

UNIVERSIDADE ABERTA



O corpo plural

Carla Sofia de Jesus Martins

**Trabalho de Projeto para obtenção de
Grau de Mestre em Arte e Educação**

Lisboa, 2020

UNIVERSIDADE ABERTA



O corpo plural

Carla Sofia de Jesus Martins

**Trabalho de Projeto para obtenção de
Grau de Mestre em Arte e Educação**

**Orientadora: Professora Doutora Ângela Maria Mendes
Saldanha Silva Gomes**

Lisboa, 2020

Resumo

Na investigação ***O Corpo Plural*** pretende-se, a partir da base metodológica da A/r/tografia, refletir sobre a multiplicidade, a multidimensionalidade do que é ser simultaneamente artista, professor e investigador, refletindo igualmente sobre os interstícios, o *entre*, as aberturas onde se entrecruzam estes três “eus” que vivem num mesmo corpo. Assumem, por isso, grande importância os registos de carácter autobiográfico, produzidos com recurso às ferramentas da arte contemporânea, que traçam uma narrativa complementar à que se esboça no estudo sobre o objeto artístico **Opus 3**, espetáculo de cariz performático e itinerante, destinado à primeira infância, que é mote e está na origem desta investigação.

Palavras-chave

Corpo, educação, objeto artístico, a/r/tografia, registos autobiográficos, arte contemporânea, estudo de caso, **Opus 3**, primeira infância

Abstract

Through the research "O Corpo Plural" ("The Plural Body") we aim to reflect on the multiplicity and multidimensionality of what it is to be simultaneously artist, teacher and researcher, using a/r/tography as a methodology, all the while considering the meanders, the *in-between*, the openings where these three "me" come together in the same body. Therefore, autobiographical registrations, produced through the use of contemporary art tools, are of the most importance. These registrations build a complementary narrative to the one drawn by the study of the **Opus 3** artistic object, a performative and itinerant show, aimed at infants and toddlers, which is the reason and motivation for this research.

Keywords

Body, education, artistic objects, a/r/tografia, autobiographical registrations, contemporary art, case study, **Opus 3**, childhood

Dedicatória

*“Quando se querem beijar demoram muitos dias,
pois o meu pai tem de se baixar desde as nuvens
até ao chão e isso demora muito, especialmente
para quem sofre das costas. (...)”*

(Cruz, 2011, p. 21)

Ao meu pai que, neste **tempo de** escrita,
passou a beijar a minha mãe (e a mim) e a
abraçar-nos a partir das nuvens. O seu abraço
às vezes demora, mas sempre chega.

Galeria Respigos

Costa da Caparica, novembro de 2015



Agradecimentos

À **Companhia de Música Teatral**, pelo trabalho ímpar, inspirador e inacreditável que desenvolve.

Em particular, à **Helena Rodrigues**, pelo convite para participar nesta desafiante aventura que foi **Opus 3**. Sem este seu estímulo, sem o seu querer fazer, estas páginas certamente teriam um outro rumo. E eu também.

Também, ao **Paulo Maria Rodrigues**, um dos mentores da Companhia de Música Teatral, pela sua presença e onnipresença, pelo apoio prestado ao longo das residências artísticas.

Ao **Jorge Parente** e **Zoe Ogeret** por estarem connosco – comigo, Helena Rodrigues e Teresa Prima, na Residência Artística em Vila Nova de Cerveira. Ao Jorge, por me ter ajudado a encontrar o fundo da espinha, onde estava cravado o grave da minha voz. Encarquilhada senti a sua profundidade. À Zoe, pelo sorriso de infinita bondade, pelo olhar perspicaz.

Ao **João Maria André**, por nos ter aberto as portas de sua casa, na Residência Artística de Paradela da Cortiça. Estar ali foi uma inspiração. Um quarto só para mim, com uma varanda virada para o verde e para o nevoeiro da aurora. A casa com história onde o gemer, pela manhã, das tábuas de madeira, os pequenos-almoços sem fim e o cão Wolf,

na sua imensidão e, ainda assim, tamanha doçura,
nos preencheram.

Ao **Luís Margalhau**, incansável colecionador de
imagens, pela paciência em aceder aos meus vários
pedidos de material áudio e audiovisual.

À **Teresa Prima**, bailarina e coreógrafa, viajante,
companheira de experimentação, improvisação e
criação em **Opus 3**, parceira de longas conversas,
alegrias e dor, por estarmos lado a lado desde 2015.

À **Casa das Artes de Vila Nova de
Famalicão**, em particular à **Daniela Santos**,
pelo apoio inestimável durante as semanas passadas
entre o palco da Casa e os Jardins de Infância do
concelho. O seu papel, empenho e dedicação, são
fundamentais na implementação destes projetos.

A todos os que participaram nas **formações
imersivas** Jardim Interior (2015), Caleidoscópio
(2016) e Dabo Domo (2017), promovidas pela
Companhia de Música Teatral, o meu abraço
estendido, caloroso e de agradecimento pelos
momentos que passámos juntos, respirando um
mesmo espaço-tempo e sorvendo a inspiração de
cada passo.

À **Risoleta Pinto Pedro** e ao **Fábio**

Machado, queridos amigos e companheiros

ferozes desta vida, pelo inestimável apoio na
leitura deste documento de investigação.

À **Ângela Saldanha** pelo inspirador ser que é.
Pela calma, serenidade, vigor, fogo e sede de viver
que traz consigo. Por todo o apoio na realização
desta investigação.

Ao **Vítor**, que é tudo para mim, por me ter
amparado em todas as quedas deste processo, que
foram várias e eternamente profundas. Por estar
ao meu lado sem questões, e a todo o instante.

À minha **MÃE-CORAGEM**, por ser um exemplo
de persistência e resiliência. E, claro, por me ter
mudado as fraldas, aturado birras e enxugado as
lágrimas.

Ao meu **PAI**. Tenho a certeza de que me vê e de
que me apertas o juízo sempre que aí às nuvens
chega o cheiro do crestar dos meus pensamentos.

*Há sempre alguém por nomear espaço de agradecimentos. Que não se apoquentem os que
cá não estão. Apesar de não-escritos estão inscritos na minha memória, no meu afeto e na
minha gratidão.*

As fotografias, vídeos e áudios que surgem ao longo deste relatório provêm de várias fontes, que serão devidamente identificadas junto a cada exemplo.

Refira-se que todos os participantes foram salvaguardados eticamente, no respeitante às filmagens dos espetáculos, sendo que as devidas autorizações ficaram a cargo da entidade promotora, Companhia de Música Teatral e da entidade coprodutora, Casa das Artes de Famalicão. No caso das Residências Artísticas, em que os registos estiveram a meu cargo, os intervenientes deram verbalmente o seu consentimento de captação de imagens vídeo e fotográficas e de captação de áudio para fins educativos e académicos.

Galeria *Caminhar*
Praia Fluvial do Vimieiro, Setembro 2016



Índice

Resumo	iii
Abstract.....	iv
Dedicatória	vi
Agradecimentos.....	viii
Índice	xiv
Abreviaturas	xvi
Prelúdio.....	2
Tomo o lugar da escrita. Tomo-me a mim nas palavras.	3
Interlúdio.....	7
1.....	13
Prelúdio 2	14
Breve resumo sobre o contexto de trabalho	18
Que caminho tomar?	20
O corpo que caminha.....	26
O corpo que passa.....	34
Respigadores	40
Outros “respigos”.....	50
Sujeitos-diapásão.....	56
2.....	71
Processo criativo	74
Útero, madre, matriz	84
Embrionário.....	112
Algo nasce	123
Maioridade	128
Olhar para trás	132
E, ainda assim, danço.....	134
Opus 3 com seniores.....	140
Silêncio	144
3.....	153
Mapeando as cenas	154
1	155

1.1 Perscrutar	155
1.2 Perscrutar Cabeça Makatakoto.....	157
2.....	160
2.1 A casa	160
2.2 A cabeça disforme	161
2.3 Tititititi	164
3.....	166
3.1 A Lagarta.....	167
3.2 A Borboleta de duas mãos separadas.....	169
3.3 A Traça	172
4.....	174
4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu	175
4.2 Rainha das Rosas	177
4.2.1 Mal-me-quer bem-me-quer	177
5.....	179
5.1 A Noiva.....	181
5.2 A Madame	183
5.3 Sair e voltar ao palco.....	185
Saída de cena.....	197
Reflexões finais.....	199
Referências Bibliográficas	203

Abreviaturas

MAE – Mestrado em Arte e Educação

Uab – Universidade Aberta

CMT – Companhia de Música Teatral

PaPI – Peça a Peça Itinerante

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

dgArtes – Direcção-Geral das Artes



Prelúdio

*A escrita para mim é uma experiência
muito física, é muito do corpo.*

***Escrever é tomar o corpo
para si.*** Então, nesse sentido, escrever
é um gesto de desobediência,
que é a mulher dizer «o corpo é meu». E
dizer «o corpo é meu», numa sociedade
como a nossa, infelizmente, ainda é uma
desobediência.

Tatiana Salem-Levy, Conferência *As Mulheres
nas Artes*, Fundação Calouste Gulbenkian,
16-17 outubro de 2017

QR-Code



[https://www.facebook.com/fundacaocalouste
gulbenkian/videos/10155016988048907/](https://www.facebook.com/fundacaocalouste Gulbenkian/videos/10155016988048907/),

citação a partir de 1:48:41 [consultado a
08.02.2020]

Tomo o lugar da escrita. Tomo-me a mim nas palavras.

Era noite profunda. Sentada na cama, ouço o toque do telefone. Do outro lado, alguém me diz que pelo futuro passará a palavra criar. Pelo futuro passará o verbo criar, imiscuído com o corpo. Incrédula, olho o teto que é baixo e só consigo ideiar o que poderá vir a ser. Ao longe, num canto, manchas de azul-criança em forma de quadro confortam-me e dão-me esperança, assim como o quente da cama. Respiro fundo, apesar de esse insuflar não me trazer paz por aí além. Nos dias que se seguem – e, sem saber, nos anos também, a vida tomará outro rumo, o corpo falará outras coisas e amiúde das mesmas, sentirá tanto. O corpo preparar-se-á, sem nunca estar totalmente preparado, para os extremos climáticos que das emoções brotarão, para os altos e pústulas que terei de tratar, sarar. Para os risos, cambaleares, gritinhos de alegria. Isso que aí vem, esse verbo-palavra criar, será concomitante a (tantas) mudanças dentro-fora, a tantos chegares e partires – impossíveis de registar a um só tempo.

RESPIGOS, 2019: sobre a chegada de Opus 3

Quando em 2016 recebi o convite para participar no espetáculo-performance **Opus 3**, pela voz de Helena Rodrigues – uma das mentoras e responsáveis pela Companhia de Música Teatral (CMT), percebi que tinha entre mãos uma oportunidade única de poder refletir sobre o que é ser, simultaneamente, professor numa área artística e artista-performer e também de poder registar o processo de criação e implementação dum espetáculo, desde o seu início. Do mesmo modo, o conceito de **Opus 3** trazia, só por si, todo um manancial de análise, já que faz parte de PaPI (Peça a Peça Itinerante), “conjunto de pequenas peças

músico-teatrais concebidas em residências multidisciplinares e intergeracionais”, “dirigidas à primeira infância”, sendo que PaPI é uma das “constelações artístico-educativas” que a cooperativa CMT se tem dedicado a criar¹.

Escrever, compor este relatório de projeto, porém, acabou por constituir um desafio pesado. Por várias [demasiadas] vezes me senti Sísifo empurrando a pedra, montanha acima, ciente de que essa pedra pesada, voltaria, num ápice, a levar-me à base dessa montanha. Essa pedra, percebi, nada mais era [ou é] do que o simples fato de tantas vezes me sentir encarcerada nos meus próprios pensamentos, encerrada entre múltiplas cogitações sem saber como expressar as preocupações que me invadiam ou sem saber como escolher o foco de análise.

Epígrafe entre

*Aquele que me habita, e escreve, vive algures
numa espécie de treva. Quase nada sabe da sua
própria escrita. Menos ainda falar dela.*

(Al Berto, 2012, p. 57)

Falar sobre um espetáculo em que somos intérpretes, cocriadores – independentemente do foco de análise –, é falar sobre nós e sobre as ínfimas partes – visíveis, invisíveis –, de nós. Partes que já fomos, que somos, que ainda viremos a ser. É autobiográfico, é fazer um rastreio de tudo e de todos os que passaram pelos “eus” que somos enquanto se vive imerso nesse ser-artista que não se encerra na própria palavra artista, que se espraia, como é o meu caso, para a prática pedagógica diária e para a investigação continuada. É profundamente autobiográfico. É uma cartografia íntima, aberta, sem fim, onde vivem mapas que interrelacionam passos dum processo que se desenrola perante e decorrente de múltiplos contextos. A este propósito, e como tão bem referem Deleuze e Guattari, “Ecrire n’a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.” (2001, p. 11)

¹ Cf <http://www.musicateatral.com/papi/> para todas as citações.

Não considero que falar, ou melhor, escrever a partir duma perspectiva tão autobiográfica seja fácil [revisito Sísifo], tanto mais perante a complexidade de *três “eus”* (a artista que cria e faz, a professora que cria e aprende com os seus alunos, a investigadora que reflete). Para mim, foi tremendamente difícil escrever duma forma objetiva; escrever com princípio, meio e fim perfeitamente identificados [escrever como se desenhasse a régua e esquadro é a metáfora que me ocorre]. No quotidiano, de prática pedagógica ou artística, é pelo corpo – pelos gestos, pelos movimentos, pela voz – que me expresso naturalmente, mais espontaneamente [mais coerentemente até, diria]. Quando escrevo, faço-o maioritariamente num outro registo [talvez mais literário, mas tantas vezes o sinto como inclassificável], que fica, normalmente, confinado dentro dum caderno. Talvez por isso tenha sorvido inspiração nas palavras de Tatiana Salem Levy², para tentar encontrar forma de parar o motor do tempo que me fazia rolar a tal pedra, uma e outra vez pela montanha acima, e a conquistar uma liberdade que me permitisse sentir a multidimensionalidade que sou. No fundo, tomar o corpo para mim mesma pela escrita deste relatório de projeto, torná-lo um ato de rebeldia, de desobediência, torná-lo num ato [que quero como] transformador de hábitos, desencarcerando pensamentos e permitindo-me integrar, afirmar os aspetos dessa multidimensionalidade de *três “eus”*, à qual se somam os *entre-eus* desses “eus” e os *entre* desses “eus” com os “eus” dos Outros. Por isso, nas páginas deste relatório de projeto usarei, em algumas situações, a palavra NÓS variadamente e consciente dessa diversidade. A palavra NÓS – aqui – é os vários “eus” que me coabitam, um plural de eus corpóreos e incorpóreos. É também, este NÓS, todos os eus-fora-de-mim, isto é, os Outros que, de alguma forma [e de todas as formas e feitios], por mim passaram neste espaço-tempo de que falarei. Este NÓS significa, principalmente, a **vida** – esse princípio orgânico que anima os corpos, que gerámos e geramos conjunta e continuamente, comunicando.

A construção deste relatório aparece aqui, portanto, como consequência do desejo de querer desenhar/montar um mapa que explique o que é estar num processo criativo que leva à construção e implementação dum espetáculo sendo simultaneamente, repito, artista e cocriador, professor duma disciplina artística que se relaciona com esse objeto

² Cf. [Prelúdio](#).

artístico, e de como é ser, além disso, o investigador que reflete sobre este processo – durante um tempo que se dilata para lá do próprio processo. Aliás, não pode ser só uma consequência, mas é também, creio, visceralmente necessário que estes tipos de reflexões se façam, para encontrarmos formas de entender os nossos processos de trabalho, de partilhar esses mesmos processos de trabalho, de pormos os resultados dessas investigações à discussão. Isto é, julgo, caminhar no sentido de melhorarmos as nossas práticas artísticas e pedagógicas, gerando mais perguntas e vontade de mais respostas.

InterlúdiO

Galeria *Caminhar*

Nas paredes duma livraria em Córdoba, Agosto de 2018

"En algún lado debe haber una salida, eso es más que seguro. Más no eres tú quien la busca, ella te busca a ti."

(Wisława Szymborska)

Ao longo deste relatório encontram-se 3 partes. O desenho do mapa do relatório e a partilha do espaço aconteceram numa forma tão natural quanto inconsciente, acabando por representar o diálogo que fui fazendo com os materiais recolhidos, ao mesmo tempo que homenageia, por assim dizer, a designação do espetáculo-performance e se reporta aos próprios aspetos metodológicos, nomeadamente à A/r/tografia (Dias & Irwin, 2013; Irwin, 2013; Irwin et al., 2006; Irwin & De Cosson, 2004).

Na [primeira parte](#), desenham-se as coordenadas e mostram-se as reflexões que estiveram na base da organização deste relatório. Destaco o tratamento dos registos, não só os de carácter autobiográfico como os de suporte ao estudo de caso, como uma das grandes questões que nesta parte se abordam, já que foram determinantes para a forma como o relatório foi construído e para o traçado das opções metodológicas.

Optei por titular coletivamente todo o tipo de registos que fui fazendo, inspirada por Agnès Varda e pela revisita que fiz ao seu filme *Os Respigadores e a Respigadora* (1999). **RESPIGOS** agrega tudo o que fui recolhendo ao longo do processo de **Opus 3** e é, por isso, uma amálgama de pensamentos tantas vezes sem data, espalhados por inúmeros cadernos, folhas soltas – escritos com cheiro, sabor, textura, intensamente amargos, cor de sangue; imagens digitais nítidas, desfocadas, incompreensíveis, adoráveis, viscerais; riscos, garatujas, labirintos de negro feitos à mão; gravações com sons estridentes ou longínquos, sussurrados, longas conversas; transcrições de sessões de trabalho que se transformam em diálogos ricos e impossíveis de ignorar; páginas que *arranquei* dos livros que li (ou reli) e que insistentemente me passaram a acompanhar, acabando por passar a ser *minhas*. São os **RESPIGOS** os registos que todo o sentido faz em estarem aqui, para que falemos e reflitamos sobre **Opus 3** e sobre **o que é isto**³ de CORPO PLURAL.

Como se refere na primeira parte, é também a propósito, e por causa, destes materiais que se explica que este relatório esteja formatado e ao mesmo tempo desformatado ou, como diriam Deleuze e Guattari (2001), haja lugar a *desterritorialização e reterritorialização*. Formatado porque segue algumas das normas académicas, desformatado porque segue uma série de critérios que fui criando e estabelecendo ao longo da investigação como, por exemplo, tamanhos ou espaçamentos de letra, a formatação e organização das imagens ou

³ Expressão muito usada durante o processo criativo de **Opus 3**, como surge na [Parte 2](#).

a própria estrutura do relatório. Não se admirem, pois, ao depararem-se com palavras agigantadas, palavras destacadas, imagens que se intrometem entre textos, bandos de frases aspirando a ser poesia. São, todos estes elementos espelhos, também e acentuadamente, de **Opus 3**.

Na [segunda parte](#), fala-se sobre o processo criativo, fazendo um percurso pelas várias etapas, desde a criação, experimentação, composição do espetáculo, até à sua implementação, que ocorreu de forma faseada. Este percurso é guiado pela metáfora da vida, partindo do útero como primeira morada do ser, passando pelo nascimento, pelas dores do crescimento e pelo atingir da maturidade. Trata-se de uma parte fundamental do mapa deste relatório, que nos dá pistas para entendermos o próprio espetáculo.

Na [terceira parte](#), ficaremos a conhecer cada pedaço de **Opus 3**, duma forma mais íntima, e teremos oportunidade de ver e discutir a dinâmica desses pedaços em relação com o todo do espetáculo, de observar a troca – termo tão caro a Nicolas Borriaud (2009) –, entre o eu-artista, os “eus” criança e os “eus” adultos que assistem e dão vida a este espetáculo. Será uma espécie de *quase* viagem ao centro da terra [como Júlio Verne], num movimento que nos obrigará a andar para trás e para frente no mapa que este relatório pretende ser.

1

Prelúdio 2

*Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros
me fizeram,
Ou metade desse intervalo, porque também há
vida...
Sou isso, enfim...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulho
de chinelas no corredor.
Fique eu no quarto só com o grande sossego de
mim mesmo.
É um universo barato.*

Álvaro de Campos, Poemas
("Arquivo Pessoa: Obra Édita – Começo a
conhecer-me. Não existo. -," n.d.)

Galeria *Respigos*

Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian (FGC), Lisboa, durante a Formação Imersiva
Caleidoscópio, Julho de 2016



Breve resumo sobre o contexto de trabalho

O ponto de partida para este relatório de projeto surge na sequência da participação como *intérprete a solo e cocriadora* num **espetáculo de cariz performativo para a primeira infância** (0-5 anos), **Opus 3**, cuja estreia, em modelo de Laboratório Artístico, ocorreu na semana de 18 a 21 de outubro de 2016.

Opus 3 foi promovido pela Companhia de Música Teatral (CMT), estrutura financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e pela Direcção-Geral das Artes (dgArtes), e foi a penúltima edição do conceito PaPI (Peça a Peça Itinerante), descrito da seguinte forma:

“PaPI (Peça a Peça Itinerante) é um conjunto de pequenas peças músico-teatrais concebidas em residências artísticas multidisciplinares e intergeracionais realizadas na Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do projeto Opus Tutti.

Os PaPIs resultam de um cuidadoso processo de estudo e reflexão visando a criação de boas práticas de carácter artístico dirigidas à primeira infância. São peças apresentadas por artistas versáteis, especificamente formados para desenvolver a sua ação artística – baseada em música, dança e teatro – a partir de um contacto humano de grande genuinidade, alicerçado na ideia de que arte e ludicidade partilham territórios comuns.

Os PaPIs foram especificamente desenhados para poderem circular com facilidade entre uma grande variedade de equipamentos culturais, teatros, creches e jardins de infância.

A ideia é contribuir para que a relação entre instituições culturais e as comunidades se construa de forma cada vez mais próxima, fazendo com que os mais pequeninos possam partilhar estes momentos importantes das suas vidas, ora com as suas educadoras e auxiliares de educação, ora com as suas famílias. (...)”

(n.d.)

Trata-se de um projeto que me permitiu trabalhar não só como **ARTISTA** intérprete e cocriadora, mas também em interligação com a parte educativa. O espetáculo, como descrito anteriormente, era uma peça itinerante que podia ser apresentada em **palco** em instituições culturais, equipamentos culturais, teatros ou deslocar-se a **escolas**, como creches e jardins de infância. No primeiro caso, as sessões podiam destinar-se a crianças acompanhadas pelos Pais, Famílias ou Cuidadores, assim como a grupos escolares. Tanto no segundo caso, como nas sessões em palco para grupos escolares, as crianças seriam acompanhadas pelos adultos que faziam parte do seu contexto educativo, como Educadores, Professores ou Auxiliares.

Opus 3 foi também um objeto artístico que me permitiu **cruzar diferentes linguagens artísticas**: a música – a minha linguagem artística basilar, o movimento e a dança, e vários tipos de abordagens teatrais como o teatro físico, *clown*, ou teatro de objetos.

