passível de ser visto em todo o lado: “In these formulations, live performance is identified with intimacy and disappearance, media with a mass audience, reproduction and repetition.” (Auslander, 1997, p. 51)

### 3. CAPÍTULO TRÊS: CHRONOS

Este capítulo pretende apresentar o projeto, objeto deste relatório, intitulado *Chronos*. Abordamos o texto escolhido para trabalhar, a descrição dos dispositivos técnicos utilizados na obra, as falhas técnicas que surgiram e como remediá-las, e, por fim, apresentamos uma conclusão do processo.

#### 3.1 Introdução ao capítulo

*Chronos* é uma performance multidisciplinar, pensada para qualquer espaço polivalente, que aborda a temática do tempo, em todos os elementos cénicos pertencentes ao objeto artístico.

Inicialmente, os espectadores reúnem-se num *hall* de entrada e são depois conduzidos para dentro de uma sala. Ao entrar, está uma música a tocar, como fundo, para dar contexto ao público e indicar a mensagem de que a peça já começou. A luz do público está acesa, e à frente das cadeiras existe uma parede vazia. Se o espaço for um lugar convencional de teatro, haverá uma cortina fechada sobre o palco.

O público é convidado a sentar-se. Assim que estão todos instalados, uma tela de projeção branca desce por sobre a parede vazia, ou pelo pano fechado, e a luz de público desce totalmente.

Liga-se o projetor ao mesmo tempo que a tela desce, e um vídeo começa a ser projetado nesse mesmo ecrã, no modo “ao vivo” no Facebook, através do qual pessoas que não estão presentes na sala podem assistir ao desenlace da ação.

Sylviane Agacinski, no seu livro *Time Passing* (Agacinski, 2003), aborda, entre outros, o tema da chronotecnologia contemporânea, em que a globalização insere as sociedades humanas num tempo uno e único, ajustado ao relógio ocidental. Através da internet e da possibilidade democrática de acesso, qualquer pessoa pode aceder a um lugar de espetáculos, o que já vimos, num capítulo anterior, ser uma questão polémica devido à comparação entre performance au vivo ou visualizada em formato de vídeo:

“Since the nineteenth century, the world's technical development has constituted the primary referential field for describing and organizing the whole of human societies. Henceforth, technical advances alone will determine the hierarchy of societies, which, by means of the global establishment of that same imperative for development, are integrated into a world and a unique time. Globalization is the unification of the world's rhythms, all adjusted to the Western clock, that is, to contemporary chronotechnology.” (Agacinski, 2003, p. 5)<sup>16</sup>

Entretanto, e ao mesmo tempo que a entrada do público, e subsequente projeção de vídeo, a performer encontra-se ou noutra sala, ou, neste caso, atrás do pano do palco, onde atua sozinha, para a câmara de um telemóvel que segue os seus movimentos (numa espécie de *videodança* - um jogo de movimentos entre a câmara e o bailarino), e que está a transmitir, através do 4G ou de um *router* de internet local (dependendo da força de transmissão e do resultado desejado. Neste caso queria a forma mais eficaz de transmissão, pelo que optei pelo 4G), para o Facebook. Há, portanto, um lugar de solidão e de rutura, nesta primeira fase, em que o *presente* é bloqueado pelas máquinas: “The use of the present does not evoke a precise moment, and even less a conventional chronometric unit (for example, a second), but the relative duration of a certain movement, long or short.”<sup>17</sup> (Agacinski, 2003, p. 54). Esse momento só chega à audiência com um *delay*, que lhes é característico (um atraso entre a filmagem e a transmissão da imagem, que pode ser de segundos, minutos ou horas), e através do olhar de um outro (quem está a filmar a performance). Esta opção é uma referência à seguinte frase de Agacinski: “Today, we are no longer dealing with anything other than an entirely constructed time. Technology has replaced the gods, that is, the heavens. (Agacinski, 2003, p. 47)”<sup>18</sup>, pois, ao tornar a filmagem o foco da cena, coloco em evidência este tempo construído pela tecnologia, pelo facto de a imagem nunca ser transmitida no tempo exato à sua filmagem, e também a manipulação do que o público vê através de uma outra pessoa (neste caso, a artista plástica Sofia Maciel).

---

<sup>16</sup> “Desde o séc XIX, que o desenvolvimento técnico mundial se tornou no primeiro campo referencial para descrever e organizar o todo das sociedades humanas. A partir daí, os avanços técnicos sozinhos irão determinar a hierarquia das sociedades, o que, por meio do estabelecimento global desse mesmo imperativo para o desenvolvimento, integram-se num mundo e tempo únicos. A globalização é a unificação dos ritmos do mundo, todos ajustados ao relógio ocidental, ou seja, à cronotecnologia contemporânea.” - tradução livre.

<sup>17</sup> “O uso do presente não evoca um momento preciso, e muito menos uma unidade cronométrica convencional (o segundo, por exemplo), mas a duração relativa de um certo momento, curto ou longo.” - tradução livre.

<sup>18</sup> “Hoje em dia, já não estamos a lidar com mais nada a não ser com um tempo inteiramente construído. A tecnologia substituiu os deuses, ou seja, os céus.” - tradução livre

João Fiadeiro, no texto “Praças” de 1996, por publicar, fala de uma “arte viva”, um objeto:

“que não se limita a um território, ou a uma área artística definida e que exige a presença simultânea do criador e do espectador, preferindo espaços polivalentes, por oposição a salas de teatro clássicas, ou de um “filme da vida” que tenta uma “definição radical de presente”, aquele que se passa em tempo real, ou seja, aquele que está a acontecer no momento antes de ser exteriorizado.” (*A prática como investigação*, 2020, p. 45)

Podemos, portanto, ainda que de uma forma um pouco arriscada, chamar a *Chronos* “arte-viva”, apesar deste *tempo real* de que o mesmo fala ser posto em causa pela tecnologia, mas é uma questão que Roselee Goldberg desmistifica, justificando que:

“Os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano. A performance serve para comunicar diretamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.” (Goldberg, 2007, pp. 8–9)

Ou seja, procurar desconstruir o conceito de *arte viva* é, em si, um ato artístico e, portanto, válido na sua relevância transformadora.