Todo o processo de criação e implementação do objeto artístico foi concomitante com a experimentação dos conteúdos artísticos em contexto educativo, ou seja, no papel de **PROFESSORA** de música e junto do público-alvo (primeira infância, 0-5 anos). O contexto educativo trouxe para o decurso da criação toda uma dimensão de continuidade fora do transitório, próprio deste tipo de objeto artístico, ao permitir, para além da experimentação dos conteúdos num espaço-tempo mais dilatado, uma observação a médio prazo da relação que cada criança estabeleceu com os materiais trabalhados – à partida, bastante diferente, do tipo de observação que cada apresentação do espetáculo trazia.

Que caminho tomar?

*Eu nunca conseguiria medir a minha existência
sem pensar no seu fim. Estivesse para breve, ou
não, esse fim.*

(Al Berto, 2012, p. 20)

Como **INVESTIGADORA**, tive dificuldade em delimitar uma problemática de estudo. Há uma série de questões que me interessariam investigar, partindo da perspectiva de artista cocriadora ou da perspectiva de professora numa área artística. Enumero algumas das problemáticas que listei e que podem ajudar, também, a entender as opções tomadas para este relatório de projeto: reflexão sobre o processo de criação-implementação do espetáculo; análise das diferenças, semelhanças e complementaridades entre a apresentação do espetáculo nos espaços escolares *versus* apresentações em palco; análise do impacto dos conteúdos artísticos, escolhidos como base para o espetáculo, no público-alvo (crianças dos 0-5 anos), comparando a versão em palco (instituições culturais) e a versão em sala de aula (contexto educativo formal); reflexão sobre o papel dos adultos cuidadores que acompanham as crianças na apresentação do espetáculo, estudando esse papel em cada tipo de apresentação (palco, espaços escolares) e percebendo diferenças, semelhanças e complementaridades; analisar a interação entre crianças e adultos cuidadores durante o espetáculo, relacionando essa análise com o tipo de adulto cuidador presente (Pais, Famílias, Educadores, Professores ou Auxiliares Educativos), a idade da criança e os diferentes tipos de espaços de apresentação de **Opus 3**. Numa outra perspectiva, e seguindo a linha de criação dos PaPI, analisar a perceção do serviço educativo da Casa das Artes de Famalicão, instituição de acolhimento de **Opus 3**, sobre o espetáculo em questão, sobre este tipo de projetos e de que maneira fazer sair um espetáculo do palco para levá-lo à comunidade e aos contextos escolares da mesma pode afetar e alterar o desempenho destes mesmos serviços educativos (por exemplo, a maneira como programam as suas atividades).

Epígrafe 2

*“Nous avons écrit l’Anti-Œdipe à deux. Comme **chacun de nous était plusieurs**, ça faisait déjà beaucoup de monde.”* [destaques a negrito meus]

(Deleuze & Guattari, 2001, p. 9)

Na realidade, tive a oportunidade de refletir largamente sobre **Opus 3**, durante bastante tempo depois de terminadas as fases de criação e implementação e de ter elencado as hipóteses de investigação acima descritas. Ao contrário do que pretendia fazer, acabei por olhar para todo o processo à distância de meses que naturalmente se estenderam para um ano, dois anos, três anos, quando a intenção inicial era a de elaborar este relatório de projeto logo após, trabalhando com a frescura da memória e a presença vívida dos pormenores. Apercebi-me que o passar do tempo criou espaço para um amadurecimento do meu olhar sobre o espetáculo, sobre todo o percurso, sobre todos os contextos, que sobreveio ao desejo de rapidez. E nessa maturação ficou claro que não me interessava de todo separar o NÓS artista-investigadora-professora que sou, porque este NÓS habita um único **corpo** físico. Como Deleuze e Guattari [dizem na epígrafe 2], sou vários. Dividir esse NÓS, esse vários, implicaria também, a meu ver, talhar esse único corpo físico que subjaz à tríade, esse único corpo que dá *casa* a cada um dos elementos. Este NÓS, que é imaterial, materializa-se pelos diferentes “eus” que do corpo brotam, que se cruzam e imiscuem tantas vezes, que no corpo podem coabitar: o **e u - c o r p o** da **artista** que cruza diferentes linguagens, o **e u - c o r p o** da **investigadora** que explora metodologias e recolhe leituras, o **e u - c o r p o** da **professora** que explora abordagens pedagógicas. São corpos distintos, diversos, mas simultaneamente transversais, complementares, e que são, na realidade, um **corpo plural**. E é sobre este corpo plural que recai o **caminho** de investigação, um corpo que se move pelos interstícios das hipóteses de investigação elencadas, que se encontra, se descobre e redescobre nos espaços *entre*. Um corpo que se faz múltiplo de “eus” e procura entender-se nos corpos que o rodeiam, através dos sons que faz e escuta, das imagens que produz, vê e congela na memória ou através dos vários

dispositivos tecnológicos que o prolongam, mas também do toque nos outros corpos do mundo. Um corpo que cria constantes ligações dentro-fora, que vive num vaivém entre esse dentro-fora, que **contamina** e é contaminado por outros corpos, que se abre, que se fecha, que não se contenta com as perguntas que faz nem com as respostas do imediato, que viaja procurando incessantemente novas questões, sem nunca se concluir. Um corpo que é perene no desejo de conhecer, que é caduco, mas sem saber quanto tempo dura. Um corpo que se inspira nas palavras de Al Berto, que surgem na epígrafe 1, mesmo que, aparentemente, paradoxais.

Desloco-me pelo passadiço e **recolho** as
imagens, as respirações, o tiquetaquear dos
passos. **Na deriva** a que me proponho recolher
alguns pedaços com sentido, esbarro contra uma
parede e a frase **rasga-me**. Se a vida
precisasse de **legendas**, estas seriam as letras
no ecrã.

RESPIGOS, Residência Artística do
Mestrado em Arte e Educação (MAE),
Março de 2016

Galeria Caminhar
Vagos, Março de 2016

... E ...

... OIHA-ME ...
... POR DENTRO ...

O corpo que caminha

*A escrita exige mais escrita. Escrever, o acto de
escrever, exige continuidade.*

*Talvez seja essa a razão de viajar. A verdade é que
viajo para escrever.*

(Al Berto, 2017, p. 22)

QR-Code



<https://youtu.be/WbZrZM35ves>

Viajar de Comboio I

Entre Famalicão e Lisboa, Outubro de 2016

Como dizia um dos meus alunos de 7 anos, numa aula de Educação Musical, pelo meio dum brainstorming através do qual procurávamos ideias para um pequeno concerto: «Pesquisar é.... Procurar algo!». É nesta simplicidade e vontade que este meu corpo caminha, aqui, num percurso de investigação, de pesquisa, de procura. Este **corpo plural** que é simultaneamente um corpo que cria, que performatiza, que investiga, que educa, que se educa. Um corpo que não se dissocia dos diferentes papéis que desempenha, que perpassa

entre eles, que procura conexões, que se relaciona e comunica com outros corpos com que se cruza.

A fotografia e o texto que antecedem este capítulo, frutos duma deriva-caminhada durante a residência artística do MAE, em Março e Abril de 2016, sistematizam esta multidimensionalidade, esta multiplicidade de “eus”, este **corpo plural**. As palavras de Al Berto, em *Anjo Mudo* (2017), reforçam a necessidade da mobilidade que espoleta a escrita – seja através do caminho que é feito a pé, do caminho que é feito por qualquer meio de transporte, do caminho *interior*, do caminho errante, do caminho nomádico, do caminho deriva, do caminho com pontos de partida e chegada bem definidos, dum *caminho híbrido* que junte errância, nomadismo, deriva e definição. Este caminho híbrido, que aqui introduzo, é inspirado em Francesco Careri quando fala, a propósito da sua análise sobre Abel e Caim, sobre o sedentarismo (da agricultura) e o nomadismo (da pastorícia). Careri aponta a existência dum “(...) espaço híbrido, ou, melhor, *neutro*, em que o intercâmbio seja possível”. O pequeno vídeo que consta na epígrafe, e que se acrescenta à fotografia e ao texto, é de uma das várias viagens que fiz, a propósito de **Opus 3**, entre Lisboa e Vila Nova de Famalicão. Serve também como metáfora para a mobilidade, metáfora para a busca dum caminho híbrido onde, como diz Careri, o intercâmbio seja possível.

Nessa deriva-caminhada, de que falo acima, foi-nos pedido para coletarmos indistintamente os objetos que nos chamassem à atenção para, mais tarde, fazermos nascer um artefacto. Não só regressei com uma bolsa cheia de objetos, como a máquina fotográfica estava cheia de imagens e o corpo cheio de sensações. Desse artefacto, entretanto, feito, surgiu uma reflexão. Dessa reflexão, a escrita como catarse e o abandono, posterior, do artefacto junto à parede fotografada, num ato simbólico de desprendimento e cura. Desta experiência, uma transformação de vida, catalisada pelas ações anteriores. E essa transformação trouxe-me mais dados para o dia-a-dia de prática de educação artística, de prática artística, de prática da investigação. Permitiu-me, por exemplo, entender que o caminhar e a deriva eram, para mim, atos fundamentais e completamente intrínsecos à minha existência. Permitiu-me, conseqüentemente, aceitar que essa prática, nas suas

múltiplas facetas, fosse integrada numa forma consciente e, como se poderá ler, no capítulo **Processo Criativo**, em **Opus 3**.

“Olha-me por dentro”, como alguém escreveu na parede, poderá significar aceitarmos o que o caminho nos traz, entendermos que onde está o “me” pode estar o “te” [Olha-te por dentro]. Pode significar, também, uma chamada de atenção para olharmos o Outro, os contextos, os processos. Mas, sobretudo, para voltar, depois desse caminho e de tudo o que nos trouxe, (quase) ao início, a mais perguntas e investigação, a podermos considerar outros caminhos que estão ou podem estar em relação com os caminhos que já percorremos ou que estamos a percorrer.

QR-Code



<https://youtu.be/cc43Xtdbsws>

Até ao fim do caminho

Deriva-caminhada em Vagos, Residência
Artística do Mestrado em Arte e Educação,
Março de 2016

Repito: a fotografia, o texto e o registo de vídeo, que antecedem esta secção, complementados pela curta captação *Até ao fim do caminho* – que também resultou da mesma deriva-caminhada, sistematizam esta multidimensionalidade, esta multiplicidade

de “eus”, este **corpo plural** e **sistematizam**, acrescento, **o caminho que quero percorrer** neste relatório de projeto. Um tipo de caminho que sempre me foi **intrínseco**, feito de constantes recolhas, em que os **desvios** e a profusão de **pormenores** como as cores do céu, o abanar dos juncos, a quietude dos passos são abraçados e representam momentos de retiro com o e no exterior. Um caminho feito de ações como apanhar flores e as suas pétalas que, desde que me conheço como gente, colo aos bolsos do que trago vestido para não esquecer o sabor dos pés que batem, cadenciados, no chão.

Este caminho que quero percorrer assume a *A/r/tografia* como base metodológica, já que é uma forma de Investigação Baseada nas Artes (*Arts Based Research*), uma Investigação Baseada na Prática (*Practice-based Research*) (Dias & Irwin, 2013, p. 28) e uma forma de Investigação-Ação Viva “porque se trata de estar atento à vida ao longo do tempo, relacionando tudo o que pode não parecer estar relacionado, sabendo sempre que haverá ligações a serem exploradas.” (Dias & Irwin, 2013, p. 29).

A **PRÁTICA** do que designo como **corpo plural**, o corpo que vive nesta multidimensionalidade, constitui-se, assim, como o local de investigação, onde “Pensamento e ação estão inextricavelmente ligados através de um círculo hermenêutico de interpretação e compreensão (...)” que “(...) não é quebrado: ação-reflexão-ação e assim por diante.” (Dias & Irwin, 2013, p. 130). No fundo, um percurso de permanente atenção, revisão, evolução de ideias, questionador. Cito novamente Irwin:

“**A/r/tography** is (...) dedicated to **acts of inquiry through the arts and writing** (...) The name itself exemplifies these features by setting **art and graphy**, and **the identities of artist, researcher, and teacher (a/r/t)**, in **contiguous relations**. **None** of these features is **privileged over another** as they occur simultaneously in and through time and space.” (Irwin et al., 2006, p.70)
[destaques meus]

A A/r/tografia é, assim, “(...) uma forma relacional de investigação que busca a produção de significados, a compreensão e criação de conhecimentos.” (Dias & Irwin, 2013, p. 31), um percurso em que “(...) [os] a/r/tógrafos (...) aplicam as suas próprias formas de investigação artística e educacional.” (Dias & Irwin, 2013, p. 30). Voltando à introdução deste relatório, **Tomo o lugar da escrita. Tomo-me a mim nas palavras**, nesta investigação essa forma relacional de investigação consubstancia-se pelo querer desenhar/montar um mapa repleto de caminhos que se cruzam inextricavelmente, um mapa que explique o que é estar num processo criativo que leva à construção e implementação dum espetáculo, sendo simultaneamente artista e cocriador, professor duma disciplina artística que se relaciona com esse objeto artístico e o investigador que reflete sobre este processo. E este conceito de mapa, repleto de caminhos inextricáveis, está intimamente ligado a uma das questões mais importantes da prática a/r/tográfica, a referência aos conceitos de Deleuze e Guattari, nomeadamente ao conceito de rizoma.

“Um rizoma **não começa nem conclui**, ele se encontra **sempre no meio**, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. (...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e **reciprocamente**, mas uma direção **perpendicular**, um **movimento transversal** que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”, citação constante na capa da edição brasileira (Gilles Deleuze, 2000) [itálico no original, destaques a negrito meus]

Rita L. Irwin explica-nos, duma forma clara, esta relação dizendo que a A/r/tografia

“(...) entangles and performs what Deleuze and Guattari (1987) referred to as a rhizome, an assemblage of objects, ideas, and structures that move in dynamic motion performing waves of intensities that create

new understandings. A/r/tography transforms the traditional relationship between theory and practice by recognizing the movement found within a rhizome.” (Irwin, 2013, p. 2)

Neste mapa-relatório, “Le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure (...)” [itálico no original](2001, p. 13), como referem Deleuze e Guattari. Apesar da presença dum índice, e do encadeamento das passagens entre partes e capítulos, não seria descabido, por exemplo, começar a leitura pelo momento que se dedica ao processo criativo – a génese de tudo *isto*, ou percorrer apenas as galerias de imagem que vão pontuando o relatório. Estaríamos, assim, julgo, a ir ao encontro do princípio de conexão e heterogeneidade, um dos que os autores supracitados indicam como carácter aproximativo do rizoma: “n’importe quel point d’un rhizome peut être connecte avec n’importe quel autre, et doit l’être”(Deleuze & Guattari, 2001, p. 13).

Reformulo, então, o que disse no início deste capítulo. Pode ser numa simplicidade e vontade que este meu corpo aqui caminha. No entanto, como o rizoma, que “(...) en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens (...)” (Deleuze & Guattari, 2001, p. 13), o corpo assume-se como **plural**, feito rizoma nas suas formas diversas, e o percurso de investigação estende-se, como o rizoma também, a múltiplas ramificações.

Sigamos pelo(s) caminho(s).

Galeria *Espelhos de Água*
Praia Fluvial de Vimieiro, Agosto de 2016



O corpo que passa

Preâmbulo ao que se segue:

“Os corpos não são um «cheio», um espaço preenchido (...): são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode chamar o *lugar*. Os corpos são lugares de existência, e não existência sem lugar (...). O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade.” (Nancy, 2000, p. 15)

Em **Opus 3** é do corpo que se parte. Esse corpo que se relaciona com um número reduzido de materiais, envolto na hibridez de linguagens artísticas [nesse tal caminho híbrido de que se fala em **O corpo que caminha**]. Vivendo na quase ausência de tecnologia, transforma-se então e outorga o surgimento de outra coisa, várias e sucessivas outras coisas. Parafraseando Peter Brook sobre Grotowsky (2008, p. 84), aqui o intérprete desiste de tudo, ou de quase tudo, menos do seu próprio corpo, e os elementos exteriores ao corpo – como a bola de trapilho, a língua de papel, os panos, o fato, a luz, as sombras – “só lá estão porque despertam um eco nesse mesmo corpo” (Merleau-Ponty, 2015, p. 23).

Em **Opus 3** há uma estrutura, mas não se conta uma história; antes se constrói um caminho sobre uma língua de papel, que é percorrida em atos de comunicação com bebês e crianças, e com os adultos que os acompanham. Para comunicarmos, erigimos, a partir das trocas não-passivas que os nossos corpos fazem, um vocabulário que será léxico dum idioma muito próprio. Um *gibberish* ali é proposto e um outro dali nasce, numa afinação do

momento⁴. Os pequenos e os adultos fruem e mexem-se ao mesmo tempo que permanecem imóveis, porque grudados à almofada onde se sentam, perto dessa língua de papel por onde o meu corpo passa e se contorce perante o deles. “O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares.”(Rancière, 2010, p. 22). Ou, como diz Peter Brook, “Não chegaremos a lado nenhum se esperarmos que alguém nos diga o que elas significam (...)” (Brook, 2008, p. 81).

Há nessa estrutura de **Opus 3**, e na entrada em cena, um *habitante* que é o meu corpo plural, esse eu de eus feito [artista-professora-investigadora], e a parafernália acoplada de tecidos e papel; há nesta estrutura um *viajante*, os tais bebés, crianças e adultos que se grudam, expectantes, às almofadas. Tomo emprestada a Noemí Duran Salvadó esta metáfora do *habitante-viajante*, que por sua vez também a tomou emprestada das propostas do *Teatro de los Sentidos*⁵, como refere em *Reescribir entre cuerpos caminos po(e)sibles : transformar la educación* (2017, p. 78). Como a autora nos explica, “el habitante es alguien que escucha con todo su ser para entrar en diálogo con el viajero, la persona invitada a la obra” (Duran Salvadó, 2017, p. 79). À medida que essa parafernália se desmonta, e na medida em que “El habitante es alguien capaz de abrirse al imprevisto (...)” (Duran Salvadó, 2017, p. 79), abrem-se também e tornam-se cada vez mais disponíveis os corpos ali presentes pois que

“Llega un momento en que el habitante y el viajero dejan de mirarse frontalmente para abrirse a un tercer elemento, descubren juntos el paisaje al que llegaron y empiezan a jugar. Su relación va transformando-se a lo largo del viaje.”(Duran Salvadó, 2017, p. 82).

Estas reflexões levam-nos a uma outra questão, a que João Maria André levanta em *Jogo, corpo e teatro – a arte de fazer amor com o tempo* (2016): “(...) a distinção entre lugar e

⁴ Ver ficha técnica do espetáculo em [Breve resumo sobre o contexto de trabalho](#).

⁵ Consultar <https://teatrodelossentidos.com/en/quienes-somos/>.

espaço.” (André, 2016, p. 172). Sendo que o autor refere que “(...) lugar remete para a localização (...)” e que é “(...) aquilo onde se está ou onde algo se situa.”, e “É assim que podemos falar da casa como lugar, ou seja, o *topos* onde se existe, morando ou habitando (...)” (André, 2016, pp. 172, 173)[*itálico no original*], podemos inferir que **Opus 3** é a casa que habito, que o meu corpo plural habita, e para onde convido os viajantes a entrar. E é nesta base, e no pressuposto de que, enquanto habitantes e viajantes, alcançamos o tal terceiro elemento de que fala Noemí Duran Salvadó, o lugar [a casa onde habito e que é **Opus 3**] se transforma em espaço, ou seja, algo “de que nos apropriamos, ou, se quisermos, é um lugar de que nos apropriamos, criando espaço dentro do lugar.” (André, 2016, p. 173).

Opus 3 constitui-se, assim, como um espaço que é microuniverso de experiências partilhadas, não-herméticas e que refletem a vida de todos os que ali passam. Cada um sente **Opus 3** à sua maneira, acrescenta um ponto à estrutura: se um novelo se transforma, pela minha mão, num cão, na mão da criança, que no final do espetáculo se apropria dos materiais, pode transformar-se num gato, num pássaro. É o jogo que, como diz Peter Slade, “(...) é na verdade a vida” (Slade, 1978, p. 18) onde as crianças se conhecem, conhecem o mundo, o jogo que surge depois da paisagem que é contemplada por *habitantes* e *viajantes* – remontando a Duran Salvadó. Ou, como escrevem Helena Rodrigues e Paulo Maria Rodrigues, “(...) som, corpo, imagem, drama, “fazer de conta”, mimar (...) Todos estes comportamentos fazem parte dum todo de uma linguagem expressiva. Dir-se-ia que a forma de a criança comunicar e se relacionar com **o mundo é naturalmente “multidisciplinar”**.” (Companhia de Música Teatral, 2003, p. 17) [destaques a negrito meus]

**intrigam-me os reflexos destas
árvores que há muito deixaram
de o ser.**

Galeria Espelhos de Água

Rio Guadiana, junto a Juromenha, Agosto de 2016



Respigadores

Nesta respiga de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, respigar é uma atividade mental. Respigar factos, respigar atos, respigar informação. Para mim, que tenho memória fraca, são as coisas que recolho, que resumem as viagens que faço.

Agnès Varda, (1999)



<https://www.facebook.com/watch/?v=1333916976681688>, citação aos 31:02 [consultado a 23.02.2020]

Entre Abril de 2016 e Julho de 2017 recolhi, incessantemente, todo o tipo de registos. Estes registos constituiriam uma forma autobiográfica de cartografar os acontecimentos. Socorrendo-me dos instrumentos e ferramentas da arte contemporânea, as fotografias, curtos vídeos, textos narrativo-reflexivos e em prosa poética que fui escrevendo, objetos que guardei, desenhos, aguarelas e vários outros tipos de registos gráficos, leituras de obras literárias, permitiram-me estabelecer ligações entre as várias fases do projeto, mantendo vivas essas memórias, permitindo ao corpo estar conectado a esse percurso.

Primeiro, chamei-lhes *diário de bordo* e durante muito tempo insatifez-me o nome. Maior a insatisfação quando me apercebi que havia perdido, de forma absolutamente inconsciente e involuntária, grande parte dos registos de 2017. Irremediavelmente, deixou de ser um diário – na realidade, já não o era de forma literal, porque nunca os registos foram feitos nessa frequência – para serem fragmentos, registos espaçados, hiatos para além do cronológico, **AUSÊNCIAS**. A designação soava-me oca, infértil, impessoal. Inadequada.

Num momento de epifania, risquei, dos meus rascunhos, a designação *diário de bordo*, e o som do vazio instalou-se. Durante bastante tempo passaram a ser só registos.

Concomitantemente, à palavra registos fui, também, justapondo de forma gradual a palavra **recolha** – que percebi, mais tarde, ser-me tão profícua... Recolha de recolher, de recolher-se, de apanhar, colher, resguardar, guardar, puxar para si, reunir, compilar, juntar [tudo isto é recolha⁶] para inscrever factos [os tais registos⁷] que não queria esquecidos.

Em 2019, enquanto viajava de autocarro, revi o filme *Os Respigadores e a Respigadora*, de Agnès Varda (1999). Entumeceu-me por encontrar similitude nas palavras de Agnès Varda, que transcrevo na epígrafe. Aquiesci ao facto de Varda ter sintetizado tão bem o que sou, o que fiz [recolher] para poder hoje completar este documento. Aliás, Agnès Varda trouxe-me a palavra que me faltava, **RESPIGAR**, para que os pontos se unissem no meu pensamento. Não me seria hoje possível recordar com vividez todo o processo de **Opus 3** se não tivesse respigado. Finalmente, havia encontrado uma palavra que faria jus ao coletivo dos registos e às palavras de Michel Onfray, que me serviram, também, de inspiração:

“A substância da recordação é aquilo que deslumbra o espírito depois de abandonada a geografia. (...) Pouco importa o suporte desde que a memória produza recordações, extraia

⁶ Vide site infopedia, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/recolher> [consultado a 01.03.2020]

⁷ Vide site infopedia, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/registo> [consultado a 01.03.2020]

a quinta-essência, fabrique referências com as quais possamos mais tarde reconstituir a viagem no seu todo.” (2009, pp. 52, 55)

Aliás, respigar é para mim uma questão de vida, uma forma de vida, não só em **Opus 3**. É o que me faz estar em contacto com o mundo, unir o meu corpo e a minha mente ao exterior. Esses respigos são as pedrinhas⁸ que me permitem, como atrás referi, cartografar: ir pelo mundo e encontrar, eventualmente, o caminho de regresso a mim. Apanho aqui e além imagens, folhas caídas no chão, sons, palavras, movimentos, gestos, esgares, livros, contextos e uma profusão de outras coisas que guardo em cantos de papel, píxeis, onde volto com frequência para me recordar. São pedaços que me prolongam para o exterior do meu corpo, pedaços que falam da minha memória, da memória do que sou e dos que me rodeiam. São os **respigos** *Entre-lugares (In-between)* e as *Aberturas (Openings)* que aí se encontram, como refere Irwin (Dias & Irwin, 2013, pp. 30, 33).

É sintomático ter unido estes pontos em viagem. Num assento desconfortável numa manhã sonolenta. Nesse *entre-dois*, encontrar o equilíbrio – para usar agora as expressões de Onfray (2009, p. 41). Como Varda (1999), respiguei em viagem [no assento desconfortável], para dar sentido a uma outra viagem, que foi **Opus 3**. Os **RESPIGOS** são memória em forma de pedrinhas, bússolas que nos permitem andar para trás e para a frente no tempo e que metaforicamente materializam as palavras de Paul Ricouer “(...) se encuentra vinculada a la memoria la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro.” (1999, p. 17).

Entendi, neste caminho, que respigar era também aquilo que me unia profundamente às crianças com quem contacto todos os dias, enquanto professora, e às crianças com quem me cruzo mais espaçadamente enquanto artista/performer. Respiro pelo

CAMINHO que percorro, e respigam as crianças, julgo, como concretização desse desejo de conhecer, de entender, de procurar no mundo ecos do que somos, ou queremos

⁸ Aqui uso a expressão à laia do conto *Hansel e Gretel*, dos Irmãos Grimm.

ser, de nos procurarmos incessantemente com a alegria contínua e recorrente de quem descobre e se espanta sem parar⁹. No fundo, as crianças [como eu, acrescento uma vez mais] serão respigadoras também para construírem o **SEU** caminho, o seu **MAPA CORPORAL**. É possível respigar vezes sem conta num mesmo sítio, mas se não nos desviarmos da rota não poderá isso significar, também e por sua vez, estarmos longe do manancial do que desconhecemos, como refere Michel Onfray?

“(…) o viajante (...), esforça-se por entrar num mundo desconhecido, desacomodado, qual espectador liberto, preocupado não em rir ou chorar, julgar ou condenar, absorver ou resolver anátemas, mas sim desejoso de apreender esse mundo do interior, compreender – segundo a etimologia da palavra. (Onfray, 2009, p. 61)

Como Varda refere (1999), não há legislação neste respigar emotivo e impressivo que é o da procura do mundo, da procura do caminho. E não o há, de facto, porque respigar, mesmo que seja um ato consciente dum adulto – como foi o meu caso, em que respiguei propositadamente as várias etapas [e entremeios de etapas] de **Opus 3**, implicará sempre, a meu ver, um momento em que a atenção se desvia desse intento e se prende ao que está ao lado. Tal como as crianças que brincam num parque e se distraem tentando apanhar uma borboleta que com elas se cruzou, enquanto andavam de baloiço. Esse percurso até à borboleta, espoletado pelo acaso de ambas estarem num mesmo espaço-tempo, voando cada uma para seu lado, pode levar a criança a mirar uma planta onde vê – ou imagina –, que a borboleta pousou. Essa planta que lhe parece uma borboleta, leva-a na mão e, nem

⁹ Aludo ali, e sem rodeios, à obra de José Gomes Ferreira, *Aventuras de João Sem Medo*, e ao aviso no Muro que João Sem Medo saltou, para se esgueirar da aldeia Chora-Que-Logo-Bebes: **É PROIBIDA A ENTRADA A QUEM NÃO ANDAR ESPANTADO DE EXISTIR** (Ferreira, 2009, p. 10). Uma metáfora que me evoca a viagem pelo desconhecido, que mistura o desejo de explorar o proibido com a vontade de se ultrapassar a si próprio, indo para além dos limites do que é o, tantas vezes imposto, quotidiano – um desvio na rota que lhe traçaram como sendo sua.

que seja por minutos, poderá significar a memória desse encontro – ainda que não tenha sido essa a sua intenção inicial. A criança respiga sem legislação, voltando a Varda (1999), a criança abre-se a essa terceiridade (*thirdness*) que surge ao estar atenta às aberturas e aos *entre-lugares*, como refere Irwin (2013, p. 127): ir ao parque, num sítio e percurso que podem ser quotidianos, significa brincar, mas nada impede a criança de se desviar e de fruir doutra forma, porque tudo pode ser brincar e conhecer, tudo pode ser uma forma de reconstituir o mundo.

A metáfora de estar espantado sem parar – do espanto que pode ser desvio e que uno profundamente ao respigar, parece-me encontrar eco nas palavras de Rita L. Irwin acerca da A/r/tografia, e das voltas que tantas vezes damos no decorrer das nossas investigações: “Permitir alguém obter mais informações ao longo do caminho ao desviar da rota original e explorar outros caminhos pode parecer uma viagem sem foco, entretanto, ironicamente, pode ser considerada até mais focada ao compreender as particularidades do lugar” (Dias & Irwin, 2013, p. 130).

Galeria *Caminhar*

Respigos duma criança numa deriva pelo jardim da escola, Julho de 2019



Impõe-se, neste momento, falar mais concretamente da forma como é usado cada tipo de registo que compõe **RESPIGOS**. No entanto, julgo ser necessário, antes duma explicação mais detalhada, traçar um primeiro e pequeno preâmbulo metodológico. Recorro a Fernando Hernández Hernández e ao seu capítulo “A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa”, incluído no livro *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia* (Dias & Irwin, 2013). Neste capítulo, o autor rastreia as tendências de investigação baseadas em arte, identificando os “estudos performativos”, que nos interessam, aqui, particularmente. Hernández (2013, p. 53) refere, a propósito da “noção de sujeito”, do “sujeito performativo, que se constrói de forma fragmentada e descentrada” que é posto “(..) ênfase no fato de comunicar uma experiência em que o pesquisador está implicado, até ao ponto em que pode ser a experiência do próprio investigador.” Ora, isto vai ao encontro não só do estudo de caso que se pretende fazer neste relatório, como também e principalmente, vai ao encontro do que até aqui se escreveu sobre **RESPIGOS**: é falando sobre a própria experiência que se produz conhecimento.

Vamos, agora, aos pormenores.

Senti necessidade de curar os vários tipos de registos de imagens. Dessa curadoria nasceram várias galerias de imagens, que interpelam o espaço de leitura do relatório: *Azenha, Espelhos de Água, Torrente, Caminhar, Outonário e Respigos*. A intenção é criar galerias virtuais que se assemelhem a uma galeria física. As imagens fotográficas que compõem estas galerias aparecem isoladas numa página inteira, para permitir a sua visualização pormenorizada, tendo a legenda na página imediatamente anterior. Em alguns casos, a identificação é acompanhada dum excerto de prosa poética, dum excerto narrativo-reflexivo ou de uma citação relevante e sugestiva que potencie a formação duma relação do texto com a imagem. Nem sempre as fotografias surgem ligadas ao momento cronológico em que foram captadas e é totalmente propositada esta opção. Primeiro, porque entrecortaria a leitura; segundo, as imagens apenas aos espaços-tempo de onde derivam aí estarão porque complementam o seu significado, e constituem *entre-textualidades* importantes para a compreensão dos mesmos. Ou, bebendo inspiração nas palavras de Sylvia Wilson, “neither the image nor the text is meant to be read alone but

rather together, each **resonating** with the other, reflecting, and offering continuously evolving interpretations.” (Wilson, 1999, p. 24) [destaque a negrito meu].

Por outro lado, a composição gráfica deste relatório de tese obedece, na sua grande maioria, às normas. No entanto, em muitas situações há uma manipulação intencional da posição dos textos – que ora se aproximam ou afastam das margens, do espaçamento entre linhas, do espaçamento entre caracteres, dos tamanhos de letra, bem como há uma aplicação amiúde de negrito, itálico ou sublinhado, destacando-se partes de texto, textos na íntegra ou apenas palavras. Estes destaques podem ocorrer em todos os tipos de texto: nos textos de carácter literário, narrativo-reflexivo ou no texto do corpo do relatório de projeto, de maneira a facilitar a leitura do que considero importante ou, em muitos dos casos, gerar novas frases, novos parágrafos, textos dentro dos próprios textos. Estas opções estéticas, apesar de resultarem em formas visualmente diferentes, inspiram-se também nas teses de doutoramento, que são estudos a/r/tográficos, de Ângela Saldanha (2014) e Alex de Cosson (2003). Cito, a propósito, o último autor “This text is textu(r)al, a hybrid of text and textures, built from words and fonts.” (Cosson, 2003, p. 3).

Quero igualmente ressaltar, que no decurso da escrita deste relatório há uma utilização excessiva dos **parêntesis retos**. Trata-se de uma opção que reflete os aspetos rizomáticos desta investigação, uma interposição que materializa a profusão de pensamentos que foram surgindo e, no fundo, as profundas ligações *entre* assuntos. As perífrases e os oxímoros também são constantes, aliás, tenho sempre dificuldade em fugir a estes recursos estilísticos, assim como às metáforas.

Alguns dos registos áudio, nomeadamente de momentos de aquecimento físico e vocal antes das sessões de trabalho das residências artísticas, foram também selecionados e editados, criando conteúdos que geram, para usar a expressão de Didier Anzieu (1989, p. 70), envelopes sonoros que nos envolvem na leitura.

Outros “respigos”

Carmo & Ferreira (2015), citando Patton, escrevem que “(...) uma forma de tornar um plano de investigação mais “sólido” é através da **triangulação**, isto é, da combinação de metodologias no estudo dos mesmos fenómenos ou programas”. (2015, p. 163). Robert E. Stake (2009), a este propósito, refere também que: “Na nossa procura, tanto de rigor como de explicações alternativas, precisamos de disciplina, precisamos de protocolos que não dependam apenas da simples intuição (...). Na investigação qualitativa, esses protocolos surgem sob o nome de «**triangulação**».” (2009, p. 121).

No caso da investigação a/r/tográfica que é levada a cabo neste relatório, a triangulação, de que falam os autores citados, efetua-se entre: 1) o **Estudo de Caso** do objeto artístico **Opus 3**; 2) os registos autobiográficos de **RESPIGOS**, as leituras e referências bibliográficas; 3) as imagens e sons captados nas apresentações do objeto artístico, assim como desenhos produzidos por algumas das crianças que assistiram ao espetáculo.

Torna-se, por isso, importante passarmos a falar de outros “respigos”.

Incluo neste relatório um outro tipo de registos, que se constituem como parte fundamental do **estudo de caso** sobre o objeto artístico **Opus 3**. Como refere Robert E. Stake, “A investigação com estudo de caso não é uma investigação por amostragem. Nós não estudamos um caso com o objetivo primário de entender outros casos. A nossa primeira obrigação é compreender esse caso específico.” (2009, p. 20). **Opus 3** reveste-se dessa especificidade ao ser um objeto artístico que está intrinsecamente ligado às questões educacionais, não só na sua génese como na sua implementação, indo, a meu ver, ao encontro do que Stake refere como primeiro critério para a escolha do estudo de caso: “(...) maximizar o que podemos aprender.” (2009, p. 20).

Na reflexão acerca do tipo de registos a escolher, como instrumentos de suporte ao estudo de caso, levei em linha de conta a abordagem de Jordan & Henderson (1995) em *Interaction Analysis: Foundations and Practice*, cujos autores caracterizam como:

“an interdisciplinary method for the empirical
investigation of the interaction of human

beings with each other and with objects in their environment. It investigates human activities, such as talk, nonverbal interaction, and the use of artifacts and technologies (...).” [destaque a negrito meu] (Jordan & Henderson, 1995, p. 39)

Particular e distintamente, a escolha de gravações em vídeo e áudio permitem, como nos referem Jordan & Henderson, observar as interações que acontecem durante o objeto artístico através da “(...) crucial ability to replay a sequence of interaction repeatedly (...)” (1995, p. 39). Esta capacidade de visualizar repetidamente as cenas de **Opus 3** é fundamental para a compreensão e análise do objeto artístico em questão, tanto mais que o mesmo tem, na sua génese, um cariz performático o que significa, portanto, a probabilidade de se registarem interações bastante distintas perante os mesmos conteúdos artísticos. Por outro lado, e sendo esta uma investigação a/r/tográfica, em que a artista estava também no papel de investigadora, e como investigadora foi fundamental olhar cada apresentação numa outra perspetiva, podendo observar e ouvir coisas que, in loco, nunca me seriam possíveis ver ou ouvir com a mesma atenção.

Quero igualmente realçar que na fase de visualização e análise, a maioria dos registos vídeo e áudio de suporte ao estudo foram observados sem qualquer tipo de edição, visualizados e ouvidos, portanto, na íntegra. A única observação de registos editados foi a dos *trailers* de **Opus 3**, como veremos adiante.

Assim, foi posteriormente feita uma seleção de filmagens e áudios do espetáculo, aos quais se juntam, também como registos de suporte ao estudo, fotografias do espetáculo, digitalizações de desenhos das crianças que assistiram ao espetáculo e filmagens, fotografias e áudios das sessões de trabalho das residências artísticas. Acrescente-se, ainda, que os registos vídeo e áudio selecionados para constar neste relatório, e fundamentais para o entendimento do estudo de caso, foram editados no sentido de serem encurtados, por forma a facilitar a sua visualização e audição.

Refira-se que todos os participantes foram salvaguardados eticamente, no respeitante às filmagens dos espetáculos, sendo que as devidas autorizações ficaram a cargo da entidade promotora, Companhia de Música Teatral e da entidade coprodutora, Casa das Artes de Famalicão. No caso das Residências Artísticas, em que os registos estiveram a meu cargo, os intervenientes deram verbalmente o seu consentimento de captação de imagens vídeo e fotográficas e de captação de áudio para fins educativos e académicos.

A parte mais complexa e morosa do tratamento dos registos foi a respeitante aos áudios das conversas das sessões de trabalho nas residências artísticas. Optei por não divulgar estes áudios por me parecerem a parte mais íntima do processo criativo, e também porque seria fastidiosa a sua audição. Destas conversas foram selecionados os momentos mais relevantes para a compreensão do processo de trabalho. Assim, serão disponibilizadas transcrições *ipsis verbis* das conversas, numa escrita fora das normas linguísticas; ou seja, as conversas surgem “corridas”, sem o travessão, mas indicando sempre o interlocutor, muito próximas da oralidade e com as intervenções espontâneas a entrecortarem os diálogos ou reflexões individuais, tal como se ouve nas gravações. Sendo elementos fundamentais para o entendimento do que foi o processo criativo, a forma como são transcritas as conversas torna possível ser mais fiel ao espaço-tempo em que se passaram. Do mesmo modo, o tipo de transcrição acaba por me permitir, também, uma maior liberdade para pontuar a conversa com anotações que contextualizam o que é dito, ou com reflexões acerca do que é abordado e de como, no fundo, o que é dito e abordado contribuiu para que **Opus 3** fosse nascendo, crescendo e desenvolvendo-se. Complementando estas conversas, surgem filmagens editadas e selecionadas e alguns registos fotográficos das sessões de trabalho, que documentam visualmente o processo e o que é dito.

Quando o espetáculo ainda estava a ser implementado, tinha decidido que seria interessante debruçar-me, dentro do estudo de caso e numa forma mais pormenorizada, sobre a análise de **momentos de dois tipos**: os momentos em que se regista a ^{presença} do meu corpo de intérprete e os momentos em que se regista ^{ausência do meu corpo} de intérprete ou apenas ^{presença de partes do meu corpo} de intérprete. Abandonei esta ideia inicial de análise depois da última sessão de **Opus 3**, em Julho de 2017, e principalmente depois de ter começado a

visualização das filmagens e áudios dos espetáculos. Apesar de ser um facto que em **Opus 3** é constante o aparecimento e desaparecimento do corpo da intérprete, optei por uma outra linha de análise que me parece muito mais profícua – ainda que decorra da ideia inicial.

Galeria Azenha

Praia Fluvial do Vimieiro, Agosto de 2016



Sujeitos-diapasão

Epígrafe 1

“(…) um lugar seu, um lugar como relação consigo, como ter um lugar de um si, um lugar vibrante como o diapasão de um sujeito ou, melhor, como um diapasão sujeito.”

(Nancy, 2014, p. 34)

A citação de Jean-Luc Nancy, que sugere o nome e o mote a este capítulo, surge-me pela leitura de Noemí Duran Salvadó,

“Inspirada pela **metáfora** del «sujeto-diapasón» de Nancy (2007), me abro a **escuchar** la **ressonância** que el outro provoca en mí, así como la propagación y el **retorno** del sonido que yo mesma produzco.[destaques a negrito meus]”(Duran Salvadó, 2017, p. 50).

Tanto as reflexões da autora, como os conceitos que Jean-Luc Nancy (2014) explora, tiveram um profundo impacto em mim e na forma como acabei por analisar **Opus 3**, o estudo de caso deste relatório. Se em **Respigadores** dizia que respigar é para mim uma questão de vida, uma forma de vida e o que me faz estar em contacto com o mundo, **entender as vibrações que faço e recebo**, que os outros despertam em mim e que desperto nos outros, acaba por ser-me tão medular como respigar. Em **Opus 3**, como veremos, é muito isto que se passa. Um cá e um lá, um estarmos em vibração conjunta, em troca constante, o corpo que é som e o som que é corpo. Não terá sido ao acaso que Nancy uniu a sujeito a palavra diapasão¹⁰; há uma ligação profícua entre os termos que traz ao sujeito, substantivo árido e despido, uma frutuosidade, um vicejar. Além disso, a forma como

¹⁰ Por definição, diapasão é “a altura absoluta escolhida como base para que todos os instrumentos tenham a mesma afinação.” (Henrique, 2002, p. 960).

Duran Salvadó escreve sobre as palavras de Nancy trouxe, a quem como eu escreve sobre o corpo, uma outra perspectiva, a dum corpo presente no que é grafado, mas não nomeado. É uma forma intrigantemente corpórea, embora sem nunca usar a palavra corpo; mesmo quando fala em escuta ou propagação do som, Duran Salvadó nunca nomeia o corpo ou as suas partes – fala em retorno, eu, outro. Um corpo visivelmente presente nas palavras, mas sem ser falado.

Salvadó e Nancy impuseram-me, assim, a leitura e releitura da ficha técnica de **Opus 3**. Várias questões, nesta pequena – mas densa – ficha técnica, encontram eco nestes autores:

“Opus 3 parte da ideia de que comunicar é, sobretudo, estar **LIVRE PARA ESCUTAR**. Os materiais artísticos da obra Manual para a Construção de Jardins Interiores são transformados em **MUSICALIDADES CORPORAIS** e **GESTUALIDADES CANTADAS**, numa improvisação continuada na linguagem expressiva dos bebés. Que, como se sabe, está mais próxima da música e do mimo do que da fala propriamente dita. Opus 3 acontece a partir do **impulso** e da **disponibilidade interior** até chegar à **AFINAÇÃO DO MOMENTO**, à harmonia do instante. O que é isto? O que se esconde, quem se transforma? O que é isto? Uma borboleta, um peixe, um bicho, uma noiva? O que é isto?

Linguagem principal: música (voz) e movimento” [destaque a negrito meu]

http://www.casadasartes.org/?it=event_cal_reg_mob&co=1056 [consultado a 28.02.2020]

Na verdade, como Durán Salvadó, inspirei-me para abrir-me à escuta dos sons que eu mesma produzo e percebi que já antes de **Opus 3** trazia comigo, neste **corpo plural**, memórias, inquietações e questões relacionadas com o que acima cito, relacionadas, também, com as **musicalidades corporais, gestualidades cantadas e afinações do momento** faladas na ficha técnica – e tão subjacentes à criação de **Opus 3**.

Em primeiro lugar, sempre me inquietou a vulnerabilidade do corpo humano perante o som. Murray Schafer tem, em *O Ouvido Pensante* (1991), uma frase sublime e que acaba, de certa forma, por ilustrar esta questão da vulnerabilidade: “O mundo todo é um aeroporto.”(1991, p. 191). Schafer utiliza esta expressão pelo meio das suas reflexões acerca do que apelida de nova paisagem sonora e de como “podemos ter entrado numa era em que a prevenção do som pode ser tão importante quanto a sua produção.” (1991, p. 188). Sem nos darmos conta, estamos quase permanentemente rodeados de som, as ondas sonoras propagam-se à nossa volta de forma invisível; todo o nosso corpo é bombardeado, em modo quase ininterrupto, com estímulos sonoros. O mundo não é anecoico, não somos anecoicos, tudo reverbera, nós reverberamos também. Acabamos, por isso, e em muitas situações, por ter dificuldade em focar a atenção num determinado estímulo sonoro, em criar ligação com esse estímulo sonoro, em abrirmo-nos, como diz Duran Salvadó(2017), à ressonância desse estímulo e ao que provoca em nós. Temos dificuldade em encontrar disponibilidade interior para chegar à afinação do momento que se refere na ficha técnica de **Opus 3**.