Após a visualização do filme, existem duas opções possíveis para o desenvolvimento do espetáculo: ou a cortina se abre, se num espaço convencional, e a placa de projeção sobe, ou o público é dirigido para uma outra sala onde se encontra a performer. São então revelados o cenário e a intérprete. Cria-se a dúvida de que o que o público estava a ver seria uma gravação *a priori*, ou se a atuação aconteceu ao mesmo tempo. A música recomeça. Num momento único e pessoal, a aproximação entre público e performer estreita-se. O que então era controlado pela tecnologia revela-se perante o olhar do espectador. A liberdade de escolha na observação já não está impedida pela câmara, e o público sente a catarse. Porque é um tempo transmitido do presente para o futuro que não deixa de ser passado: “The order of time is not offered to thought as an empty form but very much as the law of generation by which births and deaths overlap. This is why there cannot be a continuous history or a single time.”<sup>19</sup> (Agacinski, 2003, p. 47)

---

<sup>19</sup> “A ordem do tempo não é oferecida ao pensamento como uma forma vazia mas muito como a lei da geração em que as mortes e os nascimentos se sobrepõem. É por isto que não é possível haver uma história contínua ou um tempo único” - tradução livre

A bailarina passa agora, na segunda cena, a performar o mesmo que anteriormente. Os mesmos gestos, a mesma entoação e os mesmos princípios. Nada mudou na narrativa ou na coreografia. O que difere é apenas a forma como a peça é transmitida e, portanto, percebida:

“Throughout the twentieth century, not only did live performance integrate film into productions, but both mainstream and experimental theater also competed with cinema in terms of its own sense of spectacle, and theater became more cinematic in conception, particularly in the latter half of the century. Playwriting saw increasing use of short scenes, cross-cut parallel action, and the use of flashbacks and dramatic time shifts, while theater staging drew inspiration from the cinema, increasingly employing neocinematic devices such as the introduction of incidental music and the use of lighting to create sharp montage or gentle dissolve effects. This aimed to intensify the theatrical experience, and to approximate cinema’s absolute control of space and time, and the flow and location of the audience’s attention.” (Dixon, 2007, p. 10)<sup>20</sup>

O cenário, que é revelado, é constituído por uma cadeira de madeira, ao centro de um quadrado branco desenhado no chão. Debaxo da cadeira há uma luz led que a faz assinalar e uma linha de luz, composta por duas colunas LED RGB a vermelho, colocadas estrategicamente em pé, lado a lado, para criarem essa pequena cortina, em que, se a bailarina se afastar dela, “desaparece”.

A coreografia, o texto, a narrativa, foram escolhidos com base no tema do tempo, tanto cíclico como linear, tal como nos é descrito por Étienne Klein: “existe manifestamente uma oposição entre o tempo físico e o tempo subjetivo, ou, se preferirmos, entre o tempo dos relógios e o tempo da consciência” (Klein, 1995, p. 15), noção que serviu de base a uma tentativa de colocar em cena estas duas percepções. Tudo é então acompanhado pela música de Inês Carincur e pelo desenho de luz de João Pedro Fonseca.

---

<sup>20</sup> “Ao longo do século vinte, não só as performances ao vivo integraram o filme nas suas produções, mas ambos os teatros experimental e *mainstream* também competiram com o cinema em termos da sua própria noção de espetáculo, e o teatro tornou-se mais cinematográfico na sua conceção, particularmente na última parte do século. A escrita para teatro viu crescer o uso de cenas pequenas, ações paralelas entrecortadas, e o uso de flashbacks e mudanças temporais dramáticas, enquanto a encenação para teatro retirou inspiração do cinema, o uso crescente de dispositivos neo cinematográficos tais como a introdução de música acidental e o uso da luz para criar uma montagem mais forte ou efeitos de dissolução *gentis*. Isto serviu para intensificar a experiência teatral, e para aproximar o controle absoluto do tempo e do espaço pelo cinema, e o fluir e localização da atenção da audiência.

### 3.2 Texto escolhido para trabalhar

Dixon começa o seu capítulo sobre o tempo afirmando: “The concept and ontology of time has never been a shared, singular or linear notion; neither have understandings of time shared a continuous history or a common experience. There is no universal temporality.”<sup>21</sup> (Dixon, 2007, p. 515). Logo, o tempo é composto de camadas. Esta percepção é um ponto de partida para trabalhar nesse mesmo tema. Como dar a entender à audiência as múltiplas camadas temporais? Como recorrer às escolhas pessoais de cada membro do público, e como transmitir o conhecimento da consciência de cada um? Uma das componentes que contribuiu para este processo é a utilização de texto.

Não é uma tarefa fácil escolher um texto para uma peça, pelas múltiplas camadas que igualmente possuem. Após várias leituras, desde José Luís Peixoto, José Afonso, Desmond Morris, entre outros, optei por poesia, por ser um tipo de escrita não fechada e imaterial, tal como o conceito de tempo. Com isto, escolhi o *Poema à Duração* de Peter Handke (Handke, 2019) para trabalhar, um livro de um só poema.

O *Poema à Duração* é um poema de forte carácter filosófico, e que foi publicado originalmente em 1986. Nele, Peter Handke reflete sobre o conceito e o sentido da duração nos gestos e no metafísico, e nele estão também inseridas as noções de repetição e renovação, também empregues neste projeto na criação do movimento, e essenciais para qualquer reflexão sobre o tempo – não fosse ele uma contínua renovação e repetição.

Neste poema também se reflete sobre a urgência, ou a falta dela, na atenção às pequenas e grandes coisas, onde se pode encontrar a essência da duração. Este ponto é fundamental para ligar a questão da tecnologia e alienação humana aos dias que correm, pelo foco intenso que se entrega aos ecrãs no nosso dia a dia. Ao colocar a nossa atenção *neste* aparelho transmissor de informação, esquecemo-nos das pequenas e grandes coisas que rodeiam a realidade, fora do mesmo, se é que se pode chamar de *realidade* ao que ele possui, e não apenas manipulação da mesma, e do tempo que ela possui.