Marc Augé, em *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (2016) também fala em aeroportos associando-os ao conceito de não-lugar e fá-lo porque estes espaços, diz-nos, não se podem definir como “identitários, relacionais e históricos”(2016, p. 69). O autor defende “que a sobremodernidade é produtora de não-lugares” num “mundo assim prometido (...) à passagem, ao provisório e ao efémero (...)” (Augé, 2016, pp. 69, 70). Acrescentaria, ousadamente, às reflexões de Augé que os aeroportos não se podem, à partida, definir como “identitários, relacionais e históricos” também porque ali o ruído é quase permanente e excessivo, criando uma quase impossibilidade de se gerarem

memórias. Ali, nos aeroportos, o som invade-nos sem pedir licença. Somos sobre-estimulados, provocados pelo excesso de tudo, incluindo de estímulos sonoros. Os aeroportos são, creio, não-lugares sonoros para além de não-lugares espaciais.¹¹

Para além da vulnerabilidade do corpo ao som, outras questões, parece-me, decorrem desta nossa permanente disponibilidade. Falo da nossa capacidade em reagirmos por

afinidade. Faço decorrer esta **reação por afinidade** dum conceito

de acústica, tal como expresso por Luís L. Henrique:

“Um caso particular de ressonância é a **vibração por simpatia**. Pode acontecer que um determinado objeto entre em vibração sem ninguém lhe tocar diretamente; para isso, basta que um outro objeto esteja a vibrar (uma corda de piano, por exemplo) com uma frequência que é praticamente igual à sua frequência própria. Deste modo, ele entra em vibração espontânea.” (Henrique, 2002, p. 94)

Na realidade, e apesar da definição se reportar principalmente a corpos físicos como os instrumentos musicais, nós também temos essa capacidade de “vibrar por simpatia”, e de forma quase involuntária, quando nos cruzamos com outros corpos que disparam frequências sonoras que nos são próximas, frequências com as quais nos identificamos. Mesmo em (não)lugares como os aeroportos, onde o excesso de estímulos prevalece, essa reação por afinidade é possível, embora possa passar despercebida, embora possamos não

¹¹ Apesar do que atrás se disse sobre os não-lugares, Augé não os encerra, Augé não considera os não-lugares estanques e isolados, advertindo que “O lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se consoma totalmente – palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação.” (Augé, 2016, p. 70).

ter tempo de refletir sobre essa reação, de criar disponibilidade interior para afinarmos **com** o momento. Jean-Luc Nancy diz-nos, muito a propósito da reação involuntária ao som, que “(...) os corpos animais, muito frequentemente, e o corpo humano em particular, não estão agenciados para interromper a seu belo prazer a vinda sonora. «Os ouvidos não têm pálpebras»(...)” (2014, p. 31). Vulnerabilidade e reação por afinidade interligam-se, deste modo, até porque “(...) aquele que emite um som ouve o som que emite (...)” (Nancy, 2014, p. 31)... e assim infinitamente.

A dança instalou-se, ninguém sabe quando, e propaga-se. Imagino que os sons se vêem. As ondas sinusoidais tocam-se, procurando a simpatia de outras ondas. Os sons transformam-se uns nos outros modelando corpos ululantes, corpos taciturnos. Uma dança sem fim.

RESPIGOS, 2018

Na orelha: Por que deixamos o corpo fechar-se
como as pálpebras?

No pescoço: E por que vivemos nos ouvidos e não
em todo o corpo?

Ao lado de tudo: Se todo o corpo ouve, por que
temos ouvidos?

Galeria Respigós
Tinta da china sobre papel

Se todo o corpo ouve, porque temos ouvidos?



E por que vivemos nos ouvidos e não em todo o corpo?

Epígrafe 2

“Ouve-me então com o teu corpo inteiro.”
(Lispector, 2012, p. 10)

A epígrafe 2, nas palavras de Clarisse Lispector, traz a necessária inspiração para levantar uma outra questão.

Pergunto-me, há já bastante tempo, se afinal todo o corpo ouve e não apenas o ouvido – o nosso transdutor, por excelência¹². Sons agradáveis ou desagradáveis provocam reação não apenas nos tímpanos, mas também na pele, nos músculos. Quem nunca sentiu vontade de se enrolar como um bicho-de-conta quando esbarra com um som carregado de decibéis? A palavra é mesmo esta: esbarra. O som é invisível, mas embate nos obstáculos. E nós podemos ser “obstáculos”.

Pergunto-me se não deveríamos, mesmo, reconsiderar o que entendemos por ouvir e assumir que todo o corpo o faz.

A propósito destas reflexões, vejamos um excerto de **Opus 3**.

QR-Code



Sujeitos-diapasão na cena 5.1 A Noiva Vêu e Bouquet , <https://youtu.be/vfi0Pd92Axl>

¹² Cf. Henrique, 2002, p. 81

Neste excerto encontramos inúmeros exemplos de reações espontâneas aos fenômenos sonoros, através das mais diversas manifestações corporais – gestos, movimentos, vocalizações, quietude. As tais gestualidades cantadas ou musicalidades corporais que se falam na ficha técnica de **Opus 3**.

Será que ali, através das mais diversas manifestações corporais, podemos observar todo o corpo a ouvir e não apenas o ouvido?

Por sua vez, o meu eu-corpo artista/performer retribui. E o público dá retorno. É, como diz Nancy (2014), o visível a ser *simultâneo* e o audível a ser *contemporâneo*. Ou “(...) l'être ne peut être qu'étant-les-uns-avec-les-autres, circulant dans l'avec et comme l'avec de cette co-existence singulièrement plurielle.” (Nancy, 1996, p. 21)[*italico no original*]. Não podemos ser uns sem os outros.

Será que assistimos, neste excerto, às tais “vibrações por simpatia” entre sujeitos-diapasão que se interrelacionaram através dum objeto artístico?

Murray Schafer tem outra curiosa observação, muito proveitosa nestas questões da vulnerabilidade e “vibração por simpatia”: “Frequentemente, o objeto sonoro ocorre nas vizinhanças de outros objetos sonoros. Nesse sentido, podemos falar da vida social do objeto sonoro.

Quando falamos assim, falamos metaforicamente (...)” (1991, p. 178).

Será que ali a “vida social” dos sons, no sentido metafórico que Schafer lhe atribui, foi tão intensa que potenciou a “vibração por simpatia” entre público e intérprete ao encurralar-nos na nossa própria vulnerabilidade, essa vulnerabilidade dum corpo que não tem pálpebras que o feche ao som?

Sarah Hickmott (2015) refere, acerca das reflexões de Nancy (2014) que

“À *l'écoute* in particular endeavours to challenge the predominance of vision as central to knowledge (...) and, by focusing on sound and music, is able to consider other ways in which we might 'know', comprehend, or find/make meaning in the world around us.” (Hickmott, 2015, p. 482)

Acrescenta ainda Hickmott que “(...) Nancy’s work at large does not eschew the visual in favour of the auditory (...) Rather, he is interested in the distribution, or the **(re)routing of the senses**, (...) [destaque a negrito meu]” (Hickmott, 2015, p. 482). Acredito que é muito mais engajador olhar a questão “todo o corpo ouve?” à luz da proposta de Hickmott sobre as reflexões de Nancy. Redirecionar os sentidos pode significar, entre outras coisas, deixarmos os oculocentrismos, os fonocentrismos, os otocentrismos e quaisquer outros “centrismos”. Ou, ao olharmos o corpo duma outra forma, tentarmos, antes, entender o que diz o corpo através do movimento, seja por reação aos estímulos do olho, do ouvido, do tato, do paladar. A este propósito, acho muito interessante partilhar duas outras perspetivas. Alain Berthoz, em *Le Sens du Movement* (2013), defende que “Aux cinq sens traditionnels – le toucher, la vision, l’audition, le goût, l’olfaction –, il faut en effet ajouter le sens du mouvement ou « kinesthésie ».” (Berthoz, 2013, p. 31). Na mesma linha, Gilda Barata Nunes refere

“Se o corpo é um objeto sensível à semelhança da obra de arte, um corpo que ressoa, que vibra, que acolhe, então o corpo e tudo o que o invade só se pode compreender na unidade sinestésica que é a própria perceção quer do homem comum quer do artista.” (Barata, 2012, p. 89)

Mas, como tão bem diz Sylvia Wilson, “My intention is not to draw conclusions but to leave open (...)” (1999, p. 24). Nas partes [2](#) e [3](#), o que terá **Opus 3** para nos dizer e ensinar acerca das reverberações, vibrações, do corpo, do som?

Se um rio tem pouca água é muito provável que estagne. **A água** não corre e agarra-se aos trilhos da terra que a rodeia, confundindo os papéis. Para que o rio avance, a Natureza encontra forma de empurrar a água tombando a terra, inclinando ainda mais os montes que fazem escorrer as gotas. Mesmo assim, elas (as poucas gotas) param juntas no primeiro refego.

Como as emoções.

A água é como as emoções.

O corpo como a terra e os seus refegos.

E se, ao invés de sermos a Natureza que **potencia** o engrossar d **o caudal** do rio e o seu desaguar, enterrarmos os pés [as pontas do corpo como as raízes na terra], as emoções – como a água – estagnam. Quanto muito, atrevem-se a contornar os refegos de onde enterrámos os pés, e a desenhar pequenas linhas à sua volta. Se as despejarmos, [as emoções] escavam ainda mais os buracos onde abandonámos os pés. Sentimos o frio aos poucos, **do**s pés molhados, e o corpo estremece. Talvez adoeça [o corpo] porque o frio lhe gela os ossos. Os pés, esses, mantêm-se à deriva no mesmo sítio. Debaixo das solas forma-se, e vive agora, uma grande poça – a das emoções que não escorreram, não avançaram nem se tornaram gota fora de nós. A água e a terra misturam-se, o ser torna-se lama e toma, então, conta de tudo.

Suja-nos. Se ficarmos ali, as gotas retornarão lentamente ao **corpo**, pelo frio da poça e da lama que nos gela os ossos.

Ouve-se um grito [que roça o estertor] ... tira os pés do buraco e deixa-os viver no e com o teu corpo. Trata de ti. Aprecia os refegos molhados pelas emoções que escorrem. Empurra a lama e o lodo e deixa a água, e as gotas do que sentes, seguir o seu curso. Torna-te **Natureza**, tomba a tua cabeça na direção da terra, derrama os líquidos de ti. Dá-os ao mundo e, quem sabe, regressarão noutra forma.

Galeria Respigos

Praia do Guincho, Maio de 2017



2

caminho, eu e a minha sombra, na direção do tudo, pelo nada.

Villareal de Olivenza, Agosto de 2016

Galeria *Caminhar*

Rio Guadiana, junto a Juromenha, Agosto de 2016



Processo criativo

*A riqueza dum viagem necessita, antes de mais,
da densidade dum preparação.*

(Onfray, 2009, p. 27)

Na impossibilidade de parir fisicamente, sinto-me aqui, neste trabalho de projeto, como uma Medusa, uma Medeia que tudo expelle. Uma das várias perdas deste processo foi esta, a do confronto com o inevitável, terrível e muito antecipado envelhecimento do corpo, percebendo que já não poderia ser mãe dum forma biológica. Escapados esses recursos deste eu-Mulher corpo [que se imiscui em permanência com os outros três de que tanto aqui falo], envolvo-me nesta investigação, como Sylvia Wilson tão bem descreve¹³, “as I expect that it is in these places of loss, disability, and dependence that one can find things of great value, perhaps a way (...) of sharing of self (...)” (Wilson, 1999, p. ii). Indo aos termos que Onfray cunha na epígrafe, foi esta uma das densidades que preparou a riqueza da minha viagem pela investigação. E, assim, talvez se compreenda melhor o prelúdio deste relatório: **escrevo para tomar o meu corpo.**

Houve um momento, neste espaço-tempo de investigação, em que ponderei não falar sobre esta fase, a fase inicial, a que gerou **Opus 3** – talvez inconscientemente guiada pela dor, que chegava a ser física, desta perda de capacidades [e de outras perdas sobre as quais falo em **E, ainda assim, danço**]. No entanto, à dor sentida sobreveio o desejo de falar nessa mesma dor. Como escreve Michel Onfray, “O entre-dois [que] provoca deste modo uma geografia particular, (...) [cria] um espaço novo (...)” (2009, p. 41)[anotações minhas]. Por isso, e encarando de frente este novo espaço que se gerou pela dor, ou pelas dores, este percurso por **Opus 3** é guiado pela **metáfora da vida**, como refiro em **Tomo o lugar da escrita. Tomo-me a mim nas palavras**, partindo do **útero** como primeira morada

¹³ Tanto me inspirou numa altura de tremenda dor...

do ser, passando pelo **nascimento**, pelas dores do **crescimento** e pelo atingir da **maturidade**. Mesmo que o objetivo principal deste relatório de projeto não seja debruçar-me sobre o Processo Criativo, não faria qualquer sentido omitir esta parte, que é tão importante para o entendimento do espetáculo. A meu ver, e acrescento, a análise do Processo Criativo só por si daria lugar a um relatório de projeto, tal a complexidade da questão¹⁴. Todavia, essa complexidade, ou as minhas dores, não poderiam servir de pretexto para falar sobre **Opus 3** sem passar por determinados aspetos do Processo Criativo pois estaria, sem dúvida, a gerar um estudo de caso incompleto.

A criação de **Opus 3** ocorreu faseadamente e teve como características principais ser um trabalho de cocriação, num ambiente de improvisação e experimentação multi-, inter- e transdisciplinar. O objetivo seria, no final do processo criativo, ter acesso a dois solos **Opus 3**, que funcionariam de forma independente, mas que partiriam duma mesma base de trabalho – um interpretado por mim, o outro por Teresa Prima.

Tratou-se de um processo com a duração de cerca de cinco meses (Abril a Outubro 2016) em que, primeiramente, a direção artística e as duas intérpretes trabalharam lado a lado na construção de uma performance que demonstrasse a potencialidade e alteridade duma série de materiais – diferentes tipos de papel, alguns tecidos, placas de *mdf* – e espelhasse uma hibridez de linguagem, pela agregação quer das competências múltiplas de cada uma de nós, intérpretes, quer pelos processos de **contaminação** decorrentes dum trabalho conjunto e transdisciplinar.

Houve, igualmente, várias etapas de trabalho que passaram por dias isolados, participações em residências artísticas com outros artistas-professores, nomeadamente na Formação Imersiva Jardim Interior¹⁵, uma residência artística



¹⁴ É uma das hipóteses de investigação enumeradas em [Que caminho tomar?](#)

¹⁵ Cf. <http://www.musicateatral.com/germinarte/Announce/JardimInterior-Leaflet.pdf> [consultado a 28.02.2020]

partilhada com outras equipas de trabalho – neste caso, constituídas por crianças e adolescentes – e outros vários elementos que se juntaram ao processo criativo.

Durante estas residências houve também espaço para momentos-laboratório em que pudemos partilhar alguns dos quadros-cena que se iam constituindo e consolidando. Dois deles tiveram lugar no Fórum da Bienal de Cerveira: num primeiro momento, partilhámos com as crianças e adolescentes que estavam a trabalhar no mesmo espaço; e, já no final da residência, teve lugar um segundo momento em que vivemos as nossas criações no espaço de exposição da Bienal, com transeuntes e convidados. Um terceiro momento decorreu na segunda residência artística, quando partilhamos o ensaio duma primeira versão do espetáculo com a aldeia-comunidade que nos acolheu (Paradela da Cortiça).

Em Outubro de 2016, **Opus 3** foi lançado, em parceria com a Casa das Artes de Famalicão, tendo funcionado nessa primeira semana num regime de Laboratório Artístico, ou seja, os espetáculos eram apresentados às escolas e jardins de infância, tanto nos recintos escolares como na Casa das Artes, sendo constantemente avaliadas essas apresentações para, posteriormente, se procederem a correções, alterações e melhoramentos. Entre Novembro de 2016 e Julho de 2017, embora sempre houvesse lugar a análise e, claramente, a modificações e aperfeiçoamentos, **Opus 3** foi sendo apresentado no formato consolidado de Outubro de 2016.

Apesar do objetivo inicial, apenas o meu solo chegou a esta fase de lançamento, acabando por se manter como o único até Julho de 2017. Por isso, as manifestações visíveis do contributo de Teresa Prima acontecem, neste estudo de caso, até ao final da segunda residência artística, pese embora esse contributo não se tenha, de todo, esgotado nesse momento cronológico. Esse contributo vive sim, indubitavelmente, nas faces invisíveis de **Opus 3**, na riqueza gerada pelo ato de sair do *nosso* território e de procurarmos **habitar o desconhecido**, nesse **espaço de contaminação** em que o próprio espetáculo se tornou.

Galeria *Caminhar*

Instalação junto às margens do Rio Minho, Julho de 2016



Como é descrito e analisado no capítulo e subcapítulo de [Respigadores](#), tornou-se imperativo registar. O volume de informação nestes processos de trabalho é vasto, avassalador. Há que aproveitar as recolhas e olhar os registos fotográficos, as imagens em movimento, ouvir o áudio; sentir o pulsar de cada um por si, em conjunto, e complementar as listas que fazemos enquanto improvisamos, experimentamos, investigamos. **Só**

assim o corpo se torna memória. Tornou-se imperativo registar não só no processo de criação do espetáculo, quanto na sua implementação e realização. O objeto artístico nunca se fechou, esteve em permanente atualização, aperfeiçoamento – e estaria hoje, se ainda fosse para palco. Às listas da improvisação e experimentação e investigação juntam-se outras notas, outros pensamentos. E, a escrita surge.

ÚTERO, Galeria *Respigos*
Rio Minho, junto a Vila Nova de Cerveira, Julho de 2016



Útero, madre, matriz

Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 24 a 31 de Julho de 2016

“Em que momento começa a viagem? (...) quando damos a volta à chave e deixamos para trás a casa, o nosso porto de abrigo. (...) O primeiro passo instala *de facto* num entre-dois (...): já não estamos no lugar abandonado e ainda não estamos no lugar desejado.” (Onfray, 2009, p. 37)

Cerveira foi o primeiro momento de experimentação coletiva entre as duas intérpretes e a diretora criativa. Durante uma semana testámos materiais. A ideia inicial era a de trabalhar a partir do papel, de diferentes tipos de papéis, pedaços de papéis que serviriam para produzir sons que se aliassem ao corpo e à voz. No entanto, para além dos papéis, levámos também outro tipo de materiais, todos bastante portáteis, e acabámos por ter à disposição plásticos, celofanes, tubos de cartão e rolos de tecido-não-tecido. A par destes materiais mais plásticos, e para as sensorialidades¹⁶, tínhamos a publicação *Manual para a Construção de Jardins Interiores* (Teatral, 2016) – compilação da responsabilidade da Companhia de Música Teatral. A questão transversal a todos estes elementos era a curiosidade natural das crianças, consubstanciada através da frase, tantas vezes ouvida e dita “**O que é isto?**”

Convido-vos a entrarem nesta Residência Artística pela mão de *Tsula*, uma das sensorialidades escolhidas e que surgiu, em forma de improvisação, num dos primeiros aquecimentos vocais e físicos. Que este canto embalo vos possa guiar por esta viagem.

¹⁶ Cf. Ficha Técnica de **Opus 3** em http://www.casadasartes.org/?it=event_cal_reg_mob&co=1056 [consultado a 28.02.2020]

QR-Code



<https://youtu.be/efdra-Mlv9w>

Canção *Tsula*

Relacionar-me e imiscuir-me com os objetos

Acho que, numa perspetiva criativa, uma das coisas mais importantes para dar às crianças é nada. É permitir-lhes inventar coisas com o que calharem ter à mão e encorajá-los a inventar mundos.

(Renner, 2016), *The Beginning of life, The Series*

Episódio 3, Temporada 1, a partir do minuto 19:41

Em Cerveira tivemos o tudo, o muito e o nada para brincar. À nossa disposição um manancial de materiais, algumas diretrizes para exploração e muitas sensorialidades. O espaço vazio, da sala onde estávamos, como tela para pintarmos com corpos e múltiplas transformações. As conversas foram surgindo, a par com as primeiras experimentações, em que nos tentávamos relacionar com os materiais, imiscuir-nos com os objetos. Os primeiros diálogos, que a seguir transcrevo, passaram-se logo no primeiro dia. É um

momento fundador, em que, ainda imbuídos do espírito da formação imersiva da semana anterior, se lançam, conjuntamente, as bases de **Opus 3**. Depois, onde deixei de saber precisar, a cronologia esvai-se porque o que se diz se torna muito mais importante do que o tempo e as datas.

Teresa “Gosto muito do pressuposto que tivemos em todo o Caleidoscópio¹⁷, desta ideia... seja aquilo que fizermos, que seja um ato de comunicação e que seja consciente. Que não estejamos a fazer só por fazer. Ou a fazer para nós; não é, muitas vezes performaticamente é isso que acontece. E isso é uma das coisas que às vezes a trabalhar, mesmo quando faço o meu espetáculo [“Pequenos Mundos”¹⁸ – dança para bebés] e mesmo quando na sexta-feira estávamos a fazer a apresentação [final de Caleidoscópio], como é que estou a fazer o meu material performático, mas continuo nesta relação. Como é que estou **dentro**

fora? Na realidade, é um bocadinho isso. Acho que isto é um grande desafio. (...) Estar nele [no material performático] e estar com o outro.” **Helena** “Isso às vezes é uma dificuldade, de facto. Às vezes vejo grandes artistas, fantásticos, mas completamente dentro deles. E, portanto, esqueceram-se completamente...”

Carla “Mas, é interessante porque outro dia peguei lá [na formação imersiva] no caleidoscópio e estava a brincar com aquilo e estava a pensar justamente nisso. Porque o caleidoscópio tem esses ângulos mortos, como se estivéssemos a conduzir – há ali um momento em que olhamos pelo espelho e não vemos o que é que se passa ao nosso lado, e o caleidoscópio quando nós o

QR-Code



Caleidoscópio, Formação Imersiva

<https://vimeo.com/190074351~>

[consultado a 28.02.2020]

¹⁷ Cf. <http://www.musicateatral.com/germinarte/Announce/Caleidoscopio-2016-Leaflet.pdf> [consultado a 28.02.2020]

¹⁸ Cf. <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/espetaculo/familias-pequenos-mundos-teresa-prima-joclecio-azevedo-20130406/> [consultado a 28.02.2020]

rodamos tem esse momento, quase esse ângulo morto em que parece que não vês o que se está a passar. Achei isto muito simbólico e muito relacionado com o que estás a dizer [Teresa]. Quando nós rodamos, por mais depressa que rodemos o caleidoscópio, ele tem sempre esse

momento em que as peças se trocam, e há sempre o risco de ficarmos voltados para dentro.” (...) “Sim, até porque há sempre esse **dentro e fora**. É impossível estares só fora, ou só dentro. (...) Mas

há sempre esse movimento [dentro e fora] porque o ato comunicacional pressupõe isso.” **Teresa** “Sim, mas às vezes estamos tão... Às vezes acontece, já por várias vezes... dei por mim na sexta-feira... [na formação imersiva Caleidoscópio] que é, estou à procura dum material e estou com o material que tenho de fazer em termos de performance, que o estar em simultâneo nos dois lados – estar com o material e estar com o outro – não é a coisa mais fácil do mundo.” **Carla** “Na linha disto que estamos a dizer – do **dentro**

e do FORA, achei muito interessante, na sexta-feira, aquela entrada que se fez, porque acho que foi um momento, principalmente para quem estava debaixo do plástico – para os pais e para os bebés – acho que **foi um momento partilhado de dentro, do dentro**.

Toda a gente estava a usufruir daquele momento, havia uma certa interioridade ali, que também acho que tinha a ver com o próprio espaço [ver trailer de Caleidoscópio aos 09:13 até 09:36], o próprio

espaço também proporcionava isso: estava coberto, havia um certo recato e sentia-se esse olhar para dentro... não é esse olhar

para dentro, essa INTERIORIDADE, mas que ao mesmo tempo era uma coisa partilhada.”

Essa interioridade, esse recato, como o útero, onde o ser cresce. Onde o ser partilha, imerso em água, esse primeiro dentro num fora que é o dentro do corpo da mãe. Estar *entre*.

“Todos estavam maravilhados com aquele cenário. Uma entrada assim deixa logo outra marca nas pessoas, sobretudo nos adultos – que é mais difícil de estarem disponíveis logo, não é, porque vão a acompanhar uma criança. E acho que isso sentiu-se muito. Olhar para a cara daqueles adultos foi muito significativo, porque toda a gente estava” **Teresa**

“Deliciada” **Carla** “E havia esse interior –

exterior sem haver a oposição «eu sou um adulto, ele é um bebé», aqui posso gatinhar. Esse espaço mais recatado também permitiu que as pessoas tivessem outra postura física. Achei muito interessante essa solução de ser...” **Teresa**

“Sobretudo num espetáculo para bebés, a maneira como tu entras no universo, como és convidada a entrar, esse convite é importantíssimo.”

Em Cerveira, o nosso trabalho foi sobretudo na relação com os materiais. O desenho do espaço cénico, desse convite à entrada

na *casa* de **Opus 3**, só vai ser feito na residência seguinte, em Paradela da Cortiça. No entanto, aqui estão os caboucos.

Galeria *Caminhar*
Famalicão, Junho de 2017

Amma-te palos
2.

Carla “A forma como o adulto pegava na criança, depois daquela entrada, foi completamente diferente de todos os outros dias. Havia lá uma menina, assim loirinha, de olhos claros, que esteve lá os dias todos – mãe e filha, carrancudas, fechadas, as duas. E foi a primeira vez que vi aquelas duas pessoas, uma grande e uma pequena, a sorrir. E vi a mãe descontráida no chão a fazer isto [simulação do movimento] e a brincar com a criança. Entrou [a adulta], jogaram-se as duas para o chão, vinha com o sorriso aberto... pensei, isto é fruto desta entrada.” **Teresa** “E da semana, não é só da entrada. (...) Tem a ver com a semana, todos os dias vais abrindo um bocadinho.”

QR-Code



Movo me Ganho Asas Voo, improvisação com celofane

<https://youtu.be/mtUXAWdkmsw>

O mesmo aconteceu connosco. Todos os dias caminhávamos 15 minutos para lá, 15 minutos para cá, entre a pousada da Juventude e o Fórum. Entre caminhadas, na sala vazia da Bienal, ganhámos confiança para começar a criar a partir da experimentação e das improvisações com os materiais.

O **rolo de tecido-não-tecido** surge, assim, no meio dos papéis, como um brinquedo proibido, tão diferente dos outros, que grita para ser pegado.

A minhoca e o pano preto

Antes de Cerveira já tinha experimentado, em contexto de sala de aula, algumas das propostas do Manual para a construção de Jardins Interiores. A *minhoca*, que é também um jogo para além de ser canto rítmico, foi um dos conteúdos que selecionei e que, como se poderá perceber, captou imediatamente a minha atenção.

Carla “Podemos inventar um bicho qualquer para viver aqui debaixo.” **Helena** “A minhoca saiu da toca, truca, truca, truca, truca / A minhoca saiu da toca tricati, tricati, tricati troca!” **Carla** “Eu já fiz! E já brinquei com crianças e pais e toda gente riu muito porque toda a gente se troca! E primeiro que percebam o jogo? Tinha uma criança que me dizia «muda!»” **Helena** “Ah, que giro!” **Carla** “Crianças entre os 4 e os 6. E ela dizia «muda!»”, até que uma lhe diz assim – que, por acaso, tão engraçado, tem problemas com os tês – «olha, é tudo com tês! O “muda” não funciona!» [risos]. Achei genial porque a criança dizia «Muda! Moda!»». É tão engraçado. Foi mesmo giro!”



Improvisação com A minhoca. Helena “Gostei muito, Carla” **Carla** “*Eu vou levar uma coisa destas para casa [um rolo]. Vou passar a andar sempre com um rolo destes [risos].*”

Helena “Gostei muito e tu tens *clown*. Tens uma capacidade de mexer com os olhos dum forma muito engraçada e que podes explorar ainda mais porque, de repente, estava tudo preto e só víamos os teus olhos e se estiveres com os cabelos

preso só ficam só os teus olhos. Portanto, temos aí uma coisa preta e de fora já só tem os teus olhos.” **Carla** “Dá para rodar isto...”

Este excerto de conversa é o único que disponibilizo. A exceção à regra acontece porque se trata dum momento crucial no processo de criação. Apesar de ser um excerto longo, aconselho vivamente a sua audição.

QR-Code



Áudio da conversa e do momento em que o pano preto se imiscui com o meu corpo. Uma descoberta que guiará todo o trabalho de criação à volta do meu solo.

<https://youtu.be/PWoX4ocZDc4>

QR-Code



A mão que sai do pano preto e que faz lembrar um periscópio.

<https://youtu.be/UHRWIHYsLOY>

Jorge Parente “Para sair cada um do seu território. Isso é que eu acho bom, vocês as três andarem a trabalhar para cada um sair do seu território.”

Este é o ponto-chave. Sair do território. Sair do conforto. Encontrar os pontos de abertura, os *entre*. Desafiarmo-nos.

E a arte, nas suas mais diversas manifestações, consegue transportar-nos para este espaço tão necessário de transgressão, de reescrita dos “eus” que somos.

O periscópio vai estar na base da cena [4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu](#).

Jorge [a propósito dos aquecimentos vocais e físicos das manhãs] “O trabalho das onomatopeias, que podem ainda

desenvolver. (...) Pode ser bom para vocês, como aquecimento, mas também para levar para sítios desconhecidos. E também podem desenvolver esse trabalho rítmico que fazemos com o Paulo para quando agarrar uma onomatopeia e a guardar um pouco de tempo para fazer orquestração a três [exemplifica]. Conseguir repetir duas ou três vezes cada uma para fazer uma orquestração.”

Esta observação do Jorge foi crucial. Mais tarde, e já depois de **Opus 3** ter subido à cena, esta questão do trabalho com as onomatopeias, e da sua relação com o corpo e o movimento, foi materializada na cena [3.3 A Traça](#).

Teresa “Gosto do **VÔO** do tecido, de toda esta manipulação do tecido, de ter várias... No fundo é... vi-o fazer dançar. Gosto disso.” **Helena** “Ok. Fazeres dançar o tecido.” **Teresa** “Sim. Depois também gostei desta coisa assim...” **Helena** “É um bom aluno, esse [tecido]” **Teresa** “É bom para CRIAR IMAGENS, tipo... mostras um bocadinho, depois vai subindo pelos joelhos e fica uma saia, [som impercetível], depois fica

QR-Code



Sair do território. Exercício com o pano preto, Teresa Prima.

<https://youtu.be/m0L0epQfIMY>

o bandido e depois desaparece.” **Carla**
“Eu acho muito interessante o enrolar e
o desenrolar do pano, porque cria
imagens muito, muito fortes do lado de
cá. Tem sempre aquela protuberância do
tubo.”

QR-Code



Sair do território. Exercício 2 com o pano
preto, Teresa Prima.

<https://youtu.be/Ew3risd7kX4>

A criação de quadros / cenas que se encaixam numa estrutura é
uma característica muito vincada em **Opus 3**. Não se conta uma
história, mas há uma estrutura. O que subjaz a essa estrutura, e
à construção de cada cena, é justamente o que aqui se começou
a explorar, o ato de criar imagens, entre o corpo e o tecido-não-
tecido, que captem a atenção do público, para depois fazê-las
tomar vida através do movimento e do som.

Helena “Queres mostrar o que queres dizer concretamente? Não tenho a
certeza se estamos a falar do mesmo.” **Carla** “Não queria desmanchar... Vou
falar disto só [do mapa desenhado no chão]. Isto é muito interessante da
perspetiva do intérprete porque não tem leitura para cá, o chão [mapa por cima
do pano preto, feito com a linha de trapilho vermelho]. (...) O que estava a dizer
há bocado é que todas aquelas manipulações que se fazem com o pano, as
formas, envolver, isto [?], porque depois o que fica é isto [forma], e isto [forma]
sobretudo quando está no ar. Houve várias que tu fizeste, em que estavas
enrolada...” [demonstro com o pano] **Teresa** “Tens razão, qualquer coisa e já
tens uma imagem, é muito forte.” **Helena** “Estás a dizer com o rolo?” **Carla**
“Sim.” **Helena** “Tu gostas” **Carla** “Sim, eu gosto. (...) Isto é muito forte,

enrolar e desenrolar o PANO NO CORPO e depois haver uma coisa que está direita [o rolo]. (...) Houve várias que fizeste (...). **Havia o teu corpo, havia o pano, estavam enrolados** (...). Eu agora estou a ver duma perspetiva diferente, porque vejo através da câmara. Vejo uma imagem pequenininha, quase *frame a frame*. (...)”

A única forma de dizer isto é mesmo num tom coloquial. [Cena 5.2 A Madame](#). A culpa da Madame se vestir com todos os materiais que estavam em palco é destas conversas.

Helena “Fui-lhe chamando mastro do navio, depois houve aqui várias vezes o bicho (chamei-lhe bicho). Houve uma cena em que era [o tecido] transparente, chamei-lhe o vestido de noiva – vocês chamaram-lhe o manto do rei. Aquelas cenas em que aparecem a mão, o pé e a cabeça também. E depois usaste vários níveis. Aquilo que era capaz de experimentar era pegar só numa ideia, por exemplo, pegar na cena do bicho e brincar só com o estar parado – *freeze*, mesmo – e depois muda para outro mundo. Ou seja, **criar formas**, mas marcando bem o estar parado. E quando eles pensam «está parado, não está a acontecer nada», aí surpreende-nos.”

A ideia da noiva, presente desde o início e ainda sem o tecido não tecido branco. [Cena 5.1](#).

Jorge “Há, efetivamente, toda uma família de **bichos**, que às vezes é concreto, outras vezes não é. Ver um pé a sair e uma mão a sair já é um

bicho. (...) E esses três planos (...) visualmente para a criança é hiper importante. Quando fica muito tempo de pé é cansativo, a imagem cansa-se rapidamente.” **Carla** “É isso. É volume e plano”. **Jorge** “Quando passa pelo uhhhhh [plano médio e plano alto] e vem outra vez para o plano baixo é maravilhoso. Eles [as crianças] veem uma coisa ahhh [alta, enorme] e depois, lá vem outra vez para o meu plano [baixo] e pensam «obrigado!». E essa coisa também tem a ver com o olhar, não é? Com o olhar da criança! Não pode ficar muito tempo assim [a olhar para cima]. Quer dizer, não pode... Não sou criança [risos]...” **Carla** “Pois... eu fiquei apaixonada pelo pano e estava aqui a tentar conter a minha... a minha paixão assolapada.” **Helena** “Não contenhas, pá!”

Na realidade, a cena [4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu](#) vai viver destes três planos, embora eu não esteja, nesse momento, na verticalidade. O equilíbrio, a ilusão de um ponto mais alto, do vertical surge pela mão que sai na direção do teto, de dentro do pano preto que lembra uma forma cónica e que permanece num plano médio, enquanto o pé permanece no chão, num plano baixo.

Carla “Não sei o que achas, Teresa, mas esse prazer que se sente ao ver o pano, é o mesmo prazer que se tem quando se está do lado de dentro a brincar com ele. E acaba por ser, é um material muito...”.

Helena “E aí está uma coisa muito importante que estás a dizer. Porque eu acho que se tu estiveres a sentir prazer a brincar com o pano, acho que essa coisa da gente sentir «estou a brincar»” **Carla** “Não sei o que sentiste, Teresa, mas eu na segunda-feira

[25.07.2016] tive uma ligação quase espiritual com o pano. Essas imagens que se vêm do lado de fora, no fundo é o que se sente quando se está a trabalhar do lado de dentro.” **Teresa** “Eu também gostei, sabes. Agora apetece-me fazer o que a Helena estava a sugerir, que é trabalhar sobre uma [ideia].”

A cena [4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu](#) é, a meu ver, *mater*. Foi mãe de muita coisa que se construiu em **Opus 3**. Foi mãe desse brincar, desse prazer, que intérprete e público experimentam durante o espetáculo, pelo jogo que se gera com os materiais e a sua alteridade. Foi a *mãe* que potencializou a criação de momentos de presença e ausência, do estar dentro e do estar fora, brincando com o espreitar e as onomatopeias desse espreitar.

Teresa “[a propósito da improvisação com papéis] Era essa ligação que estava a tentar encontrar, essa relação do visual com o sonoro: produzires uma imagem visual que te alimenta a imaginação e que provoca som. Estava a tentar explorar essa perspectiva.”

QR-Code



Improvisação com cartolina e canto rítmico *Moro numa casa*, Teresa Prima.

https://youtu.be/6giokT_aOyQ

Jorge “Porque há aqueles [momentos] que visualmente funcionam, mas vai ser pontual porque musicalmente não é suficientemente rico para ser desenvolvido, mas que são momentos de articulação muito importantes para o corpo, para a movimentação. Depois há aqueles que aguentam mais tempo

porque são verdadeiros sons, no sentido de que dá para acompanhar com a voz, com a palavra ou com...”

Viver com o pano. A expressão que melhor define os meus dias aqui, à beira do Rio Minho. Mas, nem tudo era pano. Teresa Prima, bailarina, coreógrafa, intérprete, essência da outra face de **Opus 3** – o eu-intérprete com quem dividia os dias – enamorou-se pela transparência, voluptuosidade e elegância dum plástico.

QR-Code



Exercício com plástico, Teresa Prima

<https://youtu.be/6Q2wStTVjxk>

O pano ganha forma e expressão. Ainda com o pano preso ao rolo de transporte, experimento soluções técnicas para conseguir montar a cena. Nesse caminho encontro os sons que estarão presentes na cena [4.2.1 Mal-me-quer bem-me-quer](#) ao começar a brincar com a vocalização do canto rítmico *Faço uma casa*.

QR-Code



Faço uma casa, original.

<https://youtu.be/LY02FBPSjP4>

QR-Code




Surgem os dabadás.

<https://youtu.be/ZTxhqeM5RIg>

Galeria Respigos

Exposição *O Pomar das Romãzeiras – para Ivette Centeno*, Festival de Teatro de
Almada, Julho de 2018

MULHER



QUANDO O VENTRE É O AMAR
QUANDO O VENTRE É A ÁGUA
SALGADA
NUMA BOCA

QUANDO O VENTRE É A FOME
QUANDO O VENTRE É A FORÇA.

O pano liberta-se do rolo de transporte e ganha fluidez. Cria-se, assim, um pano que é um dentro que se vê e que serve como morada dum corpo, dum pé, duma mão e duma bola. Um dentro com forma, volume, murmúrios. Aos poucos, *Salamandra Sandra* surge como a melodia favorita do pé que canta.

QR-Code



Movimentos que deram origem à traça.

https://youtu.be/37_nk7OxofU

QR-Code



Pé cantante e bola.

<https://youtu.be/TUIIveSBZ-8>

QR-Code



Salamandra Sandra, original.

<https://youtu.be/ixeMtKtP0n4>

QR-Code



Surge o tuturutu no pé.

<https://youtu.be/KdU9r67eSbQ>

Ao pesquisar para superar dificuldades – como enrolar o pano no corpo para tomar a forma cónica, os movimentos presentes na cena [3.3 A Traça](#) começam a surgir. E, o tuturutu transforma-se, inspirado no cucu da mão, em cucurucu.

A [cena 4.1](#) foi, a meu ver, a mais difícil de executar tecnicamente. Implicava estar debaixo dum pano completamente fechado, e que ocultasse o corpo. Mas, também eram necessárias aberturas para que a mão, o pé e a bola pudessem comunicar com o exterior, o fora.

QR-Code



Pé comunica com a bola.

<https://youtu.be/-K7eYLk9VzM>

QR-Code



Exercício bola vermelha e pé que canta cucurucu sem pano preto.

<https://youtu.be/c7DtcPCqBpY>

Essa comunicação também foi largamente trabalhada, assim como a expressividade do próprio pé, esse pé-pessoa.

das **imperfeições** perfeitas.
ou de como o **sol** se põe todos os dias e, por
amor, se senta quieto para a **lua**.

Galeria Espelhos de Água
Praia Fluvial do Vimieiro, Setembro de 2016



A transformação plástica dos objetos num múltiplo eu

QR-Code



Performance Teresa Prima.

<https://youtu.be/eyYPJfTB8EA>

No final da residência artística tivemos oportunidade de partilhar as cenas mais consolidadas. Apesar do período de experimentação com materiais não se ter findado com o fecho desta residência, e se ter prolongado para a seguinte, há já nestas duas partilhas – uma de cada intérprete, alguma substância: aquilo a que chamei a transformação plástica dos objetos num múltiplo eu.

A graça da criança brincar é justamente subverter os objetos e transformá-los em brinquedos.

Vera Iaconelli,

(Renner, 2016), *The Beginning of life, The Series*

Episódio 3, Temporada 1, a partir do minuto 18:09

QR-Code



Performance Carla Martins, I.

<https://youtu.be/UwcaeCbwVv8>

QR-Code



Performance Carla Martins, II.

<https://youtu.be/LOcU1jP92CM>

QR-Code



Performance Carla Martins, III.

<https://youtu.be/BQEbWRQ0WAc>

O que devo dar ao meu filho, se for uma mãe, ou às minhas crianças, se for uma professora? Relações, histórias que transportam beleza em si.

Paola Strozzi

(Renner, 2016), "The Beginning of life, The Series"

Episódio 3, Temporada 1, a partir do minuto 25:21

Acrescentaria, a transformação do corpo em múltiplos "eus", desde o sonoro, ao movimento, à interação com os objetos. **Opus 3** teve sempre como objetivo alcançar um carácter performático, deixando espaço para intérprete e público se relacionarem e acrescentarem mais formas ao objeto artístico. Nos exemplos que aqui deixo, podemos assistir não só a essa interação, ao desenrolar das cenas, como também às nossas dúvidas enquanto intérpretes. Essa dúvida que é tão geradora de ação e de busca, de aperfeiçoamento quanto os momentos de experimentação e improvisação.

QR-Code



Performance Carla Martins, IV.

<https://youtu.be/HxQkNFkaOXY>

somos criados na **água**. / saímos para a **terra**.

às vezes, vivemos no **ar**. pairamos.

num ápice, o **fogo** de viver, torna-nos **cinzas**. /

e depois...

depois, tudo recomeça.

Galeria Torrente

Praia Fluvial do Vimieiro, Setembro de 2016



Embrionário

Comissão de Melhoramentos de Paradela da Cortiça, 31 de Agosto a 10 de Setembro de 2016

Somos felizes quando já não sentimos os sapatos
nos pés.

(Cruz, 2011, p.15)

Chegámos a Paradela da Cortiça carregados de materiais, embora muitas opções já se tivessem começado a delinear na primeira residência artística. Por isso, durante os primeiros dias, ainda houve lugar para experimentações com diversos materiais.

QR-Code



Brincar com os materiais os sons e os movimentos

<https://youtu.be/AjGfsl7cmzU>

QR-Code



Construção de imagens estáticas com o pano preto.

<https://youtu.be/GTiApmLrM4w>

Consolidámos também a vivência com os materiais têxteis, nomeadamente o tecido-não-tecido, ao qual se juntou o feltro. As potencialidades do feltro, por ser um material mais espesso e pesado, permitiram-nos brincar com a modelagem do próprio tecido, criando figuras que, numa ação mimética, modelariam também o corpo.

Os materiais têxteis começaram, gradualmente, a envolver o corpo. Primeiro, como se de vestuário se tratassem, mas rapidamente se tornaram-se o próprio corpo, provocando alterações visualmente tão fortes que nos impeliam à criação de movimentos e sons que pudessem corresponder a esse novo “eu” que dali surgia.

QR-Code



Inspirações para a [Rainha das Rosas](https://youtu.be/CGSw_aGYRk8)
https://youtu.be/CGSw_aGYRk8

QR-Code



Inspirações para a [Madame](https://youtu.be/x1oOIm9SYQk)
<https://youtu.be/x1oOIm9SYQk>

Fica patente, em muitos destes exercícios, em que se veste e despe o corpo com os materiais têxteis, a influência que mais tarde exercerá em diversas cenas como, por exemplo, [4.2 Rainha das Rosas](#), [5.1 A Noiva](#) ou [5.2 A Madame](#).

A dada altura, e fruto das experimentações e improvisações, o tecido-não-tecido acabou por se impor como material principal para **Opus 3**. Uma das opções foi trabalhar o tecido-não-tecido aproveitando a totalidade dos 24 metros que cada rolo trazia, porque nos traria grandes potencialidades de modelagem, amplitude e uma fluidez muito semelhante ao plástico transparente, usado por Teresa Prima na sua performance de Cerveira.

QR-Code



Improvisações com falala
<https://youtu.be/amC4DKMRo1c>

Esse grande volume de tecido implicou encontrar uma solução para que o pudéssemos transportar para dentro do próprio espetáculo, bem como soluções técnicas para que as transições entre as diversas cenas que se iam constituindo fizessem sentido.

QR-Code



Preparar os materiais

<https://youtu.be/qYNipwWFPAo>

Descobrir a melhor forma de enrolar os panos foi uma ação que nos tomou bastante tempo de preparação e de experimentação, para encontrarmos formas de aplicação que servissem ambas as intérpretes. Foi também este enrolar do pano, tão bem trabalhado por Teresa Prima, que me permitiu criar a mochila que levo às costas no início do espetáculo, [Cena 1.1 Perscrutar](#), as duas grandes cabeças, [Cena 1.2 Perscrutar Cabeça Makato](#) e [Cena 2.2 A cabeça disforme](#), e as rosas da [Cena 4.2](#).

O enrolar do pano preto e do pano branco acabou por se transformar, em Paradela da Cortiça, num ritual, necessário e moroso, que prevaleceu até à última apresentação do espetáculo.

Galeria *Torrente*

Praia Fluvial do Vimieiro, Setembro de 2016



Pendurados no chão e no ar

As paredes são coisas que servem a nossa intimidade e impedem o frio, mantêm o calor, mas também são o esqueleto da cultura: é nas paredes que estão as estantes dos livros e os quadros pendurados.

(Cruz, 2011, p.25)

“O ar é o não-lugar onde tudo vai existir.

(Lispector, 2012, p.31)”

Aos poucos, forma-se um embrião de **Opus 3**, fruto das cenas que vão surgindo, e a necessidade de criar um espaço cênico, que acolha este embrião, torna-se premente.