Peter Handke nasceu em Griffen, na Áustria, em 1942, durante a segunda guerra mundial, mas cresceu em Berlim ocupado pelas forças soviéticas. O autor evidencia este lugar existencialista através da procura do tempo, e do significado interno que damos a uma

---

<sup>21</sup> “O conceito e a ontologia do tempo nunca foram uma noção partilhada, linear ou singular. Nem os conhecimentos do tempo partilharam uma história contínua ou uma experiência comum. Não há temporalidade universal.” - tradução livre

conjuntura que passa por nós e que, na mais profunda condição humana não conseguimos agarrar, a não ser que passemos a viver num lugar místico e *trânsico*, tal como esta performance, quando reflete sobre o tempo interior e exterior de todos nós.

### 3.3 Os diferentes tempos utilizados em cada evento da obra

Já se referiu que, em *Chronos*, a passagem do tempo é o tema principal da obra. Esta começa com a confusão de dois lugares temporais (o presente - dado pela bailarina - e o passado - dado pelo *delay* da transmissão da filmagem), para dar lugar a um terceiro, na segunda parte do espetáculo, que é nada mais que a consequência dos anteriores, ainda que, sem dúvida, uma nova *coisa*: uma nova matéria, um novo espaço temporal.

Esta indeterminação temporal leva a que a audiência deixe de saber distinguir o que é real. A provocação dos sentidos é enaltecida. Erika Fischer-Lichte reflete sobre o papel da audiência enquanto recetores e transmissores de energia: “Qualquer coisa que os atores façam repercute-se nos espectadores, e qualquer coisa que os espectadores façam repercute-se nos atores e nos outros espectadores.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 78). Logo, o mesmo se passa com a materialidade da encenação. Qualquer gesto ou provocação colocada em cena refletir-se-á nos sentidos de quem a observa.

A principal questão que é colocada, quando mexemos com a tecnologia e o tempo em cena, é sobre o que é real ou apenas fruto da composição de jogos. O que é que é possível discernir, que lugares indeterminados são estes, e o que significam? Gilles Deleuze parece trazer alguns esclarecimentos sobre o assunto:

“Quanto à distinção entre o subjetivo e o objetivo, ela também tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem atrás um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade.” (Deleuze, 2005, p. 16)

No entanto, é-nos também dito por Deleuze que este jogo entre real e imaginário, o físico e o mental, o objetivo e o subjetivo, fazem parte das experiências óticas e sonoras e dão lugar ao que ele chama de “opsignos e sonsignos”, que fazem com que os polos se comuniquem e assegurem que haja passagem e conversão, tendendo não para um ponto de confusão, mas de indiscernibilidade, já não sabemos a que mundo pertence o quê. E isto é a realidade da tecnologia e dos ecrãs. Ainda que vivamos num mundo irreal, já não o conseguimos distinguir como tal.

O tempo não é perceptível por nenhum dos cinco sentidos. Segundo Étienne Klein, apenas os seres dotados de memória são capazes de apreender a passagem do tempo (Klein, 1995). É por isso que, nesta obra, há a necessidade de jogar com a memória do público, através da ligação entre o que foi visto no início e o que é repostado posteriormente, sob uma outra paisagem.

É necessário ter em conta que a filmagem, e escolha da mesma, no momento passado/presente da primeira parte da peça, tem uma influência fundamental na percepção deste lugar temporal, no futuro. Sem isto, a ligação não é efetuada, e a repetição, na segunda parte da obra, torna-se quase vã ou algo totalmente novo e sem conexão.

Ao falarmos de eventos, falamos de ciclos. Logo, nesta obra, o tempo é circular e não linear. Onde uma coisa acaba, outra começa, mas num eterno devir, num eterno retorno. Segundo Sylviane Agacinski, existe dentro de cada evento um tempo diferente (Agacinski, 2003). Portanto, quando jogamos com o tempo em cena, num sentido mais abrangente, cada momento deve relacionar-se consigo mesmo e com todos os outros ao mesmo tempo para que se faça uma ligação clara entre eles. No início da obra, o presente confunde-se com o passado e vice-versa. No final, estamos irremediavelmente presos a uma memória do que se passou, logo a um passado pouco distante e a um futuro ligado ao passado.

Quando a bailarina é filmada e o vídeo é transmitido no ecrã, ele só aparenta ser presente, pois existe um *delay*, ou um atraso, na transmissão. O que significa que o tempo que se nos apresenta como “ao vivo” é antes uma imagem de algo que já aconteceu e que ainda está a ser transmitido, apesar do que acontece no tempo real já estar noutra ponto mais futuro do que a própria projeção.

Se se começa num ponto que se torna imediatamente passado, e acaba quando deixa de existir, tudo o que se relacionará com ele, na linha de tempo que lhe é incutida, (ou seja, até que uma ideia termine) é dele que parte e, no entanto, não deixa de ser novidade. A percepção está sempre em comparação com alguma coisa que já se conhece.

O presente, da segunda parte da peça, é também ele próprio uma ilusão, pois está intimamente ligado ao passado e a uma comparação com a filmagem inicial, tentando buscar signos e ligações ao que já foi observado anteriormente.

### 3.4 Dificuldades

Neste, e em qualquer projeto que se constrói de raiz, surgem, naturalmente, vários pontos de partida, alguns dos quais tiveram de ser postos de lado, por inúmeros motivos, como por exemplo: falta de tempo, falta de possibilidades financeiras, ou pela logística geral da obra. Contudo, essas dificuldades acabaram por se transformar noutros caminhos de criação, por adaptação. O erro ou a falha não podem ser encarados como desastres, mas sim como possibilidades de reconstrução e inovação.

Os principais, nesta obra, como referência, foram: a utilização da plataforma Isadora como programadora e manipuladora do vídeo; a projeção de dois cronómetros, um ascendente e outro descendente; por fim, a utilização do 4G e da internet como transmissora do vídeo ao vivo. De seguida abordarei estes três temas, tanto no que poderiam ter sido, como no que se tornaram, e quais as dificuldades sentidas.