Para isso, aboliram-se as quatro paredes e passámos a usamos plena e exclusivamente o chão [que passaria a ser simultaneamente palco, cenário e plateia], onde expomos os objetos e o corpo. Lá para o final, flutuamos no ar, carregando, nesse ar e no corpo, tudo o que é levado para cena. **Opus 3** cria, assim, ao reduzir as distâncias e ao colocar as intérpretes no meio do público, um espaço cênico des-hierarquizado que espelha um rizoma. **Opus 3** cria também um espaço metonímico, fazendo com que uma parte valha como um todo – a minha mochila não é mais importante do que a língua de papel ou do que o trapilho que desenha o espaço cênico, e nada disto é mais importante do que o lugar onde estamos [onde nos instalamos], ou seja, criando "um espaço cênico cujo principal destino não é advogar simbolicamente um outro mundo fictício, mas, antes ser destacado e preenchido como parte real (...)" (Lehmann, 2017, p. 239). Este lugar que se transforma em espaço, de que se fala em [O corpo que passa](#), pela chegada de **Opus 3**, passa a ser entendido "(...) como algo que está permanentemente em potência, como algo que está permanentemente em estado potencial." (André, 2016, p. 177). João Maria André (2016) recorre a Donald Winnicott, "autor que mais fecundamente aprofundou este conceito [de espaço potencial], articulando-o com os conceitos de objetos transicionais e de jogo." (2016, p. 178) [anotações minhas]. Através dos fenómenos transicionais como "(...) o balbúcio de um bebê e o modo como uma criança mais velha entoia um repertório de canções e melodias enquanto se prepara para dormir (...)" (Winnicott, 1975, p. 12) e dos

objetos transicionais, “(...) objetos que não fazem parte do corpo do bebê (...)” (Winnicott, 1975, p. 12), acontece o jogo ou a atividade lúdica da criança que darão origem ao que Winnicott chama de *área intermediária de experiência*. Como refere João Maria André

“Ora é para situar e dimensionar esta área intermediária que Winnicott recorre sugestivamente ao espaço potencial. (...) Tal espaço (...) é uma espécie de espaço mestiço feito dos dois [espaço interior e realidade exterior] e estabelecendo a ponte entre os dois (...)” (2016, p. 180)

A inexistência dos cantos e o acentuar das curvas

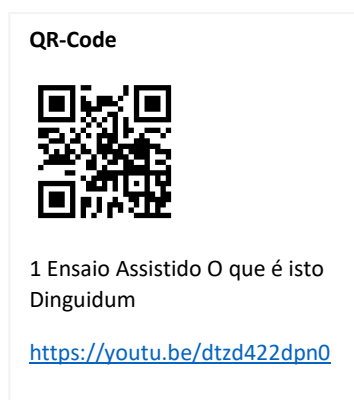
“To begin with, the corner is a **haven** [refúgio] that ensures us one of the things we prize most highly-immobility. It is the sure place, the place next to my immobility. The corner is a sort of half-box, part walls, part door. It will serve as an illustration for the dialectics of inside and outside, (...)” (Bachelard, 1994, p. 137)
[destaques e anotações minhas]

Em **Opus 3**, o espaço cénico, do qual abolimos as paredes, passará a ser delimitado por uma linha de trapilho que desenhará um retângulo, à volta do qual o público se poderia sentar. Em Paradela da Cortiça, como veremos, esse retângulo estará quase fechado, simbolizando o espaço que forma a *casa* de **Opus 3**, a casa que habito e para a qual acabo por pedir licença para entrar, tocando à porta, por perceber que está cheia de caras desconhecidas. À partida poderá parecer um contrassenso abolir as paredes, que por norma ladeiam o palco, e desenhar um retângulo no chão que, aparentemente, terá a mesma função. Mas, não. A função não é a mesma das paredes. Servirá a linha de trapilho para tomarmos o lugar, onde **Opus 3** se instalar, e para o transformarmos no tal espaço potencial de que fala João Maria André. Por outro lado, esse retângulo desenhado no chão foi progressivamente perdendo o ângulo nos cantos, suavizando esses ângulos para se

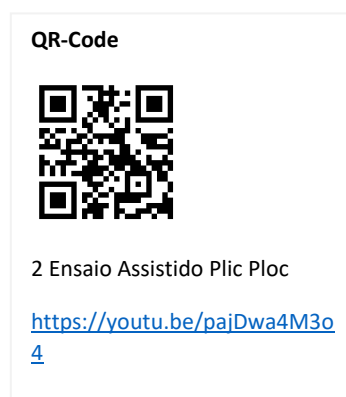
transformar, numa fase posterior, num gigante U – ao qual retirámos também a porta. Para além das distâncias que se reduzem entre público e intérpretes, o público perde também esse refúgio de que fala Bachelard, o canto. Cresce, assim, a probabilidade de interação, da troca.

Amniocentese

Mais um momento de partilha se gerou em Paradela da Cortiça. Depois de dias intensos de trabalho, chega a hora do ensaio assistido, uma espécie de amniocentese que nos permitirá analisar o embrião de **Opus 3**. À distância acaba por ser curioso perceber que há bastantes diferenças entre o que se apresentou neste ensaio assistido e o que se fez na primeira apresentação do espetáculo, em Outubro de 2016. Há duas grandes diferenças a ressaltar, comuns a todas as cenas: a presença da palavra, e da pergunta direta “**O que é isto?**”, que será abolida e substituída pelo *gibberish*; e o ultrapassar físico da língua de papel, que mais tarde deixará de existir, passando os movimentos do corpo da intérprete a situarem-se, sempre, nesse mesmo espaço.




Na entrada deste ensaio assistido, aparece o canto rítmico *Dinguidum* que será completamente abolido.



Plic ploc surge aqui num formato totalmente diferente. Será, posteriormente, enquadrado numa cena própria, cuja envolvência plástica resultará na criação duma personagem.


QR-Code



3 Ensaio Assistido A Traça

<https://youtu.be/14qfsQYHaW4>


QR-Code



4 Ensaio Assistido O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu

<https://youtu.be/MU1ufw9Izzc>

QR-Code




5 Ensaio Assistido A Noiva, Vêu

<https://youtu.be/UVLYJc1GZlg>

Na cena 4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu a mão passou a ser a interlocutora do Pé. Face à performance de Cerveira, a bola de trapilho deixou essa função, passando a ser delimitadora do espaço cénico.


QR-Code



6 Ensaio Assistido A Noiva, Foto

<https://youtu.be/6BpaACr9czU>

QR-Code



7 Ensaio Assistido A Noiva Arrependida atira o bouquet

<https://youtu.be/NHKwx8HjMW4>


QR-Code



8 Ensaio Assistido A Madame e o Carrossel

<https://youtu.be/dnGddzMIkiY>

QR-Code



9 Ensaio Assistido Saída de Cena

<https://youtu.be/ncwiHxd2pM>

Na cena 5.1 A Noiva dois elementos se destacam: no momento da foto ainda não surge a sugestão da *selfie*, elemento potenciador de interação, e o bouquet é feito a partir duma bola de pano preto.

Na cena 5.2. A Madame, apesar de já ter quase a sequência, a manipulação dos materiais, como o desenho da saia, ainda é bastante diferente, resultando numa saída de cena pouco conseguida e bastante atabalhoada.



Algo nasce

Famalicão, 18 a 21 de outubro de 2016

O bebé desde que nasce, ele brinca. E o primeiro grande brinquedo é o próprio corpo.

Como no início ele descobre a vida através dos sentidos, essa brincadeira se dá se descobrindo, descobrindo o Outro e, depois, em função dos objetos que você coloca em volta dessa criança.

Adriana Friedman, (Renner, 2016)

The Beginning of life, The Series, Episódio 3, Temporada 1, a partir do minuto 15:53

E chega o dia em que se parte para o palco. Apertam-se os nós das almofadas, estica-se o fio que desenha o palco, e transforma uma comum sala de aula em espaço cénico, enfrentam-se os primeiros pequenos que me olham num misto de medo, receio e curiosidade desmedida.

Nesta primeira semana, implementa-se e realiza-se em versão laboratorial, quer dizer, não propriamente uma estreia, mas um momento em que, estabilizados os diversos quadros-cena, o espetáculo começou a ter uma figura com altura, largura, peso, presença. Regista-se, novamente. Observa-se e escuta-se uma e outra vez, a sós e em conjunto. Fazem-se novas listas e notas. Novo roteiro do espetáculo, complementam-se memórias e o corpo torna-se noutra coisa.

QR-Code



5.1.1 A Noiva, Foto e Choro, 1º Opus 3

<https://youtu.be/OWzoE4T43lw>

QR-Code



4.2 Pré Rainha das Rosas, 1º **Opus 3**

<https://youtu.be/V2IAWXLkeCA>

A cena 4.2 que surge neste registo é uma versão intermédia entre o ensaio assistido de Paradela da Cortiça e a Rainha das Rosas, que mais tarde aparecerá. Tecnicamente mostrou-se bastante difícil executar uma rápida transição entre a cena anterior e o aparecimento das rosas em tecido, pelo que se optou pela criação duma personagem que pudesse ter, como adorno, o pano sobre os ombros. A Rainha das Rosas surge, assim, como uma alusão à Rainha Santa Isabel, coroada, que, milagrosamente, faz nascer do colo uma rosa.

Esta semana em versão laboratório, em que tive oportunidade de levar **Opus 3** a várias escolas, trouxe-me várias questões acerca da exploração posterior que poderia fazer dos conteúdos artísticos, sonoros e de movimento, em contexto de sala de aula, ou seja, no papel de professora de música. Uma dessas questões relacionava-se com a forma de apresentar esses conteúdos sonoros e de movimento, sem que essa exploração passasse por ser uma cópia do espetáculo em que era intérprete.

Rapidamente entendi que a cópia não seria possível já que em contexto de sala de aula não teria ao meu dispor a parafernália de tecidos. Por outro lado, e mesmo sem os tecidos e a língua de papel, seria impossível não haver resquícios no corpo desse papel de intérprete que se multiplica em personagens várias – seria até contraproducente. O resultado foi uma forma contaminada de trabalhar os sons e os movimentos, aproveitando as interações contínuas e semanais com os alunos vendo a sua evolução e relação com os conteúdos, assimilando o que íamos criando à volta desses conteúdos para poder aperfeiçoar, também, a prática artística.

Outonário I

**Das folhas que caíram por sua
escolha e destino enquanto eu, que
não sou folha, escolha ou destino,
me requebro com pedaços de
papel e fio.**

**Apanhadas do chão e em quase
queda, salvaram-me, mais tarde, do
desejo que a dor previa de evasão e
fuga.**

Galeria *Outonário*
Famalicão, Outubro de 2016



Maioridade

Famalicão, 15 a 18 de novembro de 2016

Viver com as crianças, estar com elas é uma espécie de redescoberta de muitas coisas. Os adultos deveriam continuar a fascinar-se com essas coisas.

Vea Vecchi, (Renner, 2016)

The Beginning of life, The Series, Episódio 3,
Temporada 1, a partir do minuto 26:42

Passado um mês, volto ao rebuliço das creches e jardins de infância, à sala de ensaios e ao Pequeno Auditório da Casa das Artes de Famalicão. A palavra estreia torna-se agora inevitável, o corpo já se transforma quase sem se questionar, porque respira e se sente consciente ao mover-se na direção do Outro. Os registos voltam. Observa-se enquanto se escuta e vice-versa. Fazem-se comentários, uns novos, outros refletidos e reflexivos, e aperfeiçoa-se.

18 de novembro de 2016

Opus 3 atingiu, nesta data, a maioridade: 18 espetáculos e um prazer imenso em partilhar, com os mais pequenos, momentos que ficam na memória dos corpos.

Galeria *Respigos*

Sala de Ensaios, Casa das Artes de Famalicão, Novembro de 2016



Olhar para trás

Paradela da Cortiça, 18 de dezembro de 2016

Em Dezembro de 2018 tive o prazer de voltar à aldeia-comunidade onde se realizou a segunda residência artística, e onde se fez o primeiro ensaio assistido. Não há filmagens deste reencontro, apenas fotografias. No público, muitos repetentes e um **Opus 3** que tinha nascido, crescido, atingido autonomia. Risos, muitos risos. Ao contrário da primeira vez, em que as pessoas da aldeia, tanto adultos como crianças, nos olharam com alguma reserva, desta vez houve verdadeiras trocas e interações. Não foi à toa que a foto escolhida foi a da cena [5.1 A Noiva](#): este foi, sem dúvida, um dos momentos mais sentidos pelo público adulto, tanto em Paradela da Cortiça como em todos os lugares por onde passámos.

Fotografia da página seguinte: cortesia de João Maria André



E, ainda assim, danço

Famalicão, 7 a 11 de Fevereiro de 2017

Cheguei a Famalicão exatamente treze dias depois do meu pai ter morrido subitamente. Optei por manter todos os compromissos, incluindo esta semana pré-programada em Famalicão. Para me sentir viva, mesmo que presa a uma imensa e indescritível dor. Este excerto de Pina Bausch, retrata-me nesses momentos. Porque, ainda assim, me movimentei.



<https://youtu.be/fa2qbXdb-I8>

[consultado a 01.03.2020]

Curiosamente, acabei por perder todos os registos áudio desta e das fases de trabalho seguintes. Hoje, à distância, e apesar de ter sido duma forma involuntária, acho que estes registos perder-se-iam inevitavelmente, assim como o corpo, um dia, se perderá de novo no Universo. É, nada mais, do que o trabalho que segue o fluxo da vida, cheio de imprecisões, evitamentos, recuos. São os dias com olheiras, os pés frios do chão que se pisa, a roupa interior que seca pendurada no ar condicionado do quarto do hotel, a dor no corpo pelas saudades do meu pai. É, simplesmente, o fluxo da vida.

QR-Code



4.2 Rainha das Rosas, O toque

<https://youtu.be/XZF-SdWcCGQ>

Por sorte, foi exatamente nessa semana que se captaram imagens para os *trailers* de **Opus 3**. O momento que aqui deixo, trouxe-me uma ternura de que tanto precisava.

Os riscos dos desenhos são os limites que nós achamos que as coisas têm. São fronteiras. Mas não as vemos na realidade.

(Cruz, 2011)

Foi também, nesta semana, que tive uma das sessões mais caóticas de **Opus 3**. Crianças que corriam pelo espaço, que falavam constantemente. Crianças e adultos que abandonaram o espaço. Crianças que invadiram o espaço *entre* a linha vermelha de trapilho, linha essa que, a pouco e pouco, sumiu do espaço cénico.

QR-Code



4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu

<https://youtu.be/MYVsTGwlbx0>

Houve quem me perguntasse se não tive vontade de parar o espetáculo a meio. A verdade é que tive, mas não o fiz. Quando li estas palavras de Noemí Duran Salvadó lembrei-me desta sessão, das crianças e, sobretudo, dos adultos.

“(…) los niños saben escaparse; pero tenemos que aprender a escucharlos para que nos enseñen cómo son capaces de viajar. Sus imágenes ruidosas son la evidencia de miradas más libres, miradas que pueden generar imágenes poéticas sensibles al enigma del encuentro con el outro.” (Duran Salvadó, 2017, p. 53)

QR-Code



3.1 A Lagarta, Exemplo de **Opus 3** @ Escolas.

https://youtu.be/ffjXY_pT7aE



Passo na estrada, olho para as cascas dos sobreiros e sinto-os (às cascas e aos sobreiros) como metáfora da nossa existência. São árvores espontâneas, de copa larga, folha espessa, casca grossa. A casca é arrancada em ciclos, deixando desnudo o interior da árvore; interior fresco, de novas cores – sem escamas e mais suave ao toque. Esse interior suave e de cores vibrantes, contrário ao quase cinza da casca grossa, é marcado com um número, um ano: é esse número que nos diz o momento em que a frescura do interior dessa árvore passou a estar exposta às agruras do tempo, dos animais, dos humanos. É esse número que nos diz o momento a partir do qual esse interior fresco, vibrante passa a estar à vista de todos. Esse interior fresco, mostra a sua cor quase sangue, mostra que não era só interior, mostra que é vida, que é a vida. E é nesse momento que, sinto, a árvore decide quase dramaticamente a sua vida: ou continua assumindo que esse interior fresco e vibrante vai dar lugar a uma outra casca grossa, cinzenta e de escamas – que lhe permite continuar a viver, a bambolear ao vento e a sentir a chuva e o gelo do Inverno nas suas folhas, o sol escaldante no Verão, o terno amanhecer da Primavera,

o sol dourado do entardecer de Outono. Ou... definha. Definha deixando o interior fresco e suave continuar exposto às agruras, aos animais, aos humanos sem que a casca grossa apareça, pelo meio dos ais e das lágrimas.

Se o sobreiro e as suas cascas são metáfora de vida, hoje sou um sobreiro que marca o número 7. Sete do ano, sete do dia. Esse número, que está inscrito no meu interior vibrante, cor de sangue, exposto às agruras, aos animais, aos humanos, às lágrimas e aos ais, marca o dia em que perdi parte de mim, em que perdi quem me deu a vida. Aos poucos, o meu interior vibrante torna-se casca grossa, um dia cinzenta. Mas não é só a casca grossa que nasce; a casca grossa brota no exterior. Dentro cresce outro interior, vibrante e suave que, dramaticamente, me faz continuar viva, pulsante. Melhor, dentro cresce não outro interior, mas expande-se um interior; interior que agora é também exterior. Aos poucos fico mesclada desse cinzento, que é grosso e me protege – que me permite continuar viva, vibrante – e desse vermelho quase sangue que, cá dentro, pulsante, me renova o oxigénio e me faz brotar novas folhas, me sustém os ramos; esse interior que é exterior e me deixa, ao mesmo tempo, de raízes expandidas no chão e de braços esvoaçantes e prontos para receber o vento.

Um dia, a casca grossa e cinzenta vai cobrir o número 7. Vai cobrir totalmente o interior vibrante. Com certeza virá outro ciclo, outra marca, outro número. Se não vier, sei que essa casca grossa que me arrancaram e que me deixou aberta e exposta ao mundo, às lágrimas e aos ais, há-de ser capa de outro alguém, há-de ter fertilizado o mundo, há-de ter ardido para dar calor e voltar a ser cinza.

RESPIGOS, Sintra, Janeiro de 2018

Galeria Azenha

Praia Fluvial do Vimieiro, Setembro de 2016



Opus 3 com seniores

Famalicão, São Cosme 23 de Junho de 2017

Na penúltima apresentação de **Opus 3**, fizemos *casa* para crianças em contexto escolar e para idosos utentes dum lar. Foi a única vez em que, numa mesma sessão, tivemos como público duas faixas etárias tão distantes. Partilha diferente e que deu azo, no final da sessão, a conversas com os mais velhos, que comentavam a estranheza dos momentos e a atenção dos pequenos aos detalhes. Lá fora, o adro da Igreja preparava-se para o São João.

Galeria *Caminhar*
Famalicão, Junho de 2017



“There is no such thing as an empty space or an empty time. **There is always something to see, something to hear.** In fact, try as we may to make a silence, we cannot. (...) Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.”(Cage, 1961, p. 8) [destaques a negrito meus]

Silêncio

Lisboa, FCG 20 de Julho de 2017

Há algo de profundamente avassalador no silêncio. Redobradamente avassalador se o silêncio vem embrulhado nos corpos que me rodeiam, nos corpos que se movimentam em escuta e prostram o olhar no corpo que é meu, que é nosso. Não sai uma palavra, pelo menos palavras que conheço e entendo, não sai um gemido. A respiração queda-se e suspende-se quando o meu olhar os procura. Pela saliência dos escalenos, sinto um gaguejar mudo das suas cordas; as bocas que trazem entreabertas mostram-se espantadas. Sinto que procuram um sentido na alteridade enquanto, por dentro, quase me desmorono, e por fora prolongo a eternidade do jogo, a satisfação da metamorfose das minhas partes, das minhas próteses. Em branco e preto me desnudo, me velo como animal peludo de emoções no tempo em que ponho o pé na estrada de papel ou me rebolo nas sombras que crio. Sou e eles calam-se a essa passagem do tempo, dilatado ao extremo. Não consigo precisar quantos retalhos de segundos demoro nesta viagem, em que faço e desfaço malas de coisas que se transformam noutras. Pergunto-me se o silêncio profundamente avassalador tomou conta destes corpos que me rodeiam porque nos cruzámos na terra de ninguém e se esta terra de ninguém nos dá, a todos, acesso a uma espécie de Babilónia interior que por fora não se ouve, mas que por dentro é ensurdecadora.

RESPIGOS, 17 de novembro de 2017

Último **Opus 3**. Registei o silêncio à volta porque foi essa principal sensação. Afinal, nem tudo foi silêncio e o corpo estava lá, presente na ausência do meu corpo de intérprete, para dar conta e reagir ao que se estava a passar – como se pode ver nestes dois exemplos. Num, uma criança e dois adultos observam a Lagarta que se transforma em Borboleta de duas mãos separadas. Noutro, ao minuto 06:25, os sorrisos enchem a sala.



Na conversa que se seguiu ao último **Opus 3**, e onde estavam os formandos, artistas-professores, muita coisa se disse. Que começámos com o papel, e daí ter ficado o rolo de papel-cenário como língua, que explorámos muito os sons bocais, vocais, guturais, das cavidades e ressonâncias. Que qualquer pessoa se podia apropriar do que em **Opus 3** se fazia – a tal questão da contaminação. “Vais ver um objeto artístico e tiras dali o sumo que te interessa. Se houver um educador que lhe interesse a questão das almofadas, faz as almofadas. Ou, aproveita pedaços de tecidos para construir coisas. Fica ao critério de cada um.”, alguém diz. Os recursos são mínimos, valoriza-se a voz e o corpo, tudo o que se ali passa está ao alcance de cada um, e que **Opus 3** é assumidamente uma proposta do que se costuma chamar de Teatro Pobre – numa clara alusão a Jerzy Grotowski (1992). A escuta, o usar o público como partitura de sons, a difícil manipulação dos objetos que resulta dum trabalho em conhecer esses mesmo objetos e no transformar de cada momento plasticamente. Vestem-se vários personagens e as músicas são portadoras de um universo que o corpo também encontra. A estranheza, um objeto artístico com momentos estranhos, mas no bom sentido; é um estranho bom. A transformação do espaço como possibilidade consubstancia-se do ponto de vista da presença e da ausência.

Opus 3 terminou naquele espaço. Mas, como diz Cage, continuará a existir, acrescento eu, doutras formas.

Outonário II

Arde no Outono um fogo que nutre
o ar do Mundo. Se tens frio, o
amarelo baixo do sol verga-te o pelo
e baixa-te a guarda. Se tens calor,
não há manga que não arregaces,
libertando o punho ainda queimado
do sol. Debaixo do teu nariz, cheira a
mosto, fermenta-te a **emoção** das
papilas, e o **estilhaçar** das folhas
debaixo dos pés relembra-te que és
tão **mortal** quanto elas. As suas
cores, que vertem mel de paleta
recheada pelo brilho da neblina,
perdem-se na tua íris. E invadem a

tua cabeça sonolenta de ser. Há
sombras no ar que bailam
sincronizadas com os teus cabelos. Já
não sabes de que cor és porque tudo
à tua volta muda, cai, morre. Ou
espera que o frio venha, num canto
acocorado, num **luto** adiado. As
tuas mãos cheiram à manteiga de
sempre, derretida em ti, na parte de
ti que não deixas ir no fogo do
Outono. Essa manteiga que te
molda, humedece-te os **cantos**,
tranquiliza-te a sobrancelha farta, a
testa que às vezes franzes.
Sabes que se puseres tudo, todo este
Outono, num caderno (o fogo, o sol,

o calor, o frio, o restolho, as cores, o mosto), a dor não vai abrandar, mas, pelo menos, seca. E seca podes emoldurá-la, protegê-la do pó; talvez

pendurá-la num vão de escada qualquer, onde possas vê-la sempre que não quiseses. Porque as dores e as queimaduras do sol, que precede o Outono e por ele entra adentro, são mesmo assim: trespassam-te.

Trespassam-te no pedaço que escondes até mais não, que ocultas por saber ser verdade arder. Esperas. Impaciente. Doente de dor.

Sabes que arder é a **espera** pelo suave e miras a tua pele

repetidamente, na esperança de que
se veja uma lisura – a macieza de
quem já respira sem suster.

RESPIGOS, Sintra, Outubro de 2017

Galeria *Outonário*
Porto, Novembro de 2019



3

Mapeando as cenas

Este capítulo é dominado por uma descrição visual do objeto artístico e pelas filmagens efetuadas, na Casa das Artes de Famalicão, sobretudo em Outubro e Novembro de 2016. Na apresentação de cada conjunto de cenas é feito um pequeno descritivo em que “sou” **Maria do Mundo** – a *persona* que em tudo se transforma, e que representa a minha visão, enquanto intérprete e cocriadora, sobre **Opus 3**. A esse descritivo acrescento algumas observações sobre a interação estabelecida em cada cena, patente nos excertos audiovisuais que vão sendo apresentados e propostos à visualização, bem como considerações mais reflexivas.

Antes de entrarmos no pormenor, ficam os trailers para as versões em palco e em contexto escolar. Darão, com certeza, uma perspetiva geral sobre o espetáculo, contextos e interações.

QR-Code



Opus 3

<https://vimeo.com/217215959>

QR-Code



Opus 3 @ Escolas

<https://vimeo.com/225281865>

1

1.1 Perscrutar

Imaginário: Maria do Mundo leva a mochila às costas. Nela guarda, escondidas dos olhares circundantes, coisas; amarrotadas, dobradas, enroladas. Coisas que brotam do seu corpo, coisas que se poderão transformar em imagens. Quem estará à beira do retângulo meio redondo para onde caminha Maria do Mundo?

Toca na campânula vermelha, cumprimenta a seu modo e ouve, espreita. Desce ao chão para melhor olhar quem a espera. E preenche o espaço, vazio, com a sua figura, as suas coisas amarrotadas na mochila – coisas com as quais brinca e experimenta –, com o seu *papel de estimacão* que também é um tapete.

Ação física: Caminho, pé-ante-pé, na direção do retângulo vermelho, trazendo nas costas uma mochila, na mão um rolo e na cabeça um chapéu. Espreito e toco à campainha. Entro no espaço delimitado pelo retângulo, comunico com o público e volto a espreitar através do **rolo-telescópio**. Estendo o meu tapete de papel, que é de estimacão – uma espécie de companhia não animal. Tiro, sucessivamente, o chapéu e a mochila. O chapéu que não entendo e escorre pelo meu rosto, que se transforma num **misto de pássaro e cão** até se prostrar no chão. A mochila que se cola à minha cara, me deixa **cabeçuda**, falando uma língua que ninguém conhece e, pelos vistos, não entende; essa língua que se transforma num canto-embalo. Procuo um sítio confortável, onde me possa reclinar, descansar.

Performance musical: Brinco com as **palavras ding dong e cucu**, procurando entoações e inflexões. Conforme vou tirando o chapéu, a mochila e estendendo o papel, vou procurando as ressonâncias do espaço, brincando com os sons que me saem das cordas, provocados pelos movimentos do corpo. A língua que surge, que ninguém conhece, transforma-se no **canto-embalo Makatakoto**. Quando me deito, o som que emito mostra-se deleitado com o repouso.

Materiais: Mochila, rolo de papel, chapéu.

QR-Code



1. Perscrutar Ding dong
Telescópio

https://youtu.be/KSOHaldHk_8

QR-Code



1.1 Perscrutar A língua de
papel

<https://youtu.be/E-6ZbiE4bJs>

Entro na casa de **Opus 3**, que é a casa que habito, mas peço licença a quem já lá está porque os desconheço, para contar muitas coisas que vi pelo mundo. Durante cerca de 30 minutos caminho sobre uma língua de papel – em pé, sentada ou deitada, e dali não saio. Se calhar, aí desse lado de quem lê, perguntam-se como é que se caminha deitada ou sentada. Rebecca Solnit responde a essas questões, muito melhor do que eu o poderia fazer:

“Or perhaps walking should be called movement, not travel, for one can walk in circles or travel around the world immobilized in a seat (...). It is the movement as well as the sights going by that seems to make things happen in the mind, and this is what makes walking ambiguous and endlessly fertile: it is both means and end, travel and destination.”
(Solnit, 2014, p. 6)

Movimento. É isso o que em **Opus 3** acontece.

1.2 Perscrutar Cabeça Makatakoto

A Cabeça Makatako é a primeira miscigenação que acontece. A mochila sobe ao rosto e o corpo torna-se disforme pela diferença de tamanhos. Aqui, tento conversar com o público, primeiro trauteando a canção, depois usando *koto*, e derivados, como se de um cumprimento, de um bom dia, se tratasse. Houve quem simplesmente olhasse, houve quem conversasse, houve quem risse de espanto e, quem sabe, temor.

QR-Code



1.2 Cabeça Makatakoto

<https://youtu.be/CiA96Negejk>





2.1 A casa

Imaginário: Maria do Mundo dorme, mas algo a incomoda, tanto, que a acorda. Algo bate insistentemente no seu corpo – na sua cabeça, nas suas pernas, no seu tronco; algo a despenteia. Maria levanta-se e tenta perceber que algo é esse e pede ajuda aos seus companheiros de chão [já um bocadinho menos desconhecidos]. Fica inquieta e, mesmo sem perceber que coisa é essa que não deixa o seu corpo repousar, que a faz levantar, decide explorar a sua mochila. Para chegar ao centro da mochila, perde-se numa brincadeira e imagina-se, novamente, bebé. **Entra, literalmente, dentro da mochila.** Quer dizer, a sua cabeça. Por que razão Maria terá enrolado o mundo ali, naquele pedaço de pano?

Ação física: Enquanto me deito em repouso, **uma das minhas mãos ganha vida**, isola-se e percorre um caminho entre a cabeça e as pernas, acordando-me. Nesse caminho, da mão pelo corpo, começo a explorar sons vocais, *vrum-vruns* com os lábios, estalidos com a língua e o corpo, que acorda assustado, senta-se como uma mola. Senta-se e perscruta todo o retângulo, tentando conversar com quem por ali está. Mas... a curiosidade é muita! Aquela mochila que por momentos foi almofada deixa-me curiosa. Tão curiosa que quero entrar lá dentro! Será que me esqueci do que carrego às costas? Nada melhor do que espreitar a brincar, do que fazer de conta que se é de novo bebé. E eis que **a mochila se transforma numa cabeça**, ondulante, pesada, disforme. Numa cabeça cantante que me faz lembrar um bebé bem-disposto, comunicante com o mundo! Dessa cabeça cantante saio e, finalmente, **desenrolo a mochila, num movimento repetitivo e demorado** – afinal, são 12 metros de pano...

Performance musical: Através da exploração de **sons vocais, labiais e “bochechais”** mostro e desconstruo o **canto rítmico** *Faço uma casa*, como mote para uma conversa física com os espectadores. Ao entrar dentro da mochila, e ao assumir a **cabeça de bebé que brinca**, surge a melodia *Dududadei*.

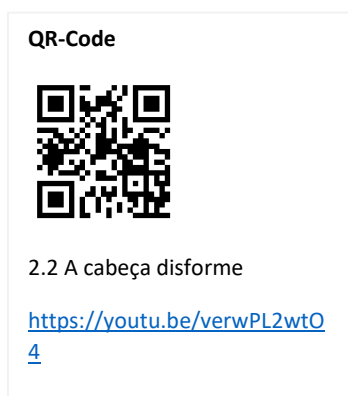
Quando a mochila desaparece, para dar lugar à **língua de pano**, os **titititis** e os risos tomam conta.

Materiais: Mochila, rolo de papel, chapéu.

Quando me deito na língua de papel, imaginando que é a minha cama, sítio ideal para um descanso merecido, surge o canto rítmico *Faço uma casa*, batido no corpo. As reações foram muito díspares nesta cena: ou se mantinham em silêncio e a transição para a cabeça se fazia mais rapidamente ou, como se vê no exemplo de vídeo, uma (ou outra) criança imitam.

2.2 A cabeça disforme

A cabeça que surge nesta cena, assim como na [cena 1.2](#), assemelha-se às máscaras larvárias, originárias de Bali. Só descobri essa semelhança bem mais tarde. Acho importante registá-la e deixar algumas das considerações que Jacques Lecoq fez, sobre as ditas máscaras, em *O corpo poético*



“(…) são grandes máscaras simples que ainda não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano. Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem uma ferramenta de impacto ou de corte. (…). As máscaras vestem-se como figurinos verdadeiros, chapéus... como na vida comum (…). Essa exploração do corpo inacabado, necessariamente diferente, provoca o imaginário.” (Lecoq, 2010, p. 96)

As reações do público são muito semelhantes às da cena 1.2, onde também aparece uma grande cabeça. A diferença entre estas duas cenas é que nesta tenho a cabeça completamente tapada, canto e imobilizo-me olhando de frente para as crianças e adultos sem procurar, ao contrário da outra cena, um cumprimento direto.



2.3 Tititititi

A passagem da [cena 2.2](#) para a [3.1](#) foi um dos pontos mais difíceis de resolver neste espetáculo. O desafio era tornar interessante o ato de desenrolar quase 12 metros de pano sem, no entanto, mostrar o chapéu e a rosa da [cena 4.2](#) (que teriam de ficar ocultos). A ação era, naturalmente lenta, à conta do desvelo que não podia acontecer, e a solução passou por envolver o público numa cantilena inebriante, feita duma onomatopeia cheia de inflexões, que pretende significar a queda e a ascensão do pano, conseguida não só pela voz, mas também pelos movimentos do corpo. Estes movimentos, que resultavam muitas vezes em formas do pano, foram inspirados nos exercícios com feltro, realizados em Paradela da Cortiça. Com o passar das sessões tornou-se mais fácil cativar as crianças, de tal forma que em certas sessões quase sentia as suas cabeças coladas à minha, quando espreitava para o fundo da mochila.

QR-Code



2.3 Tititititi

https://youtu.be/WvGSxk_Tc4k



Imaginário: Do pedaço de pano Maria do Mundo faz uma língua; gigante, quase opaca. Debaixo dessa língua, Maria faz viver uma **lagarta**, que se move lentamente (como se quer para uma verdadeira lagarta) no tapete-papel. Fará viver uma simpática **borboleta de duas mãos**, cantante muito falante e que deixa Maria metade no escuro, metade na luz. Farta do escuro da língua, Maria decide dar-lhe outro uso e mostrar ao mundo um outro bicho (que talvez seja a borboleta metamorfoseada em **traça**) comilão. Comilão mesmo. Tão comilão que o conseguimos ouvir sorver, estalar a língua e quase esborrachar as papilas gustativas até... desaparecer!

Ação física: Debaixo da língua de pano movo-me e paro sucessivamente, percorrendo o papel-tapete, enquanto murmuro entredentes uma melodia que fala sobre uma lagarta e uma borboleta. Da língua de pano faço sair, à vez, as mãos que se encontrarão, inesperadamente, conversando brevemente no topo-barriga para, logo de seguida, continuarem a sua marcha e se esconderem de novo debaixo do pano. Num repente, saio debaixo do pano e o bicho comilão, talvez uma traça, surge. Faço o caminho até à outra ponta do papel-tapete, já de joelhos, ora sorvendo o tecido ora fazendo com que o tecido esvoace sobre a minha cabeça. Quando já estou na outra ponta do papel, volto a sentar-me e, debaixo do pano, retiro as meias preparando o tecido para me esconder, como se de uma tenda se tratasse.

Performance musical: Murmúrio de *Lagarta*, *lagartoxa*, debaixo do pano. Excerto de *A minhoca* em laivos de Truca-Tricati. Muitas sorvidelas, nham-nhams e estalidos de prazer degustativo, enquanto esvoaço o pano, acompanhados de *Pinguim* em versão mais lânguida e sem palavras.

Materiais: Pano preto.

3.1 A Lagarta

As sensorialidades desta cena evoluíram bastante: passaram duma vocalização do canto rítmico *A Minhoca* para o trauteio meio falado da canção *Lagarta*. Minhoca foi, Lagarta é. A cena surge, tal como a anterior, da necessidade de me deslocar pela língua de papel, ao mesmo tempo que aproveito para continuar a brincar com a modelagem do pano para criar formas, e habituo as crianças à ausência total do meu corpo.

Em a Lagarta, assim como na cena seguinte e na [cena 4.1](#), estou totalmente tapada pelo pano e, assim, impedida de ver claramente as reações das crianças. A comunicação é feita pelo corpo, a escuta é o segredo para afinarmos naquele momento. É o exemplo ideal onde se aplica o que discuto no capítulo [Sujeitos-diapasão](#).

O excerto em vídeo surge na cena seguinte.



3.2 A Borboleta de duas mãos separadas

Dissequemos a Borboleta. Confesso que não tenho qualquer memória de como surgiu esta cena, como esta concretamente agora se pode observar. Há claramente uma influência da múltipla experimentação da residência em Cerveira, sobre o canto rítmico *A Minhoca* [onde tudo começou], uma *contaminação* do uso das mãos, como acontece na [cena 4.1](#). Há uma abordagem próxima do que Mummenschanz ou Philippe Genty fazem [referências que surgiram em [Cerveira](#), a propósito das primeiras manipulações do pano preto].

Creio que o motivo principal para a criação desta cena se terá prendido com a necessidade de termos um momento em que estivesse totalmente deitada, seguindo uma das importantes observações de Jorge Parente, na residência em [Cerveira](#). É como se, numa forma simbólica, o pano preto que nos palcos costuma estar pendurado verticalmente – nas “pernas” laterais, fosse transferido para uma horizontalidade que entra em confronto com essa verticalidade e se aproxima dos telúricos movimentos das crianças. Certo é que, para mim, esta cena e a do [senhor Pé Cantante](#) são *matris* de **Opus 3**. A forma como ambas surgiram espelham o processo de escolha dos materiais sonoro-musicais, dos materiais plásticos, as opções artísticas que foram tomadas, a contaminação resultante do processo inter-, multi- e transdisciplinar, assim como são momentos geradores de bastante interação. O corpo escondido, a ausência da presença, como é o caso, é o mote para que o espaço potencial, de que se fala em [Embrionário](#), se instale. Esta cena é um dos momentos mais participados do espetáculo, muito por conta da total ausência do meu corpo – como em O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a senhora Cucu. Essa ausência faz com que as

QR-Code



Mummenschanz

<https://youtu.be/RJ0O05yJrU>

[consultado a 01.03.2020]

QR-Code



Philippe Genty

<https://youtu.be/LqUc5Skf-ho>

[consultado a 01.03.2020]

crianças se sintam à vontade para se movimentarem, cantarem, balbuciarem, vocalizarem, acedendo à *área intermediária de experiência* identificada por Winnicott e falada em [Embrionário](#). A ausência materializa, também, a afirmação de Jean-Luc Nancy “O som não tem face oculta.” (Nancy, 2014, p. 30) – o som está lá, mesmo que o corpo não seja visível.

Neste exemplo de vídeo, a participação do grupo foi de tal forma extraordinária que a cena se prolongou mais do que seria expectável. A questão da duração das cenas, e da duração do próprio espetáculo, foi bastante debatida durante todo o processo de **Opus 3**. O intérprete não é uma máquina infalível, a vida trespassa-o e nem sempre as cenas saem ao ritmo desejado nem, tão-pouco, ao ritmo sentido. Advogo, em [Sujeitos-diapasão](#), que é necessário olharmos o corpo como um todo, fugindo a quaisquer centrismos. No entanto, fugir a um centrismo não pode significar negar a importância dum determinado sentido para o que estamos a fazer. O posicionamento do intérprete neste espetáculo implicou sempre a inexistência de contato visual com, pelo menos, uma das frentes, ou, como é o caso desta cena e da cena 4.1, a inexistência total de contato visual [a opacidade do pano não era completa, deixava antever alguns movimentos, mas não o suficiente para perceber a retroação que as filmagens depois me trouxeram]. Significava isso que não podendo observar os movimentos das crianças teria de reagir, “vibrar por simpatia”, quase exclusivamente pela escuta dos sons que produziam. Se outros exemplos houve em que as cenas se caracterizaram por falta de ritmo – comprometendo talvez as interações com o público, este não é certamente o exemplo.

QR-Code



3.1 A Lagarta e 3.2 A Borboleta de duas mãos separadas

<https://youtu.be/7kC3sCyNzBA>



3.3 A Traça

Um som hausto, uma sorvedela sem limites, seguida da interjeição *nham* e de laivos da canção *Pinguim*. Um som de deglutição da Traça que se enrola no pano preto para preparar o surgimento da cena seguinte. O corpo reaparece e as crianças e os adultos olham, curiosos, tentando perceber o que se vai passar.

QR-Code



3.3 A Traça

<https://youtu.be/8rmWp-XSTeE>



Imaginário: Maria do Mundo gosta de se esconder, não se nota? Já é a segunda vez (ou terceira, ou quarta!). Mas, desta vez, Maria do Mundo tem outras surpresas. Pensavam que era um monstro? Uma tenda? Não, para Maria é simplesmente um **Pano Preto**. Quer dizer, não é um SIMPLES Pano Preto; leiam bem! É **simplesmente** um Pano Preto onde vivem o **senhor Pé Cantante** e a **Senhora Mão Cucu**. E só lá vivem estes dois seres? Não, claro que não! Maria do Mundo traz, dentro deste pano, a **Rainha das Rosas**, uma senhora que parece empertigada, mas não é, gosta de flores, espirra muito.

Ação física: Sentada debaixo do pano, cumprimento os presentes com a Senhora Mão Cucu. Logo de seguida surge o senhor Pé Cantante que vocaliza abundantemente, e de forma aut centrada, até se aperceber da presença e delicadeza desta Mão. Os dois encetam uma espécie de conversa, tímida e comprometida: a senhora Mão esconde-se muito e o senhor Pé canta cada vez mais. Até que...! Os dois desaparecem, por entre Cucus e Cucurucucus e beijinhos, para dentro da *tenda* e dão lugar à Rainha das Rosas que surge, debaixo do pano, já com o chapéu de pano enrolado, posto na cabeça e vestida com o próprio pano. Esta Rainha, que aparentemente tem um ar autoritário, vai provocar um milagre. Oh, sim! Debaixo do pano sairá uma Rosa! Sim, uma Rosa branca, alva, perfeita (e por isso ela precisava de silêncio). A Rainha, que sou, na ânsia de mostrar a sua rosa-milagre, cheira-a ostensivamente e... espirra! Espirra uma e à outra tudo cai. O vestido pano começa a desmoronar-se e o chapéu tomba para o chão. Olho para a rosa e começo a despelá-la, como na brincadeira do mal-me-quer bem-me-quer. E, se tudo correr bem, deixarei de ser uma Rainha vestida de preto, com um ar supostamente autoritário, para passar a ser uma Noiva Branca, muito feliz!

Performance musical: Cucus ostensivos e bem sonoros, *Salamandra Sandra* em versão Cucu, súbito aparecimento de Cucurucucus e sons de beijinhos. *Plic Ploc* em versão Takam e muitos mal-me-quer bem-me-quer em modo **dabadam-dabadi**.

Materiais: Pano preto, rosa de pano branco + pé de rosa em fita de trapilho, chapéu de pano enrolado, pétalas de rosa de pano branco.

4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu

Um pé lépido, jovial acorda pela manhã e vocaliza ostensivamente. Surpreendido, no *andar de cima*, ouve a mão Senhora Cucu e enternece-se, fica com vontade de a conhecer melhor. Para isso, usa os seus dotes vocais, cantando languidamente uma versão de *Salamandra Sandra* em versão Cucurucu. Como em [3.2](#), o corpo volta a desaparecer, mas, desta feita, a verticalidade ganha destaque e possibilita os três planos (em cima, ao meio, em baixo). Esta é a cena anciã de **Opus 3**. Foi a primeira a ser construída e a que prevaleceu desde a residência artística de Cerveira. É, a meu ver, a cena que gerava mais interações. Não tenho memória duma única sessão em que não houvesse uma reação vocal, por mais ténue que fosse. O Pano Preto, o senhor Pé Cantante e a Senhora Cucu viveriam sozinhos, mesmo que **Opus 3** não tivesse crescido como cresceu.

QR-Code



4.1 O Pano Preto, o senhor Pé Cantante
e a Senhora Cucu

<https://youtu.be/mGmxYBK777s>



4.2 Rainha das Rosas

Do pano preto surge uma figura austera, de voz grave, que entoia a canção *Plic ploc* em sílabas *takam*. A Rainha das Rosas, numa clara alusão à Rainha Santa Isabel, traz escondido no colo uma rosa branca, imaculada, imarcescível – que não murcha, apenas se despela. Mas, como qualquer figura de austeridade, esta Rainha tem um ponto fraco. E, ao cheirar a rosa... espirra! Descoberta a sua fragilidade, nada mais resta à Rainha, que se sente sozinha, tentar perceber, por tão bela flor, se afinal algum pretendente se esconde por ali.

QR-Code



4.2 Rainha das Rosas

<https://youtu.be/tGuBipZRntY>

4.2.1 Mal-me-quer bem-me-quer

Jogo falado sem as palavras que lhe dão origem. Utilizando as inflexões, muda-se a última letra, dabadi? dabadam?, e brinca-se até que... Sim! O pretendente anda por aí!

QR-Code



4.2.1 Mal-me-quer bem-me-quer

<https://youtu.be/ZTxhqeM5RIg>



Imaginário: Maria do Mundo já foi tanta coisa. Está na hora de estabilizar. Quer ser uma **Noiva, e Branca!** Será que Maria do Mundo consegue fazer o seu vestido? E passar pela cerimónia? E encontrar um Noivo? Talvez não... Maria do Mundo acaba por descobrir que esse mundo de branco, *tchic-tchics* e tapetes brancos (ou deveriam ser vermelhos?) não serve para ela e parte, de novo, à descoberta. Zanga-se, ri, chora, canta, berra e decide pegar em tudo e fazer algo de novo. Do branco faz uma saia, do preto um manto. **Maria do Mundo deixa a Noiva e faz-se Madame.** Uma Madame que sabe o que quer.