### 3.4.1 Isadora

O programa Isadora, criado por Mark Coniglio, foi-me introduzido pelo professor, investigador e atual coordenador do meu projeto de mestrado de teatro, Stephan Jurgens, na unidade curricular que leciona na mesma escola, no mestrado de artes performativas, designada de “palco interativo”.

Nesta mesma disciplina, descobri que existia a possibilidade de programar múltiplas projeções, relacionadas com a imagem, tanto de vídeo como de fotografia, tal como com som ou até desenho ao vivo. Estas imagens poderiam ser filmadas/fotografadas “ao vivo”, ou pré-existentes, em qualquer espaço de espetáculo (teatral, musical, performático, etc.) e manipuladas de várias formas, através de códigos programados, que tornariam a transmissão de uma imagem padrão em algo que seria impossível de criar sem a ajuda do programa.

Utilizei, inicialmente, o Isadora, num projeto que mostrava a diferença entre duas transmissões ao vivo: uma através da webcam do computador, e outra da do telemóvel, onde o tempo era o tema principal, pelo *delay* observado nas duas transmissões, que aparentavam ser exatamente iguais, mas que, pela diferença do dispositivo e do tipo de internet utilizada, mudava a sua base. Estas filmagens também tinham capacidade de transformar o som, criando um *feedback*, eco e repetição, pela proximidade dos dispositivos um do outro, e pela diferença do tempo na transmissão.

Quando comecei por imaginar este novo projeto, calculei que partiria dessa misteriosa onda temporal que as máquinas criam: a atemporalidade e a extratemporalidade que lhes são características.

Na altura em que ambos surgiram, estávamos num tempo histórico, muito relacionado com máquinas e internet, devido às questões geradas pela pandemia. E isso gerou uma curiosidade inerente de querer explorar e compreender mais sobre o que são estas transmissões e porque falham tanto (como por exemplo os *breaks* na imagem transmitida na plataforma *Zoom*), e utilizar essas falhas para as explorar.

Senti, no entanto, que tinha explorado pouco o programa Isadora e que, por isso, iria tentar compreender melhor as suas possibilidades programáticas, inovando as minhas hipóteses e expandindo-as, num encontro entre a informática e as artes performativas.

As abordagens iniciais para este programa foram as seguintes:

- Gravar previamente toda a parte física do espetáculo e programá-la no Isadora para que fosse projetada em *rewind* (ao contrário), em conjunto com uma outra filmagem ao vivo, sem manipulação. Este pressuposto iria provocar momentos em que os vídeos se iriam sobrepor na mesma linha temporal. (Isto é uma semiótica próxima aos dois cronómetros projetados, que irei falar mais à frente.) Assim, cria-se uma linha de tempo linear, que se destina ao futuro – e ao seu contrário. Esta acaba por se relacionar a conceitos sobre o pensamento, ou a reminiscência, pelo seu carácter retroativo. Esta reversibilidade é, na verdade, uma impossibilidade na natureza, pois não existe uma forma de voltar atrás no tempo. Existe, então, a eventualidade, através da tecnologia e da programação, de transformar essa irreversibilidade em algo possível.

Não utilizei esta hipótese, devido à opção que tomei mais tarde: gravar os pormenores dos movimentos da bailarina, em *close-up*, o que impediria que os movimentos fossem exatamente os mesmos numa filmagem ao vivo e numa prévia, pela dificuldade técnica de repetir uma gravação tão próxima a um corpo.

- Por fim, imaginei também a transmissão de um *live streaming*, através da plataforma Zoom, transmitido através do Isadora, e filmado em simultâneo com o telemóvel, onde a imagem seria manipulada, também no Isadora, no mesmo ecrã que a do Zoom, tornando-a mais rápida, mais lenta, mas longa, ou mais curta, contrapondo com a filmagem sem manipulação. Isto permitiria que o tempo, ligado à tecnologia, fosse colocado em evidência, pelas múltiplas funcionalidades que este programa tem de o transformar.

Não utilizei esta hipótese, pela falta de tempo com que me deparei, por estar a criar um projeto grande, num sentido logístico, em tempos de pandemia, com uma bailarina profissional que tinha outros projetos e, portanto, alguma falta de disponibilidade para ensaios presenciais.

O programa Isadora foi, então, totalmente colocado de parte, para dar lugar apenas à projeção da imagem ao vivo, tornando o tema do tempo mais centrado na própria encenação e menos no vídeo e na sua manipulação.

### 3.4.2 Cronómetros

Para complementar a projeção dos vídeos, imaginei colocar dois cronómetros, projetados numa parede, atrás do cenário. Um que contasse o tempo para a frente, e outro o seu contrário, contando-o para trás. Isto serviria para representar o tempo físico, no seu sentido linear. Ou seja, é a representação da fórmula do tempo, cujo padrão é o segundo. E também o seu contrário, o tempo que corre para trás, ou seja, a demonstração da impossibilidade.

Segundo Agacinski:

“Today, the universal clocks are the audiovisual media, and the clock radio is the object that best represents the takeover, the makeover, of the clock. Indeed, this object is not a simple means for being waked up by music or with the morning news; it is the concrete sign that we live in the time of the radio, in the time of the media, and their programs.”<sup>22</sup> (Agacinski, 2003, p. 46)

Nenhum destes dois sentidos pode ser considerado mais ou menos físico que o outro, pois a contagem teria o seu sentido lógico. Na verdade, iria mostrar que nenhum curso do tempo é o verdadeiro, nenhum estado de ação é único na temporização de um determinado momento, ou seja, tudo é possível através da manipulação.

Ao utilizar a medição do tempo através de cronómetros, damos a entender à audiência de que aquela peça que estão a assistir tem um princípio, meio e fim. É uma contagem do tempo literal. Em vez do público perguntar: “quando é que acaba?”, tem uma medida que resolve essa questão, podendo torná-los, assim, à partida, mais presentes na escuta, pois esse lugar de tensão desaparece, para se materializar nos relógios em cena.

Segundo Einstein, o tempo, como o concebemos, num conceito padronizado, é apenas isso, uma medição através de relógios, tal como o espaço através das réguas. Esta é então uma demonstração da ideia principal de Einstein sobre esta questão: o tempo anda para a frente ou para trás, dependendo de onde estamos, a nossa velocidade e para onde escolhemos olhar.

---

<sup>22</sup> “Hoje em dia, os relógios universais são os *media* audiovisuais, e o relógio digital é o objeto que melhor representa o assumir do controle, a transformação, do relógio. De facto, este objeto não é um simples meio para ser acordado por música ou com as notícias matinais. É o sinal concreto de que vivemos no tempo do rádio, no tempo dos *media*, e dos seus programas” – tradução livre

É essa escolha do olhar que também interessa e manipula a sensação temporal do espectador. Com um relógio manual seria impossível reverter a linha do tempo, mas com a contagem digital já é possível. Por isso compreendemos que a contagem do tempo é tão relativa, quanto números que escolhemos deixar correr para a frente ou para trás.

Não utilizei a projeção dos cronómetros, mais uma vez, por falta de meios e de tempo, para o imaginar da melhor forma possível. Existem sites que possibilitam essa medição, mas teria de editar a imagem de forma que não se visse que estaria a utilizar um programa externo, e para isso precisava de mais meios técnicos que não possuo.

### 3.4.3 Internet e 4G

A ideia inicial para este projeto, no que toca à projeção do espetáculo através de um ecrã seria a da ligação, por parte do público, à internet do edifício, e, de seguida, a adesão a um link do site OBS Ninja: <https://vdo.ninja/>: uma plataforma online, dedicada a criar uma sala de conferências através do telemóvel, permitindo a comunicação remota entre pessoas de vários pontos do mundo. Este link, criado a partir do smartphone, estaria a transmitir a performance “escondida” por trás das cortinas, para um número de ecrãs que seriam trazidos de casa e, portanto, previamente escolhidos pelos espectadores.

Esta ideia tornou-se desde logo improvável de acontecer, devido, principalmente, ao local selecionado para a apresentação do espetáculo: o pequeno auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema da Amadora, que possui uma ligação externa pública (ou seja, não privada), de fraca receção, e sobre a qual é necessário efetuar um *login*, com nome de utilizador e *password*. Ou seja, apenas através da conta de frequentadores da faculdade: o que dificultaria o processo em larga escala, pelo tempo que demoraria todo o processo de *login*, por nem todos os espectadores terem facilidade com tecnologia, e sobretudo tendo em conta o elevado número de espectadores (cerca de 30). Haveria com certeza uma grande probabilidade de existirem falhas na transmissão da imagem, tanto no que toca ao *upload* dos dados através do *smartphone*, como no *download* dos mesmos por parte da assistência, visto a internet ter uma fraca receção e muitas pessoas estarem ligadas à mesma, ao mesmo tempo. Esta lentidão iria dar lugar aos chamados *breaks*, ou quebras na transmissão do vídeo, que impediriam o seu visionamento total. Seria uma hipótese viável artisticamente, que serviria para demonstrar a falibilidade da transmissão de um ecrã, criando camadas de perceção e camadas estéticas. Mas neste projeto era importante que a perceção da primeira parte do espetáculo como um todo fosse tida, para depois se compreender a segunda com um outro olhar. O 4G foi utilizado apenas por mim e não solicitado ao espectador, devido ao grande número de dados que este iria consumir.

É igualmente importante evidenciar a globalização do acesso ao espetáculo através destes meios de transmissão de imagem e som. Com ele, não apenas uma elite, um grupo fechado de pessoas, pertencentes a certa região, têm acesso ao espetáculo. Através da ilusão de que o ecrã nos transmite o espetáculo ao vivo, o teatro é democratizado e todos espectadores, que tenham acesso à internet têm a possibilidade de assistir ao mesmo.

#### 4. CONCLUSÃO: NO TEMPO DE TODOS OS POSSÍVEIS

Desde o século XIX que os impactos sociais da industrialização, tecnologia e os *media* substituíram os eventos antigos de divisão e cálculo do tempo na religião (nascimento de profetas, dinastias) e na política (guerras e conquistas), para se tornar numa nova e enorme força. O tempo, portanto, transformou-se.

Foram criados dispositivos mecânicos, como a invenção dos primeiros relógios mecânicos nos séculos XV e XVI na Europa, movidos à mão, para medir e controlar o tempo. Muito antes disto, o sol e a sombra serviam de ferramenta para um outro mecanismo um pouco menos sofisticado – o relógio de sol. Com um objeto comprido submerso na terra, verificava-se a progressão da sombra, e então passou-se a dividir o dia em segmentos.

No entanto, o sol não foi suficiente, por estar limitado à luz que emite. Portanto passaram-se a adotar outras técnicas, como o relógio de água, o relógio de cera e o relógio de areia, que o substituíram.

A estandardização e unificação de um tempo global, levou séculos e várias fases a compor-se. Foram criados o *Greenwich Mean Time* e o *World Standard Time*, em oposição às medidas de tempo ditadas pelo movimento do sol, ou melhor, em complemento e desenvolvimento, em resposta à revolução industrial, e à semelhança da época medieval da Europa, em que o tempo deixou de pertencer à religião, para fazer parte do Estado, estando centrado nele.

Existem, então, duas medidas de tempo: o tempo linear (passado, presente e futuro) e o tempo cíclico (sol, lua e marés).

A tecnologia, numa fulminante seta do tempo, carrega em si esse peso – um avanço, talvez inesgotável, mas sem dúvida inalcançável. Detentora do tempo e do espaço, é em si um deus moderno, controlador e dominante. No entanto, possui a capacidade de nos ligar a uma rede imaterial, de constante comunicação e troca de conhecimento, mas impede-nos de olhar para quem está ao nosso lado. Essa é talvez a maior problemática dos tempos que correm.

Com os ecrãs, podemos observar de tudo um pouco, no mesmo lugar, mas não há muito mistério. Não há descoberta, ligada ao conhecimento da matéria natural, que se desvenda perante um ser humano, que por si também existe e que, por si, sabe apenas sobre aquilo de que possui memória.

É por isso que é necessário questionar o mundo tecnológico, e assim colocá-lo em perspectiva. A questão contém em si a distância, permite que sobreviva o imaginário e que o mesmo nos transforme.

A questão da tecnologia em cena é polémica, pois é capaz de trazer à performance um novo espectro de ação que ela antes não tinha: a de torná-la um objeto de reprodução massificado em vez de algo presentificado. No entanto, existe diversidade neste campo, que cria e traz à performance variadas formas de desenvolvimento.

Ao utilizar a Internet, o *live streaming*, a filmagem de telemóvel, o 4G, a projeção e o computador, arrisquei-me aos mais variados erros, devido, não só, às muitas possibilidades, como às suas limitações. De uma maneira geral, a melhor forma de descomplicar a utilização da tecnologia em cena é pensar nas possibilidades, com tempo, e este deve ser sempre o ponto de partida, pois a tecnologia tem em si um carácter dominador por ser extra temporal e espacial.

A perceção de alguma parte do público, relativamente ao que foi observado, e ao tempo da cena, foi a de que foi criada uma certa frustração, pelo impedimento, na primeira parte do espetáculo, do visionamento total do mesmo, tornando-o confuso e monótono. No entanto, gerou uma certa curiosidade, pela sua intensidade visual e comparação, aquando da sensação totalmente distinta da segunda parte, que gerou um alívio e um desprendimento pela largada do ecrã e da câmara de filmar. Todas estas reações foram ao encontro do que esperava. Ou seja, parece que se perde uma ligação emocional forte - algo que é fundamental na visualização de um espetáculo teatral - quando se utiliza apenas a tecnologia, para a transmissão de imagens. Existe, portanto, uma solidão inerente ao ecrã, e uma relativização do tempo ainda mais acentuada pelo individualismo.

Ao criar *Chronos*, deparei-me com a possibilidade de um jogo complexo sobre o tempo, como por exemplo o facto de a peça nunca estar no momento presente, ligando-se tudo a um espectro fora do real (desde o vídeo à ligação com a memória). Foi um processo complicado, cheio de altos e baixos, devido à pandemia do covid-19, que não permitiram que chegasse ao seu potencial máximo tecnológico. No entanto, foi recebido pelo público de braços abertos e com satisfação, pelo seu carácter misterioso e estético. Acredito que uma das razões principais também tenha sido a de que experienciaram algo inovador e, sobretudo, imersivo: a conexão a uma bailarina, sozinha em palco, que se move com as suas próprias memórias físicas, e fala sobre a duração, como algo que não se deve perder, trouxe à consciência dos espectadores a importância de olharem para eles mesmos, e para o mundo à sua volta, não descurando a presença das coisas. Houve também um cuidado no estudo das possibilidades mecânicas, que a

história do teatro bebe, desde os primeiros tempos enquanto instituição, partindo dos gregos antigos (*deus ex machina*), até aos dias de hoje.

O estudo principal deste projeto foi o tema do tempo, que acarretou mais leituras e abstrações de pensamentos, para a criação do objeto final, que se revelou como uma estrutura representativa deste mesmo estudo. O tempo é complexo, fascinante e foi estudado e aprofundado pelos mais variados pensadores e estudiosos, desde as áreas da filosofia à ciência. Ou seja, a palavra não possui em si um conceito apenas, mas vários, e muitas vezes opostos, pelo seu carácter imaterial e os então estudos nas mais diversas áreas. Tanto pode ser interior, como exterior; materializar-se ou ser invisível; linear ou circular. Ao tempo contemporâneo, atribui-se a noção de fugacidade e extratemporalidade devido à utilização da tecnologia.

A *multimedia* é utilizada em palco para criar espaços e tempos exteriores à cena. São agentes de provocação, pelo seu carácter expositivo e de detalhe de algo inobservável, à partida. A utilização da mesma na área da performance é polémica, devido ao facto de colocar em causa o elemento presentificador da mesma. Ou seja, ao haver uma gravação ou um elemento de vídeo, existe a possibilidade de reprodução. Logo, a performance deixa de ter o seu carácter de *happening*, no sentido de apenas acontecer uma vez e desaparecer no mesmo instante. No entanto, tanto o tempo quanto a tecnologia, quando juntos, têm a capacidade de transformar uma certa ideia de tempo presente, conceito que, em si, pode ser uma falácia, pois o tempo está em constante movimento para a frente, em ligação com o seu passado. Mas estas transformações são fundamentais para a consciencialização de um público, podendo ser agentes provocadores de mudanças.

Mas, sendo o primeiro tema tão complexo, o segundo (tecnologia), ficou aquém das suas possibilidades enquanto agente de ação no objeto final, mas, ainda assim, com um papel preponderante. É o primeiro que aparece e o que se mantém em memória para todo o fim.

Sugiro que se mantenha o foco também na utilização dos *multimedia*, pois as capacidades de utilização são inúmeras, complexas e fascinantes. O conceito base deve estar sólido, mas não se deve descurar a tecnologia. A internet é um meio sensível de trabalho, pelo que o estudo da mesma no edifício de apresentação é fundamental. Todas as câmaras são diferentes e provocam sensações e estéticas distintas, pelo que é importante saber escolhê-las, e saber bem o porquê de o ter feito. Os planos de filmagem idem.

A leitura do livro de Dixon (Dixon, 2007) é fundamental para compreender melhor a história e aplicação da performance digital; Deleuze (Deleuze, 2000) é importante, ainda que de difícil leitura, para dar a conhecer os diferentes ritmos temporais e espaciais; enquanto pensadores da performance, numa abordagem mais histórica, Roselee Goldberg (Goldberg,

2007), e Fischer-Lichte para uma leitura mais conceptual (Fischer-Lichte, 2019); por fim, Agancinski (Agacinski, 2003) e Klein (Klein, 1995) foram os principais impulsionadores para uma melhor compreensão do tempo, a primeira a um nível mais moderno e de aplicação contemporânea, explicando conceitos passados, para uma melhor compreensão e contextualização, o segundo enquanto abrangência dos vários conceitos aplicáveis ao tema, desde a ciência à filosofia.

## BIBLIOGRAFIA

- A prática como investigação* (Vol. 4). (2020). Orfeu Negro.
- Agacinski, S. (2003). *Time Passing—Modernity and Nostalgia* (Vol. 1). EUROPEAN PERSPECTIVES.
- Agostinho, S. (1958). *Confissões* (6ª). Apostolado da Imprensa.
- Allen, K. (2007). *Richard Foreman está “acordado”. E a nossa “mente inconsciente”?* 69.
- Auslander, P. (1997). *Against Ontology: Making Distinctions between Live and the Mediatized*. 50–55.  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.1997.10871569>
- Austin, J. L. (1975). *How to do Things with Words*. Oxford University Press.
- Balibar, F. (1988). *Einstein: Uma leitura de Galileu e Newton: Espaço e relatividade* (Edições 70).
- Bley, C. (2022, fevereiro 15). Física Quântica e o Poder do Pensamento. *uaaaau!*  
<https://www.uaaaau.com.br/bem-estar/fisica-quantica-e-o-poder-do-pensamento>
- Cavalcanti, L. (2019, maio 20). Memórias do poder. *Correio Braziliense*.  
<https://blogs.correiobraziliense.com.br/leocavalcanti/2019/05/20/memorias-do-poder/>
- Clegg, B. (2020, setembro 4). Do que realmente é feito o corpo humano? *BBC Science Focus*.  
<https://www.bbc.com/portuguese/geral-54017303>
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Relógio d'água.
- Deleuze, G. (2005). *Cinema II - A imagem-tempo*. Editora Brasiliense S.A.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation* (Vol. 1). The MIT Press.
- Firmino, T. (2003, janeiro 28). *Os sonhos luminosos de João Magueijo*.  
<https://www.publico.pt/2003/01/28/jornal/os-sonhos-luminosos-de-joao-magueijo-197641>

- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo* (1ª). Orfeu Negro.
- Gazinelli, R. (2013, abril 2). «O mundo moderno é impensável sem a física quântica», avalia o professor Ramayana Gazzinelli (L. Macieira) [Interview].  
<https://www.ufmg.br/online/arquivos/027811.shtml>
- Goldberg, R. (2007). *A Arte da Performance—Do Futurismo ao Presente* (1ª). Orfeu Negro.
- Gonçalves Duarte, E. (2020). *Para um questionamento da performance mediada pelos meios tecnológicos*. 4, 16.
- Handke, P. (2019). *Poema à Duração* (2ª). Assírio & Alvim.
- Hawking, S. (1988). *Uma breve história do Tempo—Do Big Bang aos buracos negros*.  
Círculo de Leitores.
- Kant, I. (2018). *Crítica da razão pura* (9ª). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Klein, É. (1995). *O Tempo*. Biblioteca básica de Ciência e Cultura.
- Moraes, D. (2021). O sistema numérico mesopotâmico. *In Vivo*.  
<http://www.invivo.fiocruz.br/cienciaetecnologia/o-sistema-numerico-mesopotamico/>
- Neto, A. R. (sem data). Velocidade—Razão entre deslocamento e intervalo de tempo.  
*Especial para a Página 3 Pedagogia & Comunicação*.  
<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/matematica/velocidade-razao-entre-deslocamento-e-intervalo-de-tempo.htm>
- Nordau, M. (1898). *Degeneration*. William Heinemann.  
<https://www.gutenberg.org/files/51161/51161-h/51161-h.htm>
- Papéis 97*. (1996). Combate.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked—The politics of Performance* (Taylors&Francis e-Library, 2005, Vol. 1). Routledge.
- Platão. (2011). *Timeu* (1ª/2011, Vol. 1). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

Sandoval Schmidt, M. L., & Mahfoud, M. (1993). *Halbwachs: Memória coletiva e experiência*. 4(1-2).

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51771993000100013](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013)

Serafim, J., & Cristofolini, G. (2016). *Pensamento e Intencionalidade como aliados nos processos de cura*. 5(5), 18.

Shakespeare, W. (2009, julho 18). Soneto 19. *154 SONETOS DE WILLIAM SHAKESPEARE*.  
<http://154sonetos.blogspot.com/2009/07/>

Smith, J. (1985, maio 9). *'There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy'*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-05-09-vw-6947-story.html>

## ANEXOS

### ANEXO 1 – Texto de reflexão

Caminhamos todos os dias, que passam a semanas, quando acumulados, e a horas quando esmiuçados.

Nessas semanas existem meses e nesses meses anos. E depois só nos resta a vida inteira.

Nas horas dos dias os pés marcam os compassos, que quando contados até 60 acumulam ao peito um minuto.

60 é o número que leva ao outro conceito maior.

Mas o que existe exatamente entre um pé e o outro? Ou melhor, entre um passo e o outro? Que espaço vazio é esse por entre as pernas? Poderá ser, como diziam os romanos, essa ponte entre o tempo e o eterno. Ou como nos dizia Deleuze, essa diferença entre o que aparenta ficar e o que desaparece.

O tempo começa na criação, no nascimento de um bebé, quando sai de dentro da sua mãe e passa a existir no mundo das cores e dos compassos. E termina no seu desaparecimento. No silêncio. Em coisa nenhuma. O tempo tem a capacidade de nos retirar tudo. É impiedoso. Viemos para um dia desaparecer. Mas tudo o resto fica. E o tempo também, aliás, é o último a morrer.

Podemos observar o tempo numa fonte que deixa correr a água. Não é na fonte estática, mas sim, como nos diz Deleuze, na repetição, que encontramos a criação de tudo. A repetição, claro, da água que corre. Da água que sai do bocal e que retorna ao acumular de si mesma.

Olhando para uma planta, sabemos que morrerá. Mas que outra nascerá em seu lugar. E isto é um tempo mais rápido que o de uma pedra que se desfaz em pó, ou de uma árvore que tem 300 anos de vida.

O tempo também é matéria.

## ANEXO 2 – Poema sobre o tempo

“E que o tempo passe devagar,  
Que as flores desabrochem com tempo de as vermos colorir,  
Que as nuvens pousem perante os nossos olhos para que estes possam assegurar a sua forma,  
em um frame, fazendo-o eterno.  
Que os minutos passem a horas e que as horas virem dias,  
Que as pessoas não passem de meros instantes e permaneçam,  
Que andemos de mãos dadas com a vida neste passo galopante, pois o tempo, esse, não espera,  
Neste eterno espetáculo efémero; palco da vida.  
Onde monólogos e diálogos o futuro lá os espera,  
Sem tempo de um contratempo que se fará ouvir sua resposta.  
Os aplausos ouvem-se!  
Afunilados pelo eco que se fazem sentir num tempo que no mesmo segundo...  
Já não o é.”

Cláudia Branco

ANEXO 3 – Excerto do *Poema à Duração*, utilizado na obra

O amadurecer dos cachos do sabugueiro (todo o arbusto  
coberto de melros ruidosos),

Dos molhos de avelãs com as suas gargantilhas (todo o  
arbusto coberto de esquilos sempre a cuspir)

Das pêras grandes e carnudas

(toda a árvore coberta de vespas que a vão roendo, O  
chão todo coberto de caracóis a escorrer baba)

E também o estalar outonal

Das primeiras folhas secas da noqueira. E mais  
uma vez senti:

O êxtase é sempre de mais,

A duração, pelo contrário, é que está certa.

Quero aproximar-me

Da essência da duração,

Poder sugeri-la, considerá-la de forma justa,

Fazê-la vibrar,

essa essência que continuamente me impulsiona.

No entanto, é em primeiro lugar só uma ladainha

De palavras isoladas que me ocorre:

Fonte, neve recém-caída, pardais, tanchagem,

Amanhecer, anoitecer, penso para feridas, sintonia.

Julgo saber

Que ela só será possível,

Se conseguir

Não me afastar do meu propósito

E ao mesmo tempo ser prudente,

Agir com atenção e devagar,

Cheio de presença de espírito até à ponta dos cabelos

E qual é o propósito

De que não me posso afastar?

Ele aparecerá no afeto

Aos seres vivos

- a um deles –

E na consciência de uma profunda harmonia

(mesmo que seja só imaginação).

Este propósito não é de grande vulto,

Não é algo de especial, não é invulgar, não é sobre-humano,

Não é guerra, não é alunagem,

Não é descoberta, não é obra do século,

Não é escalada de um monte, não é voo suicida:

Partilho-o com milhões de pessoas,

Tanto com o vizinho

Como com os habitantes dos pontos mais afastados do mundo,

Onde, mediante o propósito comum,

Se origina o mesmo centro do mundo

Que aqui, no lugar que eu ocupo.

Ao fechar cautelosamente uma porta,

Ao descascar com cuidado uma maçã,

Ao transpor com atenção a soleira de uma porta,

Ao procurar uma linha de coser.

O poema da duração é um poema de amor.

Trata de um amor à primeira vista,

A que se seguem ainda numerosos olhares como esse primeiro.

E este amor não tem a duração em nenhum ato,

Mas sim num antes e depois,

Em que, mediante o outro sentido do tempo do ato de amar,

O antes foi também depois

E o depois também antes.

Já nos tínhamos unido

Antes de nos termos unido,

Continuámos a unir-nos

Depois de nos termos unido

E ficámos assim durante anos,

Deitados ao lado um do outro,

Anca contra anca, respiração na respiração.  
Os teus cabelos castanhos tomaram a cor vermelha  
E enloueceram.  
As tuas cicatrizes multiplicaram-se  
E ficaram depois impossíveis de encontrar  
A tua voz foi estremecendo,  
Tornou-se mais firme, sussurrou, tremeu,  
Transformou-se numa melopeia,  
Era o único som na noite de todo o mundo,  
Por fim calou-se, a meu lado.  
Os teus cabelos lisos encrespam-se,  
Os teus olhos claros escureceram,  
Os teus dentes grandes ficaram pequenos,  
A pele bem esticada dos teus lábios  
Adquiriu o aspeto de um desenho suave, delicado, e  
E enloueceram.  
As tuas cicatrizes multiplicaram-se  
E ficaram depois impossíveis de encontrar  
A tua voz foi estremecendo,  
Tornou-se mais firme, sussurrou, tremeu,  
Transformou-se numa melopeia,  
Era o único som na noite de todo o mundo,  
Por fim calou-se, a meu lado.  
Os teus cabelos lisos encrespam-se,  
Os teus olhos claros escureceram,  
Os teus dentes grandes ficaram pequenos,  
A pele bem esticada dos teus lábios  
Adquiriu o aspeto de um desenho suave, delicado, e macio,  
No teu queixo sempre liso  
Descobriram os meus dedos uma leve depressão que nunca lá  
estivera,  
E os nossos corpos, em vez de um ao outro fazerem doer,  
uniram-se facilmente num só,  
enquanto na parede do quarto,

à luz da lanterna vinda da rua,  
se moviam as sombras dos arbustos dos jardins da europa,  
as sombras das árvores da américa,  
as sombras das árvores noturnas de toda a parte.

Eduquei-me

na espera da duração,

Sem o dispêndio da romagem.

O impulso da duração

Já começa por si a entoar um poema,

Marca um compasso sem palavras, Segundo o  
qual,

Como um ingrediente libertador,

Nas artérias me pulsa uma epopeia,

Em que no fim o bem há de vencer.

É duração que acontece

quando, na criança,

Que já não é criança nenhuma - talvez já seja  
um ancião-,

Volto a encontrar os olhos da criança.

A duração não existe na pedra antiquíssima e  
eterna,

Mas sim no transitório,

No que é brando e sensível.

ANEXO 4 – Link para registo de vídeo com comentários de espectadores

<https://youtu.be/aZ5JWuWispA>

ANEXO 5 – Link para teaser de Vitorino Coragem

<https://youtu.be/ewTXpd1TMFU>

ANEXO 6 – Link para teaser de Pedro Amaral

<https://youtu.be/SS6QBOAMfyQ>

## ANEXO 7 – Fotografias de cena de Stephan Jurgens













## ANEXO 8 – Fotografias de cena de Vitorino Coragem