Ação física: Os mal-me-quer bem-me-quer deixam-me pensativa e trazem-me a ideia do véu. Nada melhor para começar um vestido de noiva do que um véu. Transformo o tecido branco num véu, longo, esvoaçante e bem colado à minha cabeça. Levanto-me e caminho pelo papel-tapete, mostrando a minha obra a quem ali está. Quero eternizar este momento e saco do telemóvel mais fino do mundo em busca da *selfie*; ouço *tchic-tchics* sem parar. Canto com alguma alegria. E o canto transforma-se em rock, pesado e muito volumoso. E o rock numa espécie canto lírico estrondoso. Ouço os risos à minha volta, fico triste. Paro. Fico estática, muda e pensativa. Não compreendo os risos, sento-me e choro compulsivamente, triste com quem me rodeia: por que gozam comigo? O choro provoca-me o ranho, assoo-me. E assoo-me. E o riso vem, porque, na minha cabeça, tudo aquilo não faz sentido. Triste por causa dum pano branco? Não, não pode ser! Arregaço as mangas mentalmente, levanto-me e transformo o pano branco numa saia, que enrolo à minha volta, o pano preto num manto, que coloco à volta do pescoço e o chapéu enrolado passa a ser uma mala que levo no braço; desfilo, altiva, mostrando a minha obra. Procuro o chapéu e coloco-o, novamente, na cabeça, mas já com outra forma. O caule da Rosa Branca transforma-se no meu cão dalmata, irrequieto e irreverente. Enrolo o papel-tapete, como bem me apetece. Mas... falta-me qualquer coisa na mão! Enrolo a fita vermelha e transformo-a num anel. Pego no papel enrolado como bem me apeteceu e faço dele um chapéu de sol. E saio como Madame! *Voilà! Au revoir!* Até à próxima!

Performance musical: *Laranjinha* em versão namanamanana com duas abordagens: doce e rock da pesada; onomatopeias *tchic-tchics* para as *selfies*, abertura *Tannhauser* em

lá lá lá, choro estridente, assoadelas volumosas, riso histérico, *Carrossel* em versão ira-rá-rá.

Materiais: Tudo. Pano preto, pano branco, rolo de pano preto, chapéu, cão dalmata, papel-tapete e campânula de fita vermelha.

5.1 A Noiva

A Noiva alegre modela, a partir do pano branco – que sempre esteve oculto, o seu véu e o seu bouquet. Orgulhosa, ento a canção *Laranjinha* em sonoros namanamanana, passeando pela língua de papel. Como qualquer noiva, quer que o momento perdure, quer que a alegria se veja para sempre e, por isso, pede ajuda ao público para tirar uma *selfie*. Empunhando a mão como se de um telemóvel se tratasse, vocaliza uns *tchic-tchics* na esperança de alguém querer acompanhá-la neste registo. Nem sempre o pedido da fotografia foi assim, teve de ser feito um *update*. A Noiva, nas primeiras sessões, estava desatualizada e pedia que lhe tirassem uma simples fotografia. Pois bem, é claro que nem sempre era entendida, pelo que, rapidamente, foi a uma qualquer loja e comprou um *smartphone*! Pedido entendido, registos feitos! Mas, à Noiva dá-lhe a camoeca, um achaque. A Laranjinha deixa doçura e transforma-se em grito que se transforma, às vezes, num entoar da Abertura de *Tannhauser*, de Wagner; outras, num qualquer som lírico-dramático. Confusão total. Sente-se gozada pelo público e desata a chorar. Entra num pranto, uma bâtega de lágrimas que competem com o *tchic-tchic* das *selfies*; ouve-se um veemente assoar de nariz da Noiva. Num movimento lento larga o *bouquet*, senta-se, retira o véu. Na mesma frase corporal, o choro transforma-se em riso. Se calhar, não era bem aquilo que queria. Casar, estabilizar.

QR-Code



5.1 A Noiva Véu e Bouquet

<https://youtu.be/iTl5lrAQlvA>

QR-Code



5.1.1 A Noiva, Foto

<https://youtu.be/MmABruipKPg>

QR-Code



5.1.2 A Noiva Cantora

<https://youtu.be/yFWM1ujCfig>

QR-Code



5.1.3 A Noiva Arrependida

<https://youtu.be/alfygusX6AE>



5.2 A Madame

Personagem estrambótica, extravagante, esquisita, a roçar o ridículo e que se constrói vestindo-se com tudo o que está no chão, ao mesmo tempo que entoa *Carrossel*. Desfila na *passerelle* a cada momento de criação. A partir do véu que a Noiva chorosa abandona, faz uma saia, do manto da emproada e alérgica Rainha das Rosas, uma estola gigante. Na cabeça leva o chapéu perdido e, para que o sol não a aborreça de todo, a língua de papel enrola-se e transforma-se em guarda-sol. No dedo, um anel cachucho que é, tão só, a bola vermelha de trapilho, que enrola com parcimónia. No braço, uma pequena mala de *griffe* que, antes, era coroa. E, surpresa das surpresas... Como qualquer Madame, esta também tem um cão que, pobre coitado, voa pendurado na trela e a segue até ao fim!

A Madame imprime uma quebra de ritmo na estrutura do espetáculo, que prepara a decadência da saída de cena. Tal como na cena anterior, A Noiva, e tal como no início, a verticalidade. Finalmente o meu corpo de intérprete volta a caminhar. Durante a montagem da saia, as crianças, perplexas, serenam os ânimos, que estavam largamente exaltados pela presença da Noiva. Muito raramente se observou interação direta das crianças com os conteúdos artísticos desta cena; sobretudo, reagem ao movimento e ao inusitado e lento ato da construção, ao vivo, do figurino da personagem. Manifestam-se espantados com o surgimento do cão, simbolizado pela pequena bola branca e preta e pelos barulhos bocais que são emitidos pela artista. Aí, sim, se registaram algumas reações, e algumas crianças identificam o animal que pensam ver. A Madame sai de cena e as luzes, quando as há, esvaem-se.

QR-Code



5.2 A Madame Saia

<https://youtu.be/GeWqCvguzWA>

QR-Code



5.2.1 A Madame Estola Mala Cão

<https://youtu.be/FvzV3xEbqml>

QR-Code



5.2.2 A Madame Chapéu, Anel-Guarda Sol-Saída de Cena-Palmas

<https://youtu.be/ifRG1C01j-M>



5.3 Sair e voltar ao palco

Um dos pressupostos de **Opus 3** era a possibilidade de o intérprete voltar ao palco, sem a parafernália de tecidos, mas trazendo alguns materiais, semelhantes aos usados, para brincar com o público. Creio que só este regresso ao palco daria um único estudo de caso, tal a profundidade e abrangência das questões, pelo que farei apenas alguns comentários sobre a forma como concebemos este momento e de como foi evoluindo.

Voltar ao palco mantendo ou não a personagem, foi uma das grandes discussões da equipa artística. Sempre defendi que não faria qualquer sentido quebrar a personagem e pô-la a falar outra coisa que não o *gibberish*, pese embora a brincadeira já estivesse fora do próprio espetáculo. Só me faria sentido que a personagem falasse uma língua conhecida se, terminado o espetáculo, não fosse eu a dar início à brincadeira, estando os materiais à disposição do público e quando regressasse já o fizesse sem o fato de cena. Penso que manter a personagem era também uma maneira de manter a magia e o mistério que lhe estavam associados, uma forma de manter essa *área intermediária de experiência*, para voltar a Winnicott, criada pelo objeto artístico **Opus 3**, para que se pudesse expandir noutras coisas que as crianças quisessem.

Não quero com isto dizer que sinto que a minha opinião era a única válida, antes pelo contrário. Julgo é que este momento, de tanta importância, acabou por não ser

QR-Code



Regresso ao palco Brincadeira
pós espetáculo

<https://youtu.be/BK7HWQBOXR4>

QR-Code



Regresso ao palco, Brincadeira
pós espetáculo II

<https://youtu.be/cGBfAVNQKkC>

QR-Code



Regresso ao palco, Brincadeira
pós espetáculo III

<https://youtu.be/3j5zuNqdKf8>

desenvolvido como gostaríamos, já que o tempo escasseava por entre as mãos. Devíamos ter tido mais tempo para falar sobre o regresso a cena. Acabou por ser um momento que aconteceu de diversas formas, ora levando pequenas bolas de trapilho, ora levando a bola de trapilho que servia para delimitar o espaço; usando as almofadas para saltitar e entoar ritmos que lembrassem os do espetáculo e levando pedaços de tecido para se construírem roupas e acessórios. Tudo isto aparece nos exemplos vídeo e fotográficos que aqui se disponibilizam.

Nos registos fotográficos surgem também, e acompanhando as crianças que estavam sentadas junto ao espaço cénico, alguns adolescentes. Estes adolescentes, estudantes do Curso Profissional de Interpretação, foram em visita de estudo e assistiram a **Opus 3** doutro ponto do Pequeno Auditório da Casa das Artes de Famalicão, mais elevado e que não estava visível aos pequenos. Surgiram apenas no fim e foram convidados à brincadeira conjunta com as crianças, criando vestimentas a partir dos pedaços de tecido.

Para finalizar, a retroação do público, nomeadamente o escolar. Também por falta de tempo não se conseguiu criar um modelo que nos permitisse ter acesso a registos, para serem posteriormente tratados e analisados. Os registos que temos são duma única escola, que assistiu a **Opus 3** em Novembro de 2016, e que nos facultou os mesmos duma forma espontânea.

Resumindo, julgo que, e como disse no início deste subcapítulo, sair de cena e voltar ao palco implicaria uma análise mais profunda e a criação de mecanismos próprios para que tal pudesse acontecer. Não sendo este o caso, torna-se importante, ainda assim, falar sobre este momento e partilhar, a título ilustrativo, alguns dos registos de retroação que nos foram cedidos.

REGISTO DE VISITAS REALIZADAS NO EXTERIOR

Nome da criança: *Migalga* Idade: *3,*
 Data: *21-11-2016*

Visita: *Espectáculo musico-teatral OPUS 3*

Gostei muito: 	O meu registo:
Gostei: 	
Não gostei: 	

Comentários da criança:
Eu tinha medo da Bruxa. Tinha ela péu da bruxa. Eu tenho medo de bruxas e ela parecia uma bruxa.

REGISTO DE VISITAS REALIZADAS NO EXTERIOR

Nome da criança: *CONSTANÇA* Idade: *5*
 Data: *21-11-2016*

Visita: *Espectáculo teatro-musical OPUS 3*

Gostei muito: 	O meu registo:
Gostei: 	
Não gostei: 	

Comentários da criança:
Eu gostei do espectáculo porque a senhora fazia ti-ti-ti. Eu não estava a perceber, mas gostei um pouco. Era diferente de português. Gostei de mim porque parecia que tinha um cérebro.

REGISTO DE VISITAS REALIZADAS NO EXTERIOR

Nome da criança: *MATEO* Idade: *3,5*
 Data: *21-11-2016*

Visita: *Espectáculo musico-teatral OPUS 3*

Gostei muito: 	O meu registo:
Gostei: 	
Não gostei: 	

Comentários da criança:
Não gostei do ti-ti-ti nem gostei das sons e não percebi nada. Ela devia falar.

REGISTO DE VISITAS REALIZADAS NO EXTERIOR

Nome da criança: *Salvador* Idade: *3,*
 Data: *21-11-2016*

Visita: *Espectáculo musico-teatral OPUS 3*

Gostei muito: 	O meu registo:
Gostei: 	
Não gostei: 	

Comentários da criança:
Estava sentado nas almofadas, não tinha cadeiras. As almofadas eram rodinhas.







Detenho-me nos olhos duma criança que persegue,
em silêncio, o silêncio das partículas de pó. Bailam
sem senão numa dança coreografada no momento,
ao som dos raios de sol.

Os olhos, a criança, as partículas e a luz são unos.
Livres. Iguais no desejo de sorver liberdade, na ânsia
pelo movimento.

Quem nos dera guardar na mão esse tempo de
perseguir o silêncio.

O que os olhos desta criança vêm toca-lhe as mãos e
dança-lhe os dedos. Eu danço com eles (os dedos),
com elas (as mãos, as partículas e a luz) e com ela (a
criança).

Sonho. Sonho o quanto essas partículas de pó me
fazem falta, o quanto me faz falta esse olhar
despreocupado e focado de criança. O quanto os
silêncios do tudo e do nada, e a luz que os envolve,
nos fazem dançar as partes sem demais e porquê.

Espero. Espero pela liberdade de sentir esses olhos
que em mim, e em ti, vivem. Esses olhos de criança,
livres, despreocupados, apenas atentos, fascinados e
focados pelo e no momento.

Danço essa espera e deixo sair da boca as palavras
que interrompem essa união.

Vejo, nos olhos dessa criança que espelham os meus,
que a cortina se fecha e o sorriso se esvai. Como a
luz, que ao final do dia se transforma em noite.

RESPIGOS, Outubro de 2018

Galeria *Caminhar*
Paradela da Cortiça, Setembro de 2016



Saída de cena

Reflexões finais

Epígrafe 2

Je suis l'espace où je suis

L'etat d'ebauche, Noel Arnaud

(*apud* Bachelard, 1994, p. 137)

Tanto mudou que nada mais me faria tanto sentido como chamar a estas páginas “Corpo Plural”. Esse corpo-meu que vem descrito nos pixéis das imagens, cheio de socalcos, mossas e amolgadelas, mudou. Eu mudei. O corpo-meu, que sou eu, mudou. Mudámos. Como diz Noemí Duran Salvadó “Nunca soy la misma. Mi cuerpo es frontera entre el que era hace un minuto y el próximo que viene. Siempre soy alguien por venir.” (2017, p. 28)

Começou por ser um corpo plural para se tornar um corpo-*entre* [as palavras de Duran Salvadó são aqui confirmação de não estar só nestes pensamentos]. Um manifesto não do que somos assumidamente neste ou naquele momento, no momento que se captura, regista e supostamente nos define, mas do que somos no hiato, na fenda que se interpõe a esse momento e ao seguinte, o *entre* que fica no corpo, nos destrói, constrói, reconstrói e nos acrescenta mais uma peça ao ser. Somos, os meus “eus” e o meu corpo, um tubérculo que se alimenta da terra das relações e se multiplica a cada instante; somos rizoma. Este relatório de projeto, que começou por ser um simples estudo de caso sobre **Opus 3**, espetáculo e objeto artístico, sobre o corpo do artista, sobre os vários corpos criativos, sobre os corpos das crianças e adultos que se cruzaram com **Opus 3**, encaminhou-se para um manifesto do que é, também, ser artista, investigadora, professora **E** ser **MULHER** num corpo que se digladiou, nos momentos de criação, com a perda dum pai, com a perda definitiva da capacidade de gerar vida, pelo envelhecimento precoce, e completamente inesperado, do corpo. **MULHER** passou a ser o *entre* repetitivo da tríade a/r/tográfica. Mulher um Corpo-Entre. Ou, de como um corpo plural, afinal, nada mais é do que um

corpo-entre. Ou um corpo-comissura. Um corpo no meio. Um corpo charneira.

Um corpo que se move, metafórica e realmente, pelos interstícios dos tecidos-não-tecidos, abertos, enrolados, para e por desenrolar. Ou, voltando a Duran Salvadó “El cuerpo como primer espacio para la escucha y los lugares que habitamos como extensión de ese cuerpo capaz de acoger transformaciones.” (Duran Salvadó, 2017, p. 91)

Em **Opus 3** também éramos uma tríade de mulheres. E em **Opus 3**, através dos atos de multi-, inter- e transdisciplinaridade, alcançou-se essa mestiçagem, a metáfora de que fala Rita L. Irwin (2013, p. 128), uma linguagem da fronteira. Três mulheres – duas intérpretes e uma diretora criativa – todas com percursos artísticos distintos, mas interligados, todas ligadas ao contexto educativo e todas com interesses de investigação, cruzam-se e dão origem a um objeto artístico que nasce, cresce e se desenvolve também da e pela contaminação. Dito isto, e desta forma, pode subentender-se que foi um processo pacífico. Não foi. Teve, como todos os processos artísticos [todos os processos de vida], momentos de muita partilha e generosidade, mas também de muita discordância, conflito. São os momentos *entre* que ora nos trazem força para continuar caminhando, ora nos derrubam e nos fazem duvidar do que fazemos. Mas, depois vem a troca. Vem aquele momento, como diz Nancy, em que “Escutar é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de dentro* e *de fora*, de um ao outro, portanto, e de um no outro.” (Nancy, 2014, p. 30)[itálicos no original]. Vem a sessão seguinte e a criança que, ao nosso chamamento sonoro que se dirige a uma simples bola de trapilho suspensa por um pedaço de fio, chama “Cão” sem lhe dizermos que na nossa mente aquilo era mesmo um cão. Ou outra criança que repete tudo o que balbuciamos, tudo o que trauteamos, tudo o que cantamos numa língua que ninguém conhece, mas que todos se esforçam por entender e falar. E ainda outra que mexe o pé quando o senhor Pé Cantante vocaliza desalmadamente.

Trabalhar com a primeira infância é um desafio constante, é reinventarmo-nos a toda a hora, é sentar e deitar no chão quando o crescimento nos pede que fiquemos verticais. É entrar num outro espaço-tempo, porque para as crianças o tempo é outra coisa. Como refere Paulo Nuno Pereira, e acerca da diferença de perceção do tempo entre crianças e adultos

“(…) as primeiras conceptualizações temporais da infância, quando o tempo é experienciado como ilimitado e controlável, e a avaliação dos adultos mais orientada pela realidade de que o tempo é finito e para além do seu controlo, implicitamente conduzindo a um reconhecimento da inevitabilidade da morte.” (Pereira, 1998)

Esse corpo plural vive, também, disto, desta reinvenção do tempo ao estarmos com as crianças, desse tempo que se dilata e, por breves momentos, nos dá a ilusão de ser ilimitado. Desta reinvenção que acontece pelas “vibrações por simpatia” entre o eu-adulto e o eles-criança, mas, sobretudo, e como diz Noemí Duran Salvadó porque “(…) me fijo en los rostros de los niños como lugares donde se registra el afecto.” (Duran Salvadó, 2017, p. 51). Sem dúvida que o afeto é a melhor retroação que podemos ter, a melhor frequência para podermos afinar e vibrar em conjunto.

Termino com Al Berto em *Lunário*, num excerto que vibra, anticipo-o, em sintonia com estas páginas

“O corpo, esse país mais ou menos habitável, em nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente.”
(2012, p. 18)

Referências Bibliográficas

- (org.), Companhia de Música Teatral (2003). *Bebébabá - da musicalidade dos afectos à música com bebés*. Porto: Campo das Letras - Editores S.A.
- Al Berto. (2012). *Lunário* (4ª). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Al Berto. (2017). *O anjo mudo* (3ª). Lisboa: Assírio & Alvim.
- André, J. M. (2016). *Jogo, corpo e teatro : a arte de fazer amor com o tempo*. Coimbra: Angelus Novus.
- Anzieu, D. (1989). *O Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda.
- Augé, M. (2016). *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (2ª). Lisboa: Letra Livre.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Barata, G. N. (2012). *A fenomenologia enquanto lugar total da vida: diálogo poético-amoroso entre Merleau-Ponty e alguns pensadores e artistas*. (M. Robalo, Ed.) (1ª). Lisboa: Edições Sílabo.
- Berthoz, A. (2013). *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio* (1ª). Lisboa: Orfeu Negro.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
Retrieved from <https://www.questia.com/read/6267077/silence-lectures-and-writings>
- Carmo, H., & Ferreira, M. M. (2015). *Metodologia da Investigação: Guia para a Autoaprendizagem* (3ª). Lisboa: Universidade Aberta. Retrieved from <https://www.ileio.com/reader/qo3gJo>
- Cosson, A. F. de. (2003). *(Re)searching Sculpted A/r/tography, (Re)learning Sbverted-knowing through aporetic praxis*. The University of Victoria.

- Cruz, A. (2011). *O pintor debaixo do lava-loiças* (6ª). Alfragide: Editorial Caminho, SA.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dias, B., & Irwin, R. L. (2013). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM.
- Duran Salvadó, N. (2017). *Reescribir entre cuerpos caminos po(e)sibles : transformar la educación*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gilles Deleuze, F. G. (2000). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1* (2ª Reimpre). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Grotowsky, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Henrique, L. L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hernández, F. H. (2013). A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. In *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia* (pp. 39–62). Santa Maria: Editora UFSM.
- Hickmott, S. (2015). *(En) corps sonore : Jean-Luc Nancy's 'Sonotropism.'* *French Studies*, 69(4), 479–493. <https://doi.org/10.1093/fs/knv152>
- Irwin, R. L. (2013). Becoming A/r/tography. *Studies in Art Education*, 54(3), 198.
- Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., & Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A / r / tography. *Studies in Art Education*, 48(1), 70–89.
- Irwin, R. L., & De Cosson, A. (2004). *A/r/tography : rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press.
- Jordan, B., & Henderson, A. (1995). Interaction Analysis: Foundations and Praticce. *The Journal of the Learning Sciences*, 4(1), 39–103.
- Lecoq, J. (2010). *O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac.

- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Pós-Dramático* (1ª). Lisboa: Orfeu Negro.
- Lispector, C. (2012). *Água viva*. Lisboa: Editores, Relógio D'Água.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *O olho e o espírito. Textos escolhidos: Maurice Merleau-Ponty* (9ª). Lisboa: Vega.
- Nancy, J.-L. (1996). *Être singulier pluriel*. Paris: Éditions Galilée.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega.
- Nancy, J.-L. (2014). *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira.
- Onfray, M. (2009). *Teoria da Viagem, Uma Poética da Geografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Pereira, P. N. (1998). *O Espaço e o Tempo, intraligações*. Lisboa: Fim de Século.
- Pessoa, F. (n.d.). Arquivo Pessoa: Obra Édita - Começo a conhecer-me. Não existo. -. Retrieved February 22, 2020, from <http://arquivopessoa.net/textos/2438>
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Renner, E. (2016). *The Beginning of Life, the series*. Brasil: Maria Farinha Filmes. Retrieved from <https://www.netflix.com/browse?jbv=80107990&jbp=2&jbr=1>
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Saldanha, Â. (2014). *No caminho para casa: um estudo a/r/tográfico de recolha de memórias numa comunidade informal*. Universidade do Porto.
- Schafer, M. (1991). *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Slade, P. (1978). *O Jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus Editorial.
- Solnit, R. (2014). *Wanderlust, a History of Walking*. London: Granta Books.
- Stake, R. E. (2009). *A Arte da Investigação com Estudos de Caso* (2ª). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Teatral, Companhia de Música (n.d.). Peça a Peça Itinerante. Retrieved February 13, 2020, from <http://www.musicateatral.com/papi/>

Teatral, Companhia de Música (2016). *Manual para a construção de jardins interiores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Varda, A. (1999). *Os Respigadores e a Respigadora*. Atalanta Filmes. Retrieved from <https://www.facebook.com/watch/?v=1333916976681688>

Wilson, S. (1999). *FRAGMENTS : AN ART-BASED NARRATIVE INQUIRY*. The University of British Columbia.

Winnicott, D. W. (1975). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda.