

QUEM, ONDE E O QUÊ?
Brincar a sério com o dISPAr Pesquisa

Adriana Correia Neves dos Santos Lopes

Trabalho de Projeto de Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais

Maior, 2024

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Antropologia, área de especialização em Culturas
Visuais realizado sob a orientação científica de Rodrigo Lacerda e Teresa Fradique

*Aos meus pais,
que não capitalizaram as suas brincadeiras ociosas.*

AGRADECIMENTOS

Aos companheiros desta brincadeira e de tantas outras que me fizeram vir aqui parar – nomeio os desta paisagem em filme e em ensaio, dentro e fora de cena, por não saber como lhes agradecer.

A todos os dISPArEs Pesquisadores, que improvisaram comigo *quem, onde e o quê*. Ao David que me abriu a porta, ao Gonçalo, à Bia, ao Manel, à Pips, à Andreia, à Jini, ao Carlo, ao Cassiano, ao Márcio, à Sandra, à Gabi.

Às novas miragens que me entretêm a brincar: Nico, Artur, Daniel, Inês, Bárbara, Carolina, Raquel, Tomás.

À Carolina, à Constança e à Susana pela camaradagem e liberdade no *ser e fazer*.

À Bia e à Carolina pela amizade de sempre.

À Maria pela força e fragilidade, além-fronteiras.

A todos os amigos, preciosos.

Aos meus pais.

Aos meus irmãos, os primeiros brincadores.

Ao Jorge pela fraternidade.

À Susana pelo amor.

À Flor e ao Lucas: todos os faz-de-conta.

Ao Gonçalo: todas as praias da realidade e da imaginação.

Ao Professor Rodrigo e à Professora Teresa, um sentido abraço de admiração e respeito e um profundo obrigada pelas instruções e o amparo.

Foi um prazer errar convosco.

QUEM, ONDE E O QUÊ?

BRINCAR A SÉRIO COM O DISPAR PESQUISA

ADRIANA CORREIA NEVES DOS SANTOS LOPES

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: brincadeira, antropologia multimodal, poética do falhanço, realidade dramática, irrepresentável, teatro de improviso, busca metodológica, corpo performativo

“Corpo Brinca” e a reflexão que o acompanha é um ensaio exploratório sobre a brincadeira, enquanto modalidade de ação flexível, oblíqua e experimental que renova, indefinidamente, o fazer qualquer coisa, em qualquer sítio e de qualquer forma, no terreno do dISPAr Pesquisa, durante a sua busca coletiva por um modelo de teatro participativo. Procurou-se desenhar uma etnografia sobre o esforço contínuo e criativo de representação, no teatro e na antropologia; e montar um filme sobre o(s) corpo(s) que brinca(m), dentro e fora de cena e de enquadramento. O presente trabalho pode ser entendido como um catálogo de exercícios-brincadeira e um arquivo de imagens, palavras e desenhos da dramaturgia de improviso de um grupo de teatro amador. Compôs-se, assim, uma gramática de possibilidades entre o centro performativo e a margem etnográfica, entre a realidade dramática e a quotidiana, entre o ser (real, pessoa, personagem ou encenador) e o não-ser (por vontade, inação ou falhanço). Isto é, uma paisagem em movimento da brincadeira e do (seu) fracasso. No fundo, procura-se responder a uma pergunta: porque continuam dez pessoas a encontrar-se todas as quartas-feiras, durante um ano, no mesmo laboratório ou ginásio ou banco de jardim, à porta fechada e em círculo, mesmo quando (já) não brincam.

Filme disponível em <https://youtu.be/MRPx2HehT7s> e em <https://drive.google.com/file/d/1vnik1qqgXF0dUPt4A7UXokwjajn8eaOo/view?usp=sharing> (versão comprimida)

WHO, WHERE AND WHAT?

PLAYING SERIOUSLY WITH DISPAR PESQUISA

ADRIANA CORREIA NEVES DOS SANTOS LOPES

ABSTRACT

KEYWORDS: play, multimodal anthropology, poetics of failure, dramatic reality, irrepresentable, improvisation theater, methodological search, performative body

“Corpo Brinca” and the reflection that follows it is an exploratory essay on play, as a flexible, oblique and experimental mode of action that indefinitely renews doing something else, elsewhere and otherwise, at dISPAr Pesquisa, during its collective search for a participatory theater model. The aim was to create an ethnography about the continuous and creative effort of representation, in theater and anthropology; and to make a film about the body/ies that play, on and off stage and within the frame. This work can be understood as a catalog of play-exercises and an archive of images, words and drawings of the improvisational dramaturgy of an amateur theater group. So, a grammar of possibilities was composed between the performative center and the ethnographic margin, between the dramatic reality and everyday life, between being (real, person, character or director) and non-being (by will, inaction or failure). In other words, a moving landscape of play and (its) failure. Ultimately, the idea here is to try to answer the question: why do ten people continue to meet every Wednesday, for a year, in the same laboratory or gymnasium or park bench, behind closed doors and in a circle, even when they (no longer) play?

Film available at <https://youtu.be/MRPx2HehT7s> and at <https://drive.google.com/file/d/1vnik1qggXFOdUPt4A7UXokwjain8eaOo/view?usp=sharing>

Índice

Prólogo.....	1
1. Introdução: Jogar o corpo.....	4
O dISPAr Pesquisa.....	5
Regras de instrução para uma etnografia.....	9
A brincadeira e o (seu) fracasso.....	13
2. Entre o ser e o não-ser: a busca metodológica do dISPAr	21
“Até teres um corpo, não tens nada”	23
“Até severo, frequentemente, luminoso”	47
Em Retiro.....	67
“Todos virados com os umbigos uns para os outros”	79
3. Quem, onde e o quê, dentro e fora da brincadeira	85
Representar o irrepresentável	92
Brincadeira: objeto e método.....	108
Montar o Corpo (que) brinca	116
4. Conclusão: incorporar o jogo	122
Referências Bibliográficas	131
Filmografia.....	137
Lista de Entrevistas	137
Anexo I: Caderno IV da Sandra (capa e interior).....	139
Anexo II: Caderno IV do Márcio (capa e interior)	140
Anexo III: Caderno IV do Cassiano (capa e interior).....	141
Anexo IV: Caderno IV do Gonçalo (interior e contracapa).....	142
Anexo V: Caderno II da Bia (capa).....	143

Prólogo

“It seems very pretty,” she said when she had finished it, “but it’s rather hard to understand!” (You see she didn’t like to confess, even to herself, that she couldn’t make it out at all.) “Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don’t know exactly what they are! However, somebody killed something: that’s clear, at any rate”.

in *Through the Looking Glass and what Alice found there* (1899 [1872])

Principio com um périplo de analepses, por associação livre, de poesia à mão e binóculos sobre a memória, para me situar, razoavelmente, na tarefa presente, sacrificando o *medo do erro e do desconhecido* (como no outubro-mais-que-pretérito em que inaugurei o diário de campo) e a irredutibilidade das coisas do mundo aqui ladeadas.

Benjamim de uma família pequena, arquetizada entre laços e desenlaces, decresço seis aniversários da minha irmã, com quem vivi toda a infância, e mingo outra sextilha de anos face ao meu irmão, com quem me fui encontrando em menos jogos de tabuleiro. De lar plantado na orla de uma floresta dos subúrbios viseenses, improvisei colcheias de tempo de sobejo entre lápis de cor, animais de companhia de miniatura e imaginações de *contracena* com parceiros figurantes (cozinhei e vendi bolos de moléculas de ar a minha mãe que se distraía e governei castelos de areia com o meu pai que olhava o mar). Sabia sustentar a solidão no relógio com brincadeira (naturalmente, agrilhoadas à germinação infante da minha subjetividade e ao seu entrosamento ingénuo com a realidade) até, finalmente, em companhia e, episodicamente, no desfecho dos dias, no carro para casa, solicitar esclarecimento para “o que é que vamos fazer hoje?” – como se efémero e infundável fosse, concomitantemente, o tempo; mas, sobretudo, para entreter a ideia, perante o vazio do nada discursado, que se refugiava algures chave-segredo para o *fazer* e *estar* no mundo, com o mundo, sobre o mundo.

No quinto ou sexto ano da viragem do século, os meus pais, provavelmente, com um desejo arquivista e tecnologias acessíveis ao seu bolso, compraram uma *handycam* que serviu, principalmente, de *brinquedo* meu e da minha irmã, capturado à revelia para desfrutar de tardes de domingo companheiras. Colecionámos *videoclips* de extravagante produção, séries inacabadas com e sem guião e documentámos uma década das férias veranis em Lagos em *diários de bordo* – com teatros, mais ou menos, espontâneos e enquadramentos paisagísticos experimentais (paisagens de humanos – ou outros protagonistas – ínfimos num cenário expandido) que ensaiavam modos de *ser* e de *olhar*.

Ao ritmo idiossincrático do meu custoso crescimento, a brincadeira, enquanto alternativa à realidade empírica, foi-se concretizando em *inovadoras* modalidades de ação que me permitiram estranhar e fruir a performatividade do meu corpo, instrumento poético e compósito-reflexo, *estruturado* e *estruturante*, da minha experiência. Com um curso vocacional por três anos pubertários e ulteriores lições avulsas de dança e teatro, entreguei-me a uma *práxis* rigorosa de encenação do ato, movimento e suas narrativas, suficientemente flexível no imediatismo da sua apropriação. Os fracassos das minhas pretensões carreiristas de adolescente sem físico, devidamente, adestrado nas técnicas clássicas do *ballet* e a minha desilusão com a prática sofista do direito inábil no apaziguamento da minha inquietação com o mundo, encontrei-me com a Antropologia que me tem satisfeito e aguçado a curiosidade.

Durante a minha estadia em Coimbra, à margem das minhas preocupações académicas, e entre somas de engenhos (reciclava a estética em fotogramas e aguarelas), conheci o *InterDito*, coletivo de teatro não profissionalizado, associado à Faculdade de Psicologia da Universidade de Coimbra. Os ensaios noturnos semanais, de porta escancarada (a anarquia era sinónimo de abertura e inclusão), brasonavam a brincadeira e, com reflexividade sensível partilhada, revolucionaram, profundamente, as minhas conceções de *possível*, *impossível*, *provável* e *certo*¹.

Recém-chegada a Lisboa, pedi coordenadas de lugar análogo no novo sítio aos idos companheiros, conheci o *dISPAr*, sediado no Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA), também, formado por *atores-nãoatores* (Fradique, 2016, p. 20)², e emparelhei-me com outros *pesquisadores* empenhados em improvisar (*literalmente*) um modelo de teatro participativo no núcleo do *dISPAr*-Pesquisa. Estudante de antropologia visual na capital, candidatei-me a mestrado com a manifestação do meu

intenso interesse pelo modo como o meu próprio corpo pode, sensorialmente, ser capaz de se pensar e representar; e pensar e representar o(s) outro(s), e de o comunicar [o encontro é sempre necessário] através de um grande – ou pequeno – argumento [ilustrado] sobre o mundo (evidente e felizmente, permeável à

¹ Propriedade, prevista por Bordieu (1972, p. 167), do *habitus* incorporado e determinante.

² Empresto a expressão de Fradique (2016), ao longo de todo texto, para enfatizar a técnica não profissionalizada da prática de representação dos envolvidos, que se materializa “em autenticidade valorizada” (Fradique, 2016, p. 20) e se caracteriza pela irrupção do real nas “ações dos intérpretes que, muitas vezes, utilizam objetos, materiais e substâncias da vida quotidiana” (Fradique, 2016, p.21).

interpretação e subjetividade do(s) recetore(s) e, por isso, gerador de acontecimentos, além de si próprio)³.

Hoje, grifo as entrelinhas na incerteza de melhor prolongamento. Diante o encanto com o mundo inefável, *very pretty*, confesso, por Alice, a *luta de galos* que ainda (des)monto na tentativa vã de o compreender, num “estado de busca em aberto, como uma pequena ferida” (Fradique, 2014). Crente que o mistério do *estar*, do *ser*, do *fazer* se ilumina no decidir e, para isso, não se matam pessoas, só ideias. Dou por encerrado, aqui, o “vulnerário” (Euba, 2021), expedita para o idearicídio⁴ que se segue.

³ Tal-qual escrevi na minha candidatura ao mestrado em antropologia, apresentada em 2021.

⁴ Decidir, à semelhança de homicídio e suicídio, tem origem no verbo “matar”, denunciando que “invariavelmente, a decisão exige uma renúncia: por cada sim, tem de existir algum não, cada decisão que tomamos elimina ou aniquila outras alternativas” (Yalom, 2016).

1. Introdução: Jogar o corpo

I feel the anarchy of hundreds of gods in me. If nothing else, the weather is fine.

Jini no terceiro ensaio do dISPAr Pesquisa

*Trago a minha infância pela mão*⁵, o malogro de não conter a sensação de estar viva no teleológico e o desejo de imaginar alternativas à(s) ausência(s) de sentido. Pelo prazer que encontrei, por acaso, no encontro em movimento com o mundo, adio o indiscernível a jogar (com) o corpo – no último par de anos, com uma nova *gramática de possibilidades*, que experimentei no dISPAr Pesquisa. Provavelmente, por isso, atraiu-me a brincadeira, ato psicofísico de liberdade criativa, no recreio onde a (re)conheci desligada do pretexto da infância (ou da sua inocência), que, infelizmente, já não me serve. Intrigava-me, no princípio, a herança de um projeto antropológico despojado do reducionismo cognitivo da teorização excessiva, apartada dos contornos sensoriais e afetivos da experiência (subjetivos, porém não solipsísticos); mas, fundamentalmente, a fragilidade de agir e o brincar como potencial resposta. Na era neoliberal do lucro, da capitalização do sujeito, da necropolítica⁶, entre uma sociedade líquida⁷, sob uma realidade difusa, complexa e esquiva, potencialmente, infinita, com uma cultura, simultaneamente, fragmentada e global, cercados de coisas sem concretude lítica, porquê insistir na ficção⁸ de verdades, na brincadeira ou na etnografia – e como o fazer?

Felizmente, para mim, o dISPAr ensinou-me a técnica de construir, colaborativamente, respostas para o “quem?”, “onde?” e “o quê?” e, de resto (no que respeita os comos e os porquês), a entregar-me ao improviso. Assim, interessei-me pelo caráter processual⁹ da brincadeira enquanto forma de *estar* e de *fazer* e ferramenta de

⁵ Salette Tavares inaugura com esta oração o catálogo homónimo da sua exposição *Brincar* de 1979, hospedada na galeria de arte lisboeta Quadrum.

⁶ Tal como explicado por André Lépecki, numa crítica robusta aos efeitos do sistema nervoso bio e necropolítico da hipermodernidade: “a situation conditioned by a new kind of rationality, a new mode of reasoning, not necessarily the most amenable to those who happen to believe in thinking (thinking as art, thinking as thought, thinking as living), to those who trust the necessary opaqueness and complexity of life, those who believe in the vital importance of not having profit and self-profit as the only goal for life and its arts” (Lépecki, 2016).

⁷ Termo cunhado para descrever a natureza do nosso espírito social presente: extremamente fluída, móvel, frágil e efêmera (Bauman, 2000).

⁸ Aqui, ficção na medida do entendimento possível do antropólogo (e, claro, do indivíduo) sobre os factos, reconhecendo a etnografia como uma interpretação produzida (Geertz, 1973, p. 15) o caráter contingente, histórico e contestável das suas representações (Clifford, 1986).

⁹ Torna-a coincidente com a performance e define-a nesse sentido processual, como execução mais ou menos incorporada de um processo e não mera concretização de ato isolado singular (Turner, 1982, p. 91).

constituição de possibilidades e alternativas que expressa e inscreve (novos) significados sobre a ação e o real. Acidentalmente, entre vontades e desvios, desenhei um problema, aparentemente, extemporâneo à sua ontologia, contudo, empenhado no seu fim: descobrir o trajeto de um esforço contínuo e criativo de representar a realidade – especificamente, participar no processo de criação de um novo protótipo de teatro participativo com os parceiros do Pesquisa e, ao mesmo tempo, inventar formas para eu própria refletir sobre isso (entre o gozo e o fracasso). O que seria uma etnografia filmada a perseguir a brincadeira dISPAr, tornou-se num *patchwork* experimental de métodos sobre isso mesmo: práticas que convocam o corpo num jogo que falha repetidamente – o da imaginação. O *Corpo brinca*, retalho da câmara presente, contracena com esta ficção.

Nesta primeira parte, a partir dos seus subcapítulos, introduzo o campo ativado e os preceitos que orquestraram o método etnográfico; mapeio o tema de investigação (entre a brincadeira e o fracasso) como uma análise teórica sintética; e revelo a organização geral do documento como guião de leitura. Com a anarquia de todos os deuses e porque, na pior das hipóteses, o tempo foi (e é sempre) favorável à aventura.

O dISPAr Pesquisa

Em outubro de 2021, formou-se um terceiro núcleo do dISPAr – somado à Iniciação, destinada à introdução do regime da performance teatral aos seus participantes, e ao Eco, especializado em Teatro *Playback* – liderado pelo David (iniciado na casa há uma década e membro do Eco), a convite da associação, na sequência da conclusão do seu mestrado em teatro comunitário em Londres. Sob o desígnio de pesquisa colaborativa (termo que nomeou o projeto), alicerçada no Improviso e orientada para um “serviço à comunidade”¹⁰ (David, 2023) – a definir em função da sinergia do agregado de participantes –, elegeram-se a vulnerabilidade como temática-charneira (ponto de partida de investigação e de chegada, enquanto fim a partilhar entre participantes-colegas e eventual público). Com uma premissa, ainda assim, assaz abstrata, inclinada para um exercício, mais ou menos livre, de “repetição estilizada de atos” (Butler, 2004, p. 70), constituiu-se, entre nove *pesquisadores* (antigos dISPAres e transeuntes de órbitas próximas, com mínima exigida experiência artística, eu incluída), um modelo dramatúrgico participativo,

¹⁰ O David, em entrevista no dia 30 de setembro de 2023, depois de encerrar o ciclo de dois anos como encenador-nãoencenador, referiu esta vontade de retribuição de algo à comunidade (confusionando, no seu discurso, potenciais espetadores reunidos, colaboradores póstumos e o próprio grupo neste papel) como um dos objetivos primordiais da sua proposta, a par com o aprofundamento da “autodescoberta” (David, 2023).

inspirado em vários ideários (do Improviso ao Laboratório, abarcando o Playback e o do Oprimido¹¹), testado como esboço em performance pública de livre acesso. Foram meses em que se multiplicaram (des)entendimentos, executaram ruturas de parceria (abandonaram a causa um punhado de voluntários), compensadas pelo reforço de outras cooperações (com adições tardias) e, essencialmente, se negociaram cosmovisões e arbítrios – destruímos sucessivamente para (re)construir uma “vitória sobre o abstrato”¹².

Regressámos todos, depois do interregno do verão, com a exceção de uma pessoa (Andreia, Bia, Cassiano, David, Gonçalo, Manel e Sandra e eu), e juntaram-se a nós quatro novos elementos, dois iniciados dISPAr do ano anterior já afeitos ao(s) espaço(s), a Jini e o Márcio, o Carlo, estudante chileno de teatro, recentemente, em Lisboa que nos visitou por referência e, temporariamente, a Gabi, artista argentina. Com alguns vaivéns de corpos curiosos, convocaram-se diferentes motivações: a expectativa de operacionalizar a estrutura de “resultado razoável”¹³ (Cassiano, 2023), previamente, formalizada noutros palcos e com outras pessoas (eventualmente, comunidades específicas, como adiantou o David no final do primeiro ano); a disposição para “trabalhar o corpo e a profundidade de alguma forma, sobre personagem ou temas da sociedade” (Márcio, 2023); o vínculo emocional ao dISPAr e à brincadeira que irrompe “nos momentos mortos e nas pausas” (Manel, 2023), soterrando a irritação “com a parte mais séria da coisa” (Manel, 2023); a nostalgia (e urgência) pós-pandémica da experienciar o improviso como regra que “põe coisas no corpo, faz coisas com o corpo” (Gonçalo,

¹¹ Explico sucintamente cada um, para efeitos de esclarecimento simples, reservando discussão mais séria para outros âmbitos. O *Teatro de Improviso* democratizou a experiência criativa, reiterando a sua prática em jogos teatrais que desenvolvem, intuitivamente, a cena a partir de uma dada situação, cenário, problema ou questão (Spolin, 1999, p. 361). O *Teatro Laboratório* é uma herança do *Teatro Pobre* experimental de Grotowski, que concebia a prática como um estudo, da imaginação e da criação espontânea, atribuindo-lhe um estatuto ritualístico de poucos instrumentos: “o ator, e (...) o espetador como caixa de ressonância” (Flaszen, 2007). Por sua vez, o *Teatro Playback*, tem quatro pressupostos: um espetador, permutável ao longo de um espetáculo, que, voluntariamente, conta uma história real pessoal; a audiência na qual se insere; um conjunto de atores que improvisa as partilhas em palco; um condutor das cenas que medeia a relação entre público e corpo de improviso. O evento teatral destina-se a conter a experiência emocional e pessoal das narrativas, validando a sua expressão e oferecendo novas perspetivas sobre o sucedido – pelo que tem sido apropriado pela dramaterapia (Barak, 2013). No *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, o palco é a sala ou a plateia, com os espetadores como observadores ativos que podem ocupar o papel de protagonista na relação de opressão representada na dramaturgia, para que a ação teatral transitiva (da submissão à libertação) e subversiva possa ser extrapolada para a vida real (Boal, 1996).

¹² Dito do Manel, pesquisador do dISPAr, em regozijo com a morosa e ambicionada materialização da performance em cinco distintas formas de improviso, no momento da sua cristalização.

¹³ Avaliação do Cassiano, em entrevista dia 27 de julho do ano 2023, que frisou a sua “curiosidade em saber como ia ser essa continuidade e como é que ia ser essa integração com outras pessoas... e também como foi o que eu ditava ‘vamos ver como vai ser isso de ser aberto’... não sabia se ia dar certo ou não ia dar certo, isso de ser aberto. Foi, então, ‘vamos ver, vamos experimentar!’” (Cassiano, 2023).

2023); e, também, a apreciação pela força agregadora da “cooperação, conexão, com os nossos corpos, com as nossas mãos, não só com as nossas cabeças” (Bia, 2023). Parece-me que, mais ou menos acidentalmente, projetámos, com o potencial resgate de um organismo de solidariedade e comunidade no seio do nosso conjunto, o anseio de ativar a singularidade da performance, que, servindo-se de uma constelação de conceitos e gestos e pontos sensitivos de viragem e inflexão, gera campos vitais e vitalizados de problematização das questões sociais, políticas, afetivas e corpóreas (Lepécki, 2016).

Com os novos peões (em fluxo, culminado em reduzidas permanências) e a suspensão da ordem de trabalhos por três meses, o primeiro semestre dedicou-se ao reportório dISPAr de brincadeiras-exercício para a germinação de intimidade, coesão e sentimento de confiança entre pares¹⁴ e a consequente instituição de uma dinâmica e lógica partilhada – neste caso, e entre entradas e saídas, (a tentativa de) estabelecer uma *communitas* espontânea, assente na interação pessoal franca sem protocolos societais, na abertura à compreensão mútua intersubjetiva, no aqui-e-agora, na sincronicidade e na fluidez dos eventos (Turner, 1982). Embora as interpelações frequentes sobre o futuro e, por vezes, a impaciência visível do grupo com o desconhecimento do rumo do plano, desvelado momento a momento, o David concentrou-se na experimentação e no experimental, antecipando somente que pretendia mudar o foco coletivo para o simbólico e o comunitário¹⁵ e, finalmente, concretizar um contacto direto e ativo com o público (e, sobre isso, nada de concreto suplementar elaborou).

Chegados ao Natal e de despedidas feitas, hibernámos a nossa incubadora de *estilos de estar e ser* até à videochamada de 4 de janeiro comprometida com a discussão dos próximos movimentos, acompanhada de uma tabela a ser preenchida por todos com os parâmetros: nome (para identificar cada membro dISPAr); causa social (a predileta, a suster como bandeira); e comunidade-alvo (aqui pouco se esclarecia, se seria o seio comunitário vítima ou vulnerável da problemática que suscitava a causa para promover o seu empoderamento ou devolver-lhes algum tipo de solidariedade; ou, pelo contrário, a

¹⁴ A manipulação do mundo externo (objetos e acontecimentos) ao serviço da realidade interna (sonhos, sentimentos e elaborações) consoma-se num interjogo e supõe, necessariamente, confiança no ambiente em que se insere (Winnicott, 2005 [1971]).

¹⁵ Proporcionalmente, relacionáveis, considerando que membros de uma dada estrutura social e cultural, acedem a um sistema compartilhado de símbolos, cujos significados são construídos, permitindo ao teatro, no âmbito das suas funções, operacionalizar e comunicar as suas (re)definições, que categorizam, ordenam, seleccionam e significam diferentes aspetos do mundo, podendo contestar a manutenção de poder da esfera política pública, com efeitos sobre a comunidade (Kertzer, 1988).

oligarquia responsável investida num poder discricionário capaz de motivar militância resistente ou subversiva que a quisesse ofender ou desafiar). A reunião online, com os constrangimentos próprios de uma relação erma a (re)ligar-se sem território comum ou, pelo menos, com pontes invisíveis e incorpóreas entre as bases, radicou-se na confusão de imaginações de futuro competitivas e algo superficiais de hipóteses (e contra-hipóteses) de ativismo social; com “discussões tidas com tamanha cautela e tamanha diplomacia que isso, pronto, tirou-nos um bocadinho um lado espontâneo e um lado mais simples” (Bia, 2023) – e como “ninguém lutou pela sua ideia até ao fim” e o quórum não compareceu na íntegra, instalou-se um conformismo (“rapidamente, todos nos tentamos adaptar uns aos outros” (Bia, 2023)) a desmanchar-se nas semanas seguintes. O ensaio seguinte encalhou em infinda neurose, entre muitos silêncios, suspiros e atropelamentos, até a um aparente consenso que, se apontou direção, “não ficou claro” (Cassiano, 2023) – provavelmente, nesse momento, anuímos a discórdia sem a lograr exatamente e daí a uma semana, perdidos quanto ao destino e propósito da pesquisa, estacionámos no silêncio e prosseguimos na repetição da estrutura instituída (aquecimento e jogos de improviso com lógicas distintas). Não obstante, confessaram-se formas de estar e cosmologias sobre a arte e a vida que permitem, em retrospectiva, mapear e explicar as (dis)tensões e o embaraço sedutor de um processo criativo colaborativo obrigado a situar-se no mundo – não esquecendo que, como declarou em conversa o encenador-nãoencenador¹⁶ David, “é difícil decidir sobre a subjetividade de forma justa”.

Enfim, decerto, só em fevereiro se agilizou a pesquisa com nova tertúlia em círculo, desta vez, focada em duas questões: primeira, como incluir o espetador na nossa brincadeira; e, depois de uma dança a um ritmo espontâneo de olhos fechados, o que nos encanta num espetáculo ou nos torna espet-atores¹⁷ interessados em performance. Sob a

¹⁶ Uso encenador-nãoencenador como usarei ator-nãoator (Fradique, 2016) para achar um nome que possa descrever, por um lado, o evidente amadorismo de todos, enquanto *peças reais* que desempenham esses papéis, independentemente da sua formação (não excluindo que alguns se tenham, mais ou menos, profissionalizado na matéria – o David em particular, ainda que não exatamente como encenador clássico –); e, por outro, a desconstrução de funções e (en)cargos a que este processo, que se quis comunitário e orgânico, na medida do possível, obrigou (com um líder que se intitulou sempre de facilitador e que desocupou, repetidamente, esse lugar).

¹⁷ Reconheço o neologismo, do original *spect-atores* de Boal (2014), para nomear a erosão de fronteiras entre espetador e ator nos ensaios (com os testes sucessivos de um eventual público e todos a cumprir, aleatória e voluntariamente, parte da sua função), na vida de cada um (como atores amadores, que pisam o palco depois de já o terem observado) e no modelo imaginado a montar durante o ano letivo de teatro participativo. Tal como o público que o dISPAr Pesquisa queria para as suas *performances*, referencio os espetadores, característicos do teatro fórum, que “são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente, e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo

pressão de apresentar um produto no final do ano de trabalho, concluímos com o planeamento de cinco *workshops* ao encargo de cinco equipas-enclave, responsáveis pelos ensaios sucedâneos, dirigidos em função das respostas à última interrogação para indagar resolução para o primo dilema. Cada quinto do grupo supervisionado pela encenação estabelecida organizou dois laboratórios. Terminados, recolhemos no habitual retiro anual dÍSPAr para, da nebulosidade, erguer cinco estações com um fio condutor.

De regresso e já nas últimas semanas, desistimos (gradualmente, mais inconsciente que conscientemente, sem marco único e exato) da expectável finalização simples e aprimorada da fórmula descoberta – em vez disso, vagueámos, indisciplinadamente, entre (com)pulsões de expressão e falhanços corolários desse empreendimento. Retorquimos a (im)possibilidade de expressão com a afoita e continuada tentativa do ofício teatral que, normalmente, já se arrisca a representar qualquer coisa longe da sua literalidade (Bailes, 2011). Cometemos erros “que nem se quer foram erros” (David, 2023), para não se qualificar bom e mau – se alguns pareceram certos, todavia, na eventualidade de volta ao início, se calhar teríamos feito de outra maneira (David, 2023). Depois de círculos de (re)formulação e corpos (re)encenados, estreámos a performance final, o *Tum-Tum*, no dia 28 de junho, no ginásio de atos usual, solícito de contributos *para uma experiência de reconstrução do “ser”*¹⁸.

Regras de instrução para uma etnografia

Formalmente, o meu trabalho de campo começou apenas no segundo ano de existência do Pesquisa, o que me inabilita de meditar sobre um estudo etnográfico longitudinal¹⁹ e, verdadeiramente, comparativo: a minha pesquisa antropológica, oficialmente, só coincidiu com a minha teatrologia desde outubro de 2022 e não desde o momento em que integro a composição original. No entanto, apesar de ressignificada a minha condição de *pesquisadora* (preservada a brincadeira como objeto e instrumento,

ao qual pertencem um leque de alternativas possíveis” (Boal, 2014, p. 13), assumindo o teatro como “um ensaio para a ação na vida real” (Boal, 2014, p. 13).

¹⁸ Citado do cartaz de divulgação do evento, que interpelava: “E se o mundo estivesse para acabar, e fosse urgente reinventar o ser humano pioneiro (homúnculo)?”.

¹⁹ Processo que requer longos períodos de convívio, observação e interação anotada com os sujeitos e, sendo assim, permite compreender os seus ciclos de vida, os tempos coletivos da comunidade, as relações entre as variáveis a estudar e as suas mudanças ao longo do tempo (Sumpsi, 2014). Estive nos dois anos do Pesquisa com posturas diversas e, podendo discorrer sobre os dois momentos, artificializaria o meu estudo etnográfico se atentasse conclusões globalistas – a experiência prévia não é ignorada, mas ampara, principalmente, o diálogo em campo e o seu enquadramento (não estabelece os seus ciclos).

só reajustada a perspectiva), senti-me, na generalidade das circunstâncias uma *antropóloga at home*²⁰, elucidada das mundividências e temperamentos dos participantes, intimamente, envolvida com os *timings* processuais e dinâmicas relacionais desta comunhão, e excluída do esforço de grande deslocamento espacial para uma incursão no terreno. Nesse âmbito, tornou-se, sinceramente, difícil o tratamento do abundante material (literal e simbólico) recolhido, sem tolher discernimento e reflexividade sobre os seus meandros relacionais e subjetivos – “demasiada informação, demasiadas reflexões para incluir” (Sumpsi, 2014).

Desfez-se o truísmo antropológico de trabalho de campo exclusivo, longo, distante e ininterrupto – aqui, descontínuo, local, em (des)equilíbrio com exigências laborais paralelas (inevitáveis com o financiamento dos estudos e a precaridade neoliberal) e, todavia, identicamente, extenso. Terminei com uma etnografia *patchwork*²¹ de fragmentos etnográficos que corrompem uma narrativa unificada de sucesso e, costurados, conciliam as surpresas (ou a autenticidade) da experiência vivida não planeada (Tsing, 2005). Os *patches* arquivistas expandiram os conceitos, supostamente, dicotômicos: profissional e pessoal, contextualização e descontextualização, campo e casa (Günel & Watanabe, 2023) – intersetados informadores da minha produção de conhecimento, incapaz de suspender certos constrangimentos (destaco, a proximidade ao campo enquanto corpo-ator do mesmo e a distância ao seu aprofundamento, e de todos os seus domínios, pela imposição de obrigações alheias). Os métodos adaptaram-se a circunstâncias não ideais e a imersão no terreno deu-se, sobretudo, entre um dentro e fora simultâneo (pesquisadora-dISPAr vs. pesquisadora-antropóloga; corpo-dócil-pesquisador vs. corpo-disciplinado-trabalhador²²), de fronteiras delimitadas (ou diluídas) pela

²⁰ Ideia agilizada por Fernandes Dias (2001), que a equipara à condição do artista contemporâneo – aqui apropriada e, devidamente, esclarecida adiante (ver cap. Quem, onde e o quê, dentro e fora da brincadeira).

²¹ Com sensibilidade, aproprio e mobilizo o conceito de Tsing (2005) que pretendia subverter a impossibilidade de apreciação etnográfica completa ou total de um grupo social que é parte de uma cadeia global e cujo estudo a obrigou a deslocar-se multisituadamente. Parecendo antagónica a lógica local que identifico no meu campo-casa, reconheço a minha atividade como uma costura de fragmentos etnográficos de modalidades metodológicas dissemelhantes e deslocadas de um só centro, admitindo que cada brincadeira institui realidades outras, que cada subjetividade interveniente é um lugar polissémico e eu própria me (des)equilibrei na gestão de fronteiras campo-casa-trabalho.

²² Subscrovo a submissão do corpo ao poder disciplinador das técnicas da pesquisa dISPAr, da antropologia e do meu labor *part-time* – na sua docilidade foucaultiana “que une ao corpo analisável o corpo manipulável” (Foucault, 1984, p. 126). Um corpo dócil é um “corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1984, p. 26), que é disciplinado. O confronto que se encerra (o *versus*) é atribuído aos adestradores (pesquisa *versus* trabalho) que convocam obediências e utilidades anatómicas distintas, por vezes, em conflito.

afinação do foco e os ajustes do uso do corpo ajustado ao propósito (não, necessariamente, por uma mudança de cenário) – experimentei-me antropóloga em movimento.

O objetivo de partida era mobilizar o documentário etnográfico como método de investigação, numa exploração ativa das multissensorialidades da brincadeira do dISPAr Pesquisa – encarando o teatro como prática artística de análise e ação sobre o mundo, a brincadeira como ferramenta ao seu serviço, de reflexão e produção de identidade, alteridade e, então, realidade, e o filme como veículo para um envolvimento crítico e poético de amplificação de sensações e detalhe(s). Pretendia que os resquícios da iconofobia (Taylor, 1996), própria da tradição académica antropológica (Schneider & Wright, 2006), ansiosa perante imagens fílmicas que, historicamente, ora minorou, ora subordinou ao discurso textual escrito, pudessem ser excedidos e desvelarem uma qualquer interação sã entre arte e antropologia.

De facto, se, tal como previsto, assumi a dimensão ficcional da etnografia, arte e antropologia como práticas análogas de representação (Pussetti, 2018), a predisposição ao encontro como regra, isso serviu para experimentar estratégias criativas de reformulação de expectativas fracassadas e, igualmente, preservar um trabalho de campo relacional, sensorial, ético e estético. Não foi possível cumprir a estilização *a priori* das ideias (até simplesmente, um documentário etnográfico sobre a brincadeira), sob pena de bloquear uma aprendizagem ou apreciação para lá dos enquadramentos previstos ou dos parâmetros vaticinados (Halberstam, 2011), suplantando a valorização da maestria, do triunfo, do ideal pela da honestidade do encontro (e claro, do fracasso). A incerteza de me reconhecer como antropóloga em campo; a insegurança ou timidez em renovar (ora alargar, ora conter) a minha participação no seio do dISPAr; a inexperiência em filmar e ser coletivo humano-não-humano corpo-máquina (se pouso a máquina para ser performer, se sou antropóloga sempre com ela, se a tenho de introduzir ao grupo, se é membro deste, se pode ser manipulada por outros, se o deve ser)²³; o meu vínculo afetivo a todos os intervenientes (com franqueza, ao próprio coletivo); a par com a inerente instabilidade do processo criativo do Pesquisa, com múltiplas crises e (dis)tensões (muitas, provocadoras do meu sentido de mundo, algumas, para mim, esclarecidas pelo que já li enquanto aluna de antropologia – sem nelas, no entanto, participar –, todas carentes de uma real

²³ Questões reservadas para maior aprofundamento no segundo capítulo, em “Quem, onde e o quê, dentro e fora da brincadeira”.

colaboração epistêmica) relegaram-me para uma gestão atribulada, hesitante e, frequentemente, fortuita da minha agencialidade, fugidia de uma responsabilidade concreta e legítima sobre a sucessão de eventos e, principalmente, da minha identificação com o *performer* enquanto agente de cena (Fradique, 2014).

Especificamente quanto ao filme, *Corpo Brinca*, todas as filmagens recolhidas foram produto de uma presença da câmara progressiva (pelo meu verdor no ato de filmar e, também, pelas flutuações na configuração final do grupo, fixada apenas entre novembro e dezembro, adiando a ética colaborativa); insegura (ora presente, sob experimentais perspectivas, objetivas, aberturas e velocidades, ora completamente ausente, evitando disromper os trabalhos em curso) e frustrada (com as técnicas a operar antes e depois da atualização necessária de material e a perda gradativa da brincadeira, circunscrita ao momento do aquecimento, em detrimento das discussões em círculo e estruturações mentalizadas da criação) – o que impulsionou, eventualmente, uma metodologia multimodal (de imagens, cadernos e entrevistas) como uma hidra de lerna em ação²⁴.

Entre semestres entreguei, a cada pesquisador, um caderno cosido à mão que contemplava, numa primeira parte, um ensaio livre (na forma, engenho e cor), explicativo do *modus operandi* da brincadeira (que se apropria da ação, com a incursão da realidade na imaginação, da imaginação na realidade e o ontológico paradoxo), identificada como fenómeno irrepresentável (cuja tentativa de compreensão *a posteriori* se apresenta como processo criativo independente, carente de entendimento próprio e divergente da sua concretude fenoménica [Fischer-Lichte, 2019]); e, de seguida, uma explicitação das estratégias de representação conceptualizadas até ao momento (enquanto propostas não definitivas, a serem consentidas, da câmara em paisagem, no corpo ou à mão), acompanhada de um convite à participação voluntária, igualmente, livre (uma colaboração, mais ou menos ativa e, idealmente, espontânea, na tentativa de desfazer o hermetismo da brincadeira). Entre meandros colaborativos, pensava a composição de um catálogo de brincadeiras, uma imersão no seu movimento e um retrato dos seus gestos –

²⁴ Multifacetada na ação e diversificada no pensamento para repensar os entendimentos convencionais das ciências sociais e encarar o mundo que é fluxo informe de forças e relações efêmeras, instáveis e complexas (Law, 2004). A multimodalidade aconteceu a partir do ímpeto de produção de formas de conhecimento reflexivas, críticas e, principalmente, sensorialmente, engajadas com o ambiente sinestésico do terreno e a experiência nele incorporada e vivida (Pink, 2011) – o que alargou os sentidos em campo, reconfigurou as formas da etnografia e convocou a reimaginação do meu papel, entendendo o meu corpo como instrumento primário da pesquisa (Westmoreland, 2022).

o que, naturalmente, sofreu desvios para as medidas indisciplinadas do possível. Recorri, novamente, aos cadernos para constituir diário pessoal da pesquisa (sem retorno imperativo), agendar partilhas de rotinas de cotidiano (e, em filme, confrontar corpo ou atos de *habitus* com movimentos e fisicalidades da performance teatral), propor entrevista e *medium* de autoexpressão centrada no processo e no seu desfecho.

Foi, apesar de tudo, preservada uma perspectiva fenomenológica sobre os acontecimentos (com a máquina atenta ao corpo ou em movimento recreativo da experiência); e a reflexividade como cunho antropológico essencial à investigação, numa negociação contínua, desafiada pela minha reversão de papéis, “do estatuto contraditório da alteridade enquanto dada e construída, real e fantasmagórica, obrigando a um exercício que tente emoldurar o emoldurado enquanto ele emoldura o outro” (Foster, 2006) – provavelmente, uma das funções das molduras sucessivas do trabalho final de vídeo: enfatizar o filme como ato de enquadramento da realidade, que a emoldura, mas também emoldura o meu corpo em relação com ela. A diluição experimental de fronteiras na metodologia (entre instrumentos artísticos e científicos, o dentro e o fora) como solução para a sucessão de reptos e falhas, tornou-se, por acaso, reflexo do espaço potencial da brincadeira, nas mediações entre o ser e o não-ser, a fantasia subjetiva e a realidade percecionada que interrelaciona (Winnicott, 2005 [1971]), e da plasticidade da performance, que transgride os limites conservadores entre disciplinas e articula formas e estéticas para a sua produção de linguagem e sentido (Cohen, 1989).

A brincadeira e o (seu) fracasso

A conceptualização do brincar tem sido reificada, no âmbito da antropologia, ao serviço do estudo de competições e torneios de jogos e de rituais sociais, desfavorecendo uma reflexão aprofundada acerca da sua relação íntima com as artes performativas (o teatro, em particular) (Hamayon, 2016) e, sobretudo, da sua natureza enquanto fenómeno humano universal, infinitamente, variável (Winnicott, 2005 [1971]). Efetivamente, a noção do brincar, aqui, considerada equivalente ao *to play*, exclui, aparentemente, parte da sua qualidade polissémica – por exemplo, não é comum afirmar que um dado ator brinca a (e não representa) um determinado papel ou personagem, ou um músico brinca a (em vez de toca) um instrumento, da mesma forma que é vulgar dizer *an actor plays a role* ou *a musician plays one instrument*. Contudo, não pretendo privilegiar uma aceção

restritiva e especializada da brincadeira e do brincar, rival de outros potenciais significados e sentidos interlinguísticos (isto é, distinguida do jogar, do representar, do tocar e restantes usos, mais ou menos metafóricos, do verbo), e característica de uma matriz ocidental assente nos valores fundamentais cristãos, que condenam, cronicamente, o prazer, o gozo, o jogo e o divertimento (Hamayon, 2016).

Pelo contrário, refiro-me ao verbo ou ao nome na sua unidade terminológica crível e ampla (independentemente da existência efetiva de um conceito uno, homogêneo e absoluto), no que concerne a primazia que atribui ao gesto e as similaridades comportamentais que comporta (o correr, dançar, rir, representar, divertir, mimetizar, ritualizar e, principalmente, *fazer*), reivindicando-lhes um uso sério e até solene ao resgatá-los de um domínio, exclusivamente, descontraído, fútil, frívolo e, essencialmente, infantil. O jogo e o jogar poderá servir, durante as deambulações das próximas páginas, nos contextos em que a índole competitiva e indeterminística ou a existência constritiva de regras e de investimento no triunfo queira ser frisada – sem uma oposição firme ambicionar ser erguida (antes uma conciliação polissémica).

Tomo a brincadeira a partir do paradoxo que encerra²⁵: os seus atos constitutivos não são, exatamente, esses mesmos atos, concretizando-se com uma organização e relevância diferentes do que teriam noutra dimensão da realidade empírica, e um significado que, negado parcialmente, sustenta-se numa estrutura ficcional ou metafórica alternativa (Hamayon, 2016). Situa-se entre o ser e o não-ser, o fazer e o fazer-de-conta, o que é, realmente, o ato e o que poderia ser noutras circunstâncias fundadas em enquadramentos reais – ou seja, na área intermediária da experiência que interrelaciona mundo físico (a nossa perceção objetiva e funcional sobre ele e os seus objetos) e mundo interno (a fantasia, a imaginação e o pensamento subjetivo), e alicerça a capacidade de criar, imaginar e inventar, vinculando-a à experiência vivida e introjetada (Winnicott, 2005 [1971]). Importa compreender que a atividade lúdica convoca todo o corpo, arquivo dessa mesma experiência²⁶, pelo que o subjetivamente concebido e o objetivamente percecionado, em diálogo, negociam, também, os seus modos ficcionados com a

²⁵ Conceito desenvolvido por Bateson (2000 [1955]), atento à simulação, no âmbito da brincadeira, de uma narrativa de natureza denotativa, em que a sua ação literal não denota o que a ação que representa denotaria (denota algo não-existente, ao mesmo tempo que transmite mensagens ou sinais não verdadeiros)

²⁶ O corpo é meio que agrega universo (padrões e estruturas sociais e mundo exterior) e o sujeito (e a sua consciência subjetiva), reflexo da experiência incorporada e de significados intersubjetivos que se exercem na prática quotidiana (Jackson, 1983).

idiossincrasia social incorporada, a técnica dos gestos²⁷, o *habitus*²⁸ ajustado à situação (que, tal-qualmente, revelam a matéria e a medida do que pensamos e fazemos).

Brincadeira e realidade estabelecem uma relação complexa: a primeira configura um paradigma alternativo e antitético da última (uma *anti-estrutura*, o não-real) que, sincrónica e paradoxalmente, com ela se relaciona e dela se aparta; traduzindo-se num movimento de busca de formas e estruturas que potencializem uma (re)criação da existência pós-liminal (um efeito sobre a estrutura, o real)²⁹. Ao suspender as contingências normais, o brincar adota uma modalidade de ação flexível, oblíqua e exploratória que renova, indefinidamente, o fazer qualquer coisa, em qualquer sítio e de qualquer forma, experimentando, repetidamente, ficções de valores e possibilidade diferentes da ordem imediata (Hamayon, 2016). Este estado liminóide tem usos ilimitados, uma essência performativa, materializando-se na sua intenção processual, com a performance (representa-ação) da ação no próprio processo e momento da sua realização e conflui com a narrativa subjuntiva do teatro, que restaura (interpreta e encena ou manipula e transforma) a experiência (o passado acumulado e transmitido) (Schechner, 1985), concedendo-lhe uma forma estética apropriada que expõe os seus significados emergentes (contextualizados no esquema cosmológico), os tempos e as condições culturais que se impõem no entendimento do indivíduo sobre si próprio (Turner, 1982).

As cenas teatrais, como as lúdicas, aproximam-se da ambiguidade, instabilidade, fluidez e transitoriedade da vida: os fenómenos que representam são autorreferenciais e, simultaneamente, manifestam a hipótese de serem qualquer outra coisa (perturbando a correspondência biunívoca significante-significado) (Fischer-Lichte, 2019), confundindo aparência e facticidade. A sua estética liminar (entre ordens de percepção, estrutura e anti-estrutura, arte e vida) é capaz de transformar quem nelas participa ao destabilizar as normas reguladoras de comportamento, as causalidades normais das coisas, as relações do sujeito com ele próprio e os outros, e gerar, subsequentemente, alterações emocionais

²⁷ Referente às técnicas do corpo apresentadas por Mauss (2003 [1934]) que conjugam os elementos individuais (biológicos e psicológicos) com as disciplinas sociais e culturais e são adquiridas por processos de socialização (a educação forma e informal, a tradição e a imitação prestigiosa daqueles em quem se confia ou que possuem autoridade)

²⁸ Definido, por Bordieu (2002, p. 167) como sistema, estruturado e estruturante, de disposições duradouras resultantes da interiorização das estruturas objetivas e transponíveis de um tipo particular do meio ambiente, socialmente, estabelecido que define a matriz inconsciente da percepção, conceção e ação.

²⁹ É, justamente, a ausência ou libertação da estrutura que permite reconstituí-la ou reforçá-la: há estrutura porque há anti-estrutura e vice-versa (Turner, 1974 [1969]).

(energéticas e afetivas) e físicas (fisiológicas e motoras) e um reencantamento do mundo (com a reconciliação de ideias dicotômicas, inusitadas ou *novas*) – diferencia-se do ritual porque não implica, necessariamente, uma mudança de *status* reconhecida socialmente, de caráter permanente ou irreversível (Fischer-Lichte, 2019). Na prática dramatúrgica, o ator serve-se do seu corpo, com inscrições (da *práxis* estruturada da representação e das formulações sociais e culturais interiorizadas) ensaiadas e reformadas no contexto liminar, entre a *mimesis* (o não-eu, tal como se projeta, enquanto modelo ou esquema, de uma proto-personagem) e a *poesis* (o *não-nãoeu*³⁰, a personagem desempenhada, personificada, emocional e sensorialmente, ressignificada no corpo). Representar é evocar, ou seja, fazer-presente algo (Hamayon, 2016), sendo que, tal como sucede na vida quotidiana, toda a ação, instrumentalmente, essencial é mobilizada para esse exercício de expressão inteligível (Goffman, 1993 (1959)) – tornando-se a representação, contraditoriamente, dissemelhante do *algo* que representa e seu equivalente no plano lúdico (outra vez, confunde semblante e realidade). Representar é fazer, é brincar – recriar eventos ou interações-chave que perpetuam a vida humana no seu ambiente, através da sua função simbólica (que associa objetos, situações, formas e palavras tangíveis e reais a objetos, situações, formas e palavras fictícias imaginadas (Winnicott, 2005 [1971]), atribuindo-lhes significado – mesmo que este seja a sua inexistência).

Durante o experimento do brincar e da produção criativa artística, o sujeito entra num fluxo sensitivo, caracterizado pela simbiose ação-consciência (está autoconsciente do que faz); atenção focada num campo de estímulos limitado (a consciência, intensificada, canaliza-se para o instante do agora e constringe-se às lógicas do jogo ou da fantasia); descentramento (depositado no vínculo às regras impostas, minorando desajustes); senso de controlo sobre a ação própria e a sua compatibilização com o ambiente; coerência e correspondência clara entre demanda(s) e resposta(s) cinestésicas; e autotelia (é um fim em si). Enquanto movimento, de ação apropriada e improvisada (adaptada aos constrangimentos presentes) em diferentes modalidades, disposições e atitudes, realizado num espaço restrito, edifica identidade em interação recíproca com a margem (o outro, presente ou ausente, em relação ao qual se posiciona) – e, então, institui,

³⁰ Turner (1982), recusando a noção de *mimesis*, identifica este movimento na constituição de um papel teatral pelo ator, constitutivo da liminaridade da experimentação, do *não-eu* (a projeção abstrata da personagem) ao *não-nãoeu* (a vivificação e a adaptação prática da personagem ao ator). Assim, investe na *poesis* a operacionalidade do teatro: o fazer em vez do fingir é que permite recriar comportamentos e ação (Turner, 1982, p. 93). A realidade dramática surge da interseção da imaginação com a realidade material.

também, alteridade. Abreviando, a brincadeira, tal como a criatividade³¹ (ou a improvisação) no seu cerne (da agencialidade humana como um todo) que maximiza as suas liberdades, é generativa³² (de identidade e alteridade), relacional (atenta e reativa à performance do outro, mais ou menos presente, humano e não-humano) e temporal (desenvolve-se, processualmente, na duração ou durante o processo em si).

Dessarte, o teatro é um lugar de passagem de fluxo contínuo entre dois modos de fazer, estar e ser (brincadeira *versus* realidade) – um verdadeiro laboratório controlado de observação e experimentação constantes “do imparável e fascinante processo de autorreflexão cultural, pessoal” (Fradique, 2016, p. 8), uma explicação (o *o quê*, o *como*) e justificação (o *porque*) da vida em si, dos seus limites e potencialidades.

Por sua vez, o cinema, também, se dirige por uma essência dramática: a sua verdade acontece na narrativa das histórias protagonistas, na montagem que conjuga ação dramática e o “suspense íntimo do mundo” (Rancière, 2014, p. 16), inevitável considerando a coincidência ou verossemelhança ineludível das texturas, camadas e coisalidade lítica do que se regista e do que é ou existe – como na performance, há uma proximidade ou até sobreposição com a vida. Na verdade, as imagens são corpóreas (MacDougall, 2006): tendencialmente, retratam corpos e têm um corpo ou materialidade em si que, apresentando um determinado ponto de vista, domestica e estrutura a observação (confina-a, excluindo cenários e cenas do seu enquadramento e, concomitantemente, expande-a ao pormenor e ao particular). Ao pronunciarem modos de ser (que *fazem*, na filmagem, montagem e atuação perante a câmara) e olhar, expressos no imediatismo da experiência captada, as imagens são constitutivas de conhecimento perceptivo, sensitivo e conceitual (MacDougall, 2006) – cria experiências, percepções e representações da realidade novas ou alternativas, dilatando as sensibilidades do espectador (emancipado face à polissemia imagética) a qualidades, corpos e conjunções desconhecidos. Como no teatro, o espectador é implicado na vivência e elaboração do *espetáculo* para que os efeitos da representação encontrem espaço na ordem social fora

³¹ Propriedade intrínseca da nossa conduta humana, que não obedece, estritamente, a um guião prévio, improvisando. A criatividade (ou a improvisação), conceptualizada por Ingold e Hallam, é generativa porque gera formas fenoménicas culturais tal como as experienciamos; relacional porque é, continuamente, responsiva às performances dos outros; e temporal porque tem uma certa duração, não podendo ser comprimida num só instante (Ingold & Hallam, 2007).

³² Como já tinha sido problematizado por Huizinga (1949 [1938]) que, pioneiramente, refletiu sobre a brincadeira.

de palco (Bailes, 2011). No caso da ficção particular, provavelmente, o documentário não necessita de artificializar um *sentimento* de verdade ou real, concentrando-se, com maior leveza e liberdade, nos jogos de significação e não-signifiação da ação e da vida (com a fábula literária, a teatralidade dos eventos, a polivalência e plasticidade visual, mais ou menos enigmáticas, mais ou menos explícitas) (Rancière, 2014).

Portanto, a condição existencial humana e a atividade artística em particular, subsistem de uma compulsão para expressar, existindo ou não meios adequados e motivos concretos e claros para tal, o que culmina na descoberta e desenvolvimento de estratégias produtivas, inovadoras e lúdicas ou corajosos esforços (Bailes, 2011). O mundo é errante, elusivo, emocional, indistinto, fátuo, em constante mudança, eventualmente, sem padrão aferível, provocador de uma miríade de sensações, impressões, acasos e até objetos que aparecem e desaparecem, transmutam e não se fixam, que desafiam e podem suplantar a nossa habilidade de compreensão (Law, 2004); o que obriga o fracasso a ser efeito colateral necessário desse exercício obstinado de expressão – reconhecendo ainda a fragilidade semântica e estrutural e do gesto de incorporação, volúveis à dissonância, inabilidade, erros e ausências de sentido. A falha é uma função intrínseca do fazer (enquanto sombra ou acidente) que, apesar de ostensivamente, sublinhar o colapso de uma expectativa tácita ou acordada (geralmente, derivada de princípios hegemônicos), indexa uma forma alternativa e autêntica de agir, realizar e produzir (Bailes, 2011) – que nos possibilita prosseguir, além das desorientações, interrupções e inépcias, contrariar a autoridade impositiva que circunscreve o certo e investir em motivações alheias ao lucro, ao capitalismo das ideias e à produção desenfreada. O território desregulado do falhanço e a composição da sua poética alinham-se com a imprevisibilidade, o questionamento e a inspiração (em vez do rigor e da ordem) permitindo sedimentar procedimentos que desobedecem a automatismos e fórmulas mecanizadas; modelos de contestação, rutura e descontinuidade que acedem a formas várias, anticapitalistas de agir e saber (que não ambicionam suceder, no sentido de se imporem dominantes, alienando-se de uma verticalização hierárquica da existência humana) (Halberstam, 2011); métodos vulneráveis que aceitam a incerteza como parte certa (inexorável) da vida. O falho improvisa e fá-lo, insolentemente, como quem brinca. Se a etnografia, mais ou menos visual, enfrentou uma crise de representação, com o outro submetido a descrições autoritárias, colonialistas e acríticas, poderá jogar com a sua relação intricada de forma e conteúdo (a observação, impressão, interpretação, emoção, imaginação e experimentação

estão em permanente reciprocidade) (Pussetti, 2018) e atrever-se a brincar, com toda a seriedade. E, por isso, no que se segue, declaro que escrevo a brincar³³.

Nos próximos capítulos, dedico-me à cartografia dos dois modos de busca metodológica, entrelaçados na brincadeira e no fracasso, entendidos como formas produtivas e improdutivas de ser (com uma exploração e mapeamento autêntico, tolerante a desvios e dissidências) e não-ser (com a legitimação da incerteza, ambiguidade, confusão, ignorância e desnorteamento). No que respeita o dISPAr (na parte que se segue, intitulada “Entre o ser e o não ser: a busca metodológica do dISPAr”), reflito, a partir das notas de campo, das filmagens, das confissões em entrevista e nos cadernos devolvidos, acerca do processo colaborativo de criação de um modelo participativo de performance, debatendo as suas etapas (e propósitos ou funções) ao longo dos dois semestres, o(s) procedimento(s) ritualístico(s) subjacentes à fundação de *communitas*, as estratégias de ficção e os jogos testados, e os (des)empenhos encetados (e os seus custos e virtudes) até à conciliação multi-autoral possível. O subcapítulo “Até teres um corpo, não tens nada” expõe o recreio dos primeiros meses, em experimentação ativa de possibilidades de *fazer*, enquanto o “Até severo, frequentemente, luminoso” tenta organizar os esforços da segunda metade do ano letivo para a concretização do projeto performativo compartilhado. Interrompo a última narrativa com o “Em Retiro” para rever o fim de semana ritualístico de trabalho intensivo e esboço um balanço de juízos, citando, os envolvidos em “Todos virados com os umbigos uns para os outros”. No capítulo “Quem, onde e o quê, dentro e fora da brincadeira” em que consagro o meu processo etnográfico, discuto-o com o imperativo de abertura e reflexividade, analisando, com interrogação, as decisões tomadas e as posições hirtas (mais, ou menos, aleatórias). Em “Representar o irrepresentável”, comento a evasão à crise de representação sentida, também analisada, com a *assemblage* de metodologias citacionais (enquadrando acontecimentos) ou de reverberação (refletindo os seus ecos subjetivos) inventada. O aprofundamento do processo de filmagem em “A Brincadeira: método e objeto” e montagem com “Montar o Corpo (que) brinca” remata o almanaque etnográfico, curador do equilibrismo dentro-fora de campo – advogando sempre argumento último para não olhar de frente o mistério do mundo (que resiste ao testemunho e ao génio sobre-humano de pensar, decifrar e

³³ Salette Tavares (1979) compatibilizou com o brincar, curiosamente, a proeza de dar “a verdade com subtilidade e humor”.

representar) – “para que serve o misterioso se não puder continuar a sê-lo?” (Gusmão & Paiva, 2012, p. 20).

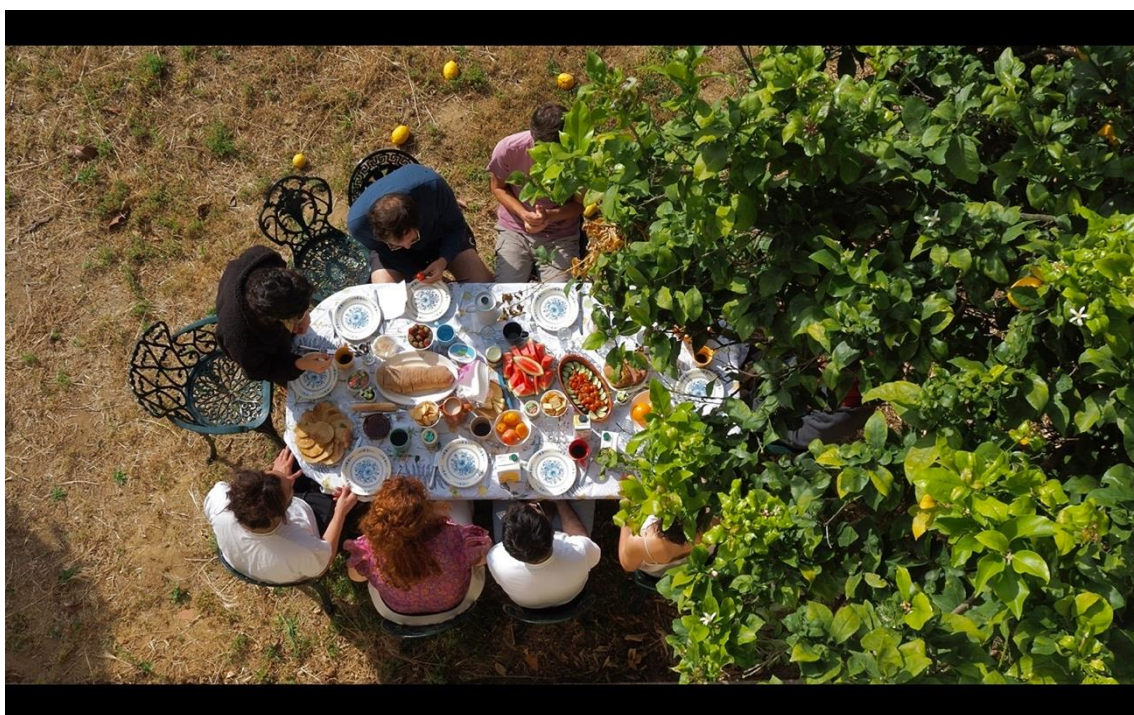


Fig. 1 Mesa de pequeno-almoço no domingo de retiro

2. Entre o ser e o não-ser: a busca metodológica do dISPAr

Reflito, agora, sobre o espaço dos ensaios, o ginásio do ISPA, um lugar de risco (considerando os esforços de resistência ao vazio e de subversão dos fracassos e suas consequências) e fragilidade³⁴ (o incessante fazer-desfazer-refazer e a (im)potência desértica que, por vezes, os permeia) – que, certamente, reúne *novo* paradoxo, emparelhados com os seus antónimos no mesmo espaço. Gostava de falar do sítio dISPAr a partir dos seus jogos de tensões entre confiança-risco e fragilidade-força, que o densificam e legitimam, a sua margem e demarcado centro. Proponho-me, para tal, a partir das notas de campo reunidas, a uma descrição densa³⁵ deste percurso colaborativo de dois anos, com os comentários convenientes dos *atores-nãoatores* entrevistados³⁶ acerca dos compassos de imaginação (com o corpo convocado, reforço) do mundo na *blackbox* – na esperança de a desmantelar como caixa negra reversível³⁷, entre o caos das inter e autoexpressões e os impulsos reativos em virtude do seu controlo³⁸.

Com diário iniciado só no segundo ciclo, não me coibirei de abarcar perspetivas sobre o histórico integral, de núcleo comum (salva a exceção de três novos membros) e objetos e factos coabitantes, quando for oportuno para qualquer esclarecimento (ou densidade) – além das suas descontinuidades, foi um processo inteiro, sucessivo e finito. Deixarei os apartes detalhados sobre as minhas hesitações e questões em campo, entre a antropologia e a performance, para escavar no capítulo seguinte, sem excluir a reflexividade categórica e atenuando pretensões rígidas de transparência objetiva até lá –

³⁴ Apresentados (risco e fragilidade), dicotomicamente, ciente da síntese importante de Sara Bailes (2011) que enaltece o esforço (por mim, equiparado a sinal de risco) e a fragilidade como propulsores da aprendizagem do sentido de comunidade e de intimidade no trabalho, bem como da responsabilidade e da resposta-reação enquanto prática partilhada no seio do teatro performativo.

³⁵ Tal como defendida por Geertz no seu entendimento de cultura semiótica, enfatizando a necessidade de a etnografia não se obscurecer em filosofias interpretativas impostas sobre os seus dados, excluindo irregularidades e estranhezas, sem desvelar a densidade e complexidade da experiência (e aí, posteriormente, se atrever a interpretar esse manuscrito) (Geertz, 1973) – constituindo repertório de respostas múltiplas, sem cristalizar uma só solução para as nossas maiores interrogações.

³⁶ Para esclarecer, explícito que entrevistei a Bia, o Cassiano, o David (*encenador-nãoencenador*), o Gonçalo, o Manel e o Márcio (único entrevistado que só participou no último ano do processo) – conservo os seus nomes tal como eram articulados em campo e associo-os aos seus respetivos trechos de entrevista.

³⁷ Inspirada na teoria do ator-rede de Latour (2005), concebendo os eventos como produto de uma série de objetivos, desvios e caminhos, que se rastreiam tomando em consideração todos os seus intervenientes, humanos e não-humanos, as suas intenções e ações possíveis.

³⁸ A título de mero acrescento, comento o, de novo, paradoxo com o exemplo de Pollock e o seu *action painting* que se situava, da mesma forma, entre o desejo da pura expressão (ou tentativa de), contrabalançada, justamente, pelo controlo dos seus *drippings* (a sua racionalização e contenção) – reproduzido na uniformidade de concentração da tinta esparsa na tela que se clarificou, publicamente, com a sua afirmação: “No chaos damn it” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, & Joselit, 2004, p. 406).

simplesmente, relegando o debate para artifício posterior. Para efeitos de narração e análise, irei destrinçar cada um dos semestres, separados pelas férias natalícias, convindo-me das suas autónomas cronologias para espelhar as suas distintas paisagens.

A primeira é de concentração recaída sobre a constituição de grupo (literalmente, das presenças satélite e inconstâncias de quórum à formalização do compromisso, e, tacitamente, a germinação de intimidade e confiança); a instituição de linguagem comum (a brincadeira como modo operativo e a experimentação como princípio); e a exercitação da unidade psicofísica³⁹ (*psique* como movimento interno, ponto de partida, aliada ao físico, ao movimento externo do corpo, em re-ação). A minha evocação deste período sustenta-se, fundamentalmente, no catálogo de brincadeiras registado, situando-as no tempo para que a sua progressão possa também ser apreciada, e nos atos ritualizados semanais, para investigar as fundações (e respetivos limites) da liminaridade e da *communitas* experienciadas (em cada um dos ensaios, mas também no seu *continuum*⁴⁰), os sentidos de teatro e brincadeira experimentados e as singularidades da práxis dISPAriana. Acrescento a essa composição, os entendimentos partilhados (entrevista ou cadernos) sobre o mapa de conceitos arquitetado (sobre brincadeira, brincar, teatro e fazer teatro) para se erguer diálogo entre as teorizações firmadas e os *pontos de vista nativos*⁴¹. Para conhecimento perceptivo adicional da paisagem⁴², incluo os desenhos de campo que esbocei no diário e algumas imagens recolhidas com a câmara.

Por sua vez, a segunda enquadra os rascunhos da criação coletiva até à sua materialização em performance, com a emergente poética do falhanço (Bailes, 2011). A

³⁹ Aproprio-me de termo que conheci somente nas orlas do teatro dISPAriano, em explicações introdutórias de exercícios particulares ou inauguradoras do aquecimento, que registei em diário de campo e procurei entender em conversas avulsas. Sabendo que o jargão não é exclusivo, integrando literaturas no âmbito do teatro e da performance, permito-me a esclarecê-lo como me foi transmitido para que, assim, ilustre o seu (res)significado no *corpus* da cultura dISPAr. Noto que o neologismo “re-ação” consubstanciando-se, sem reserva, no vocábulo reação, serve para destacar a externalização da sensação interna em ação, em *fazer*.

⁴⁰ Cada ensaio de quarta-feira se destinou a cumprir pelo plano de atividades que tomou lugar determinados fins, ao mesmo tempo que se inseriu na consecução maior do projeto de “formação aprofundada de intervenção comunitária com recurso a técnicas performativas baseadas no teatro de improviso” (tal como descrito no formulário-tipo de planeamento de sessão apresentado dia 26 de outubro de 2023).

⁴¹ Brinco com o jargão a partir de Geertz (2008 [1983]), evocando a relação dicotômica, simultaneamente, próxima e distante do etnógrafo com a experiência, desconfinada do imediatismo puro ou da abstração total – que, neste caso, amplamente, se complica, com a realidade e as ideias sobre ela, naturalmente, *dissolvidas* uma na outra; o que, com mais ou menos, limbos, me aproxima dos *nativos* (as subjetividades em jogo).

⁴² Esclareço que com o vocábulo e o seu plural, repetidos no documento, sob inspiração de *Schoolscapes* (2007), de David Macdougall, me refiro a composições (imagéticas e/ou discursivas) sinestésicas, cuja tónica não se consubstancia no objeto em si a que se referem, mas na capacidade de o evocar, procurando acionar sensações e sentidos.

minha representação indaga sobre as diferentes tentativas, erros e possibilidades, imaginadas ou testadas em cena, e as modalidades perpetradas para a criação do produto final (da encenação única à partilhada entre pares e trios, e a distribuída e investida na multiautoria); para problematizar a criatividade (e as invenções, por ela, geradas) enquanto propriedade intrínseca da ação humana que dispõe de diferentes instrumentos, a busca metodológica, a sua cristalização no formato apresentado em performance pública e os significados e desígnios atribuídos à criação artística (especificamente, à teatrologia). Não menosprezando as notas de campo como recurso, interessa-me que esta paisagem se construa com os esboços do último caderno (indexes do momento último em palco e do processo como um todo), os objetos reunidos (guião (re)escrito e eventuais apetrechos de ensaios) e as declarações confessionais das entrevistas; permeando o meu dentro-fora radicalizado⁴³ das (inter)subjetividades em jogo e de uma ideia mais concreta do conjunto (de performers, de fases e eventos, do dentro-fora), rebatendo hermetismos. Reservo para o fim de semana de retiro, marco no retrato paisagístico, parêntesis no curso reflexivo – considerando o rito de passagem nele reificado, com o antes e depois da vida comunitária nele instituída (que oficializou o estatuto de pesquisadores deste último ano) e do próprio processo (de objetivo nebuloso a modelo estruturado).

“Até teres um corpo, não tens nada”⁴⁴

No dISPAr, os exercícios, de aquecimento ou ensaio (sem performance ou peça associada), cumprem, essencialmente, o estímulo dos princípios da presença, escuta ativa, aceitação (dos impulsos internos e alheios, propostos) e a constituição da unidade psicofísica, aliada ao prazer do encontro – só, assim, é musculada a habilidade de construção íntima de realidades alternativas (mais, ou menos) partilhadas, as ficções liminares que sustentam a prática teatral. Nos exercícios, é definida uma dada estrutura (um conjunto de regras arbitrárias a serem respeitadas) que estabelece os limites ou instruções (já que muitas constituem dinâmicas que podem ser subvertidas, sem a pena de perverter, totalmente, a estrutura⁴⁵), desprovida das congruências e ordens mundanas,

⁴³ Nesta meada de meses, colecionei mais material fílmico e se tornei a metodologia mais plural e consistente, também subalternizei a minha pesquisa antropológica sempre que solicitada na encenação, ensaio e ativação do protótipo – sem saber como equilibrar observação e participação, mas crente do diálogo profícuo quando uma e outra se informam e reformulam em conformidade.

⁴⁴ Frase que “a Andreia gritou” (Bia, Disparar: a minha viagem pessoal no dispar pesquisa, Caderno II) num dos ensaios, segundo as notas da Bia no segundo caderno que dei a cada um, totalmente, em branco, como convite a um relato pessoal diarístico do processo.

⁴⁵ O David, *encenador-nãoencenador* líder de brincadeiras, como se intitulou em entrevista, afirmou que propunha dinâmicas, exatamente, “para ver se as pessoas quebram a regra, já com esse aspeto “eu vou fazer

e na qual, cada um improvisa, com o “corpo usando a imaginação e o contacto com o outro” (David, 2023), a “imprevisibilidade e a[s] possibilidade[s]” (David, 2023) proporcionadas (ou descobertas, nesse esforço de subversão). O princípio, seja da brincadeira em si (exercício a exercício), seja do teatro e do seu *corpus* orientado (renovado em cada projeto e coincidente com a entrada do novo ano letivo), dá-se num sítio “muito inseguro e cheio de defesas naturais de pessoas que não se conhecem [no mínimo, na nova lógica] para, depois, começar a entrar num fluxo” (Bia, 2023) favorecido pelas mundividências em interação⁴⁶, *a nu*⁴⁷, que projetam, ajustada e intuitivamente, qualquer coisa “em termos de personagens e em termos de cenário” (Gonçalo, 2023), “a fazer o que é para fazer” (Márcio, 2023) – quem, onde e o quê. Os gestos, individualmente, assumidos, efetivamente, agilizam o compósito de experiência vivida (também, no que toca a observação) que é restaurada (Turner, 1982, p. 12):

(...) Portanto, para mim, isso tem tudo um bocado a ver com uma recolha de informação daquilo que eu já vi, dos gestos, das pessoas, da maneira como elas se vestem, como se comportam, do que dizem à mesa, tudo isso é só uma comida gigante para a minha sensação de brincadeira que me despoleta uma vontade de reproduzir isso tudo, depurando os pontos mais cómicos, os pontos mais leves, os pontos, às vezes, também mais profundos, mas nunca estagnando nada (...) A brincadeira é esta ideia de que está todo um pouco sempre em movimento, sempre em dança. (Bia, 2023)

Para a instituição deste lugar, diferenciado do ordinário, *extraordinário* (David, 2023), nos enredos do presente⁴⁸, com espaço e tempo “um pouco mais elásticos” (Bia, 2023), e um imperativo “que é um bocadinho indestrutível [e] que tem a ver com a linguagem do brincar e com a linguagem do expressar-se” (Manel, 2023); é crucial repetir um conjunto de ações ritualizadas. Umas são, coletivamente, impostas, para instalar uma “egrégora” (David, 2023) e revigorarem a ideia que “estamos de igual para igual, estamos ao mesmo nível, estamos a mostrar as nossas vulnerabilidades, estamos a dar o nosso

aqui uma estrutura, mas a ver se alguém percebe que esta regra não tem grande razão de ser, só está lá para ver se alguém...””, como se fosse uma “meta brincadeira” (David, 2023).

⁴⁶ A Bia salientou esta base interativa: “a brincadeira tem sempre esta questão da interação, que uma pessoa propõe uma coisa, a outra pessoa devolve uma coisa” (Bia, 2023) – é composta de propostas, contrapropostas e desenvolvimentos afins.

⁴⁷ O Manel comentou que no improviso as pessoas “tornam-se qualquer coisa que é diferente das pretensões que elas têm em relação ao mundo e em relação a elas mesmas”, ficando, a nu, com a sua vulnerabilidade e inconsciente impetuoso (Manel, 2023).

⁴⁸ Foi uma manifestação, recorrentemente, referida, em entrevista, do *flow* da brincadeira, o “estar presente” (Márcio, 2023) – “um momento em que os horários não importavam tanto, a correria para os sítios também não importava tanto e eu me dedicava a estar presente” (Bia, 2023).

corpo, estamos a entregar-nos” (Gonçalo, 2023); e outras, pessoalmente, apazíveis e preparatórias (afinando ritmos e articulações), nos momentos de passagem que operam a rutura entre realidades (especificamente, à entrada e à saída).

Chegados, é obrigatório descalçar os sapatos à porta ou perto dela, sendo que ninguém caminha calçado no chão do ginásio, um compromisso tácito, nunca, declaradamente, acordado desde que nele caminho – provavelmente, inerente à *sacralização*⁴⁹ que é atribuída ao espaço físico, imaginado todas as semanas como palco, que cada um, entre o conforto e o símbolo, ocupa com meias ou pé nu. São os pés descalços e “o barulho que as tábuas [do chão fazem que imbuem o ginásio de significado(s)] porque o ranger de uma tábua significa que há vida a acontecer, o ranger significa que há coisas ali a acontecer” – e “isso é bonito, é muito bonito, é o chão que nos suporta” (Gonçalo, 2023). Os restantes acessórios, vestuário ou outros objetos (por exemplo, telemóveis, interditos) estacionam ou perto dos sapatos ou, para os que trocam de roupa (outro marco que quebra a continuidade do mundanário), no andar de cima. A entrada em atraso é em silêncio (outro acordo tácito), sem disrupção dos trabalhos em curso e, se antecipada, troca cumprimentos, pessoa a pessoa, e instala-se como quiser.

Há sempre uma sintonização inicial, para se reconhecer que “vamos entrar neste outro espaço em que já não vamos carregar com as convenções sociais (...), vamos limpar um bocadinho essa convivência mais mundana e permitir-nos ir a outros sítios” (David, 2023). Individualmente, “cada pessoa faz a sua própria sintonização, (...) algumas pessoas é alongar, para outras é falar com os outros” (Bia, 2023), cumprimentando-se em função da intimidade subjetiva em parelha, e há quem prefira deitar-se no chão para se preparar “de algum modo mentalmente e fisicamente também para estar noutra ritmo” (Bia, 2023), mais desacelerado. Com assembleia de mínimas presenças, compassos diminutos a seguirem as 19h e facilitador assíduo, dispomo-nos em círculo e, a partir daí, varia, em

⁴⁹ O emprego do termo não se deve, sequer, à minha própria cosmologia, sendo que o empresto dos vários ensaios que nomearam, literalmente, aquele espaço ou o que lá acontece como sagrado, vocábulo que também surgiu, nas suas possíveis variações em interlocuções de entrevista, como: “então, a gente estava num lugar mais sagrado quando começou” (Márcio, 2023), “chega na hora do jogo, é uma outra energia, porque é uma hora mais sagrada” (Márcio, 2023) ou “são as tábuas, para mim, são as tábuas e o ranger do chão, do ginásio. Porquê isto? Porque é pés descalços, é pés no chão, é pés que fazem o espaço ranger. É eu sentir que naquele espaço o meu corpo transforma o próprio espaço. E, de repente, somos todos aquele espaço e aquele espaço somos nós. E, isso, é muito sagrado é quase física quântica, esta ideia de que a gravidade não é uma força que puxa, é só uma deformação na massa, no espaço temporal” (Gonçalo, 2023). A reatualização de eventos sociais no teatro e no dÍSPAr, a cada ensaio concretizado de rituais determinados impõe um estado ou duração sagrados porque implica habitar um tempo, como o sacro, “circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos” (Eliade, 1956, p. 82).

função do instrutor, existindo quatro ações principais discrimináveis⁵⁰ – o “dar as mãos” (Gonçalo, 2023) recordado, facilmente, por todos em conversa. De facto, todo o círculo é ancorado nas mãos dadas com a direita que *dá*, de palma virada para baixo, e a esquerda que *recebe*, com a palma volvida para cima – o seu desenlace assinala o término do círculo. Outro momento comum é a respiração, também, ela sintonizada ou em sintonia, que se concretiza numa série de inspirações, suspensões de respiração e expirações (mais, ou menos, intensas e, frequentemente, vocalizadas) a ritmos análogos (o mais similar exequível) – aponte algumas transmutações: inspiração com subida de braços, suspensão com os braços erguidos em taça; expiração com descida dos braços ao nível da cintura, a descensão do tronco e dos braços ao nível do chão ou *enraizamento* de joelhos dobrados e pés a pressionarem o chão (coordenado ou não com braços). Também existe o *scan corporal*, auscultação do próprio corpo, de olhos fechados, para avaliar necessidades e constrangimentos físicos e dar-lhes resposta espontânea.



Fig. 2 SRG (*Sintonização-Respiração-Grounding*, termo dISPAR):
recolhimento interno vs. postura externa

⁵⁰ Ao longo do ano, várias pessoas assumiram o aporte de instruções para o aquecimento e brincadeiras exploradas e, portanto, foram experimentados diferentes formatos, ao mesmo tempo que o *encenador-não encenador* que dirigiu a maioria das sintonizações nunca as uniformizou nem impôs a sua standardização – “eu vou mudando às vezes os inícios mas quando pelo menos era eu a liderar o ensaio ou quando aconselhava outras pessoas haver uma certa sintonização, uma chegada ou seja uma diferenciação entre o mundo ordinário para a construção comum de um espaço” (David, 2023).

O ato expedito de observação, dos outros, um a um, e do próprio, costuma ser transversal, constantemente, final de círculo e primo instante em que se assume *estar de olhos abertos*, o que torna o ato visual ainda mais impactante e intencional. Talvez, por isso, se tenha declarado, a propósito do Pesquisa, que “a brincadeira é a capacidade também depois de algum modo observar e não só observar, sentir alguma coisa em relação àquilo que se observa” (Bia, 2023).

Já se antevê as premissas de um ensaio: “mãos dadas, corpos suados, tábuas a ranger e música” (Gonçalo, 2023) – e é o “repetir isso, repetir isso, repetir isso, repetir isso sempre” que permite “durante três horas o ginásio não [ser] só o ginásio, [ser] um castelo, um apotecário, uma garagem, uma oficina, um laboratório, tudo” (Gonçalo, 2023). Em contrapartida, o ritual de fecho foi sempre o mesmo desde o primeiro ciclo: de pés em riste agregados num centro, de mãos esquerdas dadas, em punho com o polegar do vizinho afagado na palma, sobem ao nível das cabeças com “ao céu” (bradado), mãos direitas na mesma pose baixam ao nível da cintura com “à terra” (também em coro), abrindo espaço entre um círculo de mãos e outro, onde espreitam cabeças a fazer caretas e sons dispara(ta)dos até, de novo, aproximarem-se mãos que cerram o hiato e desatam.

Inaugurado o lugar, o aquecimento, inespecífico (de ativação geral) e específico (apropriado para as exigências da sessão), compõem-se de experimentos do e com o corpo⁵¹, multiformes (quanto à configuração dos exercícios e, também, da sua combinação). Foram habituais as meditações ativas (*para libertar tensões e bloqueios*⁵², como a *Kundalini*, a *Ronda de La Cura* e até a *Heart Chakra*⁵³) e, de resto, ocorreram estímulos vários ao movimento expressivo livre, individual, emparelhado ou em pequenos grupos (*trazendo uma qualidade de exploração e protopersonagens*⁵²), e ao treino da voz (sobretudo, nos ensaios mais musicais). Os *backgrounds* multidisciplinares reunidos entre *atores-nãoatores* fizeram com que, pontualmente, o aquecimento fosse, por exemplo, de *yoga*, dado pela Jini, de *clown* pelo Manel ou de *contact improvisation*

⁵¹ Neste âmbito, o David apontou que “não é possível ler ou descobrir sobre mim se eu não tiver um corpo em ação e se eu não tiver na troca com o outro” (David, 2023).

⁵² Apontamentos da entrada no diário de 26 de junho de 2023, acerca do plano de aquecimento preparado pelo Gonçalo, redigidos com a preocupação de síntese sobre as ocorrências destes momentos ao longo do ano letivo, anotando comentários explicativos seus.

⁵³ A *Kundalini* e a *Heart Chakra* são meditações ativas do guru indiano Osho e a *Ronda de La Cura* arquiteta-se ao som da música homônima de Jesus Hidalgo – todas trazidas para o dISPAr por trabalhos (colaborações, formações, *workshops*) satélites, vocacionados para a sedimentação de uma espiritualidade na arte ou do teatro como ferramenta de desenvolvimento pessoal. Descrevi em diário a primeira, que o exemplifica: em círculo, a expiração vocaliza-se (do suspiro ao grito) e articula-se com um *sacudir* livre e espontâneo do corpo (solto e em agitada dança), coordenando-se o seu compasso entre todos.

com a Bia. De qualquer forma, neste preâmbulo, já se fertiliza a exploração, pelo próprio e deste com os outros, de papéis e ficções⁵⁴.

Terminados, seguem-se jogos de improviso propícios ao “encontro em cena dos corpos, das palavras e das personagens” (Gonçalo, 2023); retomados, no início do ano, como protagonistas da duração completa dos laboratórios dÍSPAres para “aquecer os motores novamente” (Márcio, 2023) e porque a repetição agiliza e adestra a habilidade de improvisar – “quanto mais se faz, mais experiência tem, mais prática, mais fácil as coisas vão saindo”⁵⁵ (Cassiano, 2023), em *monocena* e *contracena* (sendo que para o último, a co-criação apura-se com a reiteração que alinha subjetividades⁵⁶). O improviso permite vazar a “vontade incontrolável de expressar uma fantasia” (Bia, 2023) ou, espontaneamente, “vestir várias personagens, vestir várias histórias, poder ter ali um *playground* e construir cenários à volta” (Gonçalo, 2023) e, então, simplesmente “fazer acontecer qualquer coisa” (Gonçalo, 2023). Este sítio primordial de brincadeira(s), ponto de partida ao qual, incessantemente, se regressa durante cada quarta-feira do semestre, permite desenvolver uma sinergia teatral coletiva, mas também “tira os vícios e tira a tendência natural para o sexo, para as drogas e para o *rock and roll*, que é o que acontece muito quando se começa a fazer improviso pela primeira vez”⁵⁷ porque “não conseguimos explorar fora daquele contexto e fora daquele grupo e é preciso (...) para poderem aparecer essas coisas e essas coisas não serem julgadas [nem] serem vividas de uma forma mais preconceituosa” – fundando e aprofundando a *communitas*.

Portanto, o novo ano começou a 19 de outubro de 2022, supostamente, com um novo foco, *o simbólico e o comunitário*. Nesse dia, no decurso do empreendimento de (re)produção de afinidade e coesão entre pares montaram-se duas brincadeiras-charneira:

1. Foram distribuídos, no chão, 10 lenços coloridos (*versus* 12 presenças), cada um deles, disposto, aleatoriamente, nas mediações dos restantes em círculo (O).

⁵⁴ Esta dinâmica subliminar foi descrita como “o jogo, a exploração, de ti e das outras pessoas, com isto (...) de descobrir, de conhecer, e tanto coisas mais internas como, principalmente, papéis sociais; brincar com as próprias questões (...), liderança, hierarquia, papel de género, dos vários papéis, de filha ou de mãe” porque no aquecimento, a ativação do corpo é intercalada “com o trabalho em que há alguma componente até que tenhas de criar uma personagem ou parte de uma personagem” (David, 2023).

⁵⁵ Acrescentou: se, no caso da disciplina é mais para fazer o ajuste e a coisa ficar bem feita, no caso do improviso quanto mais você faz, mais aberto você está, mais situações, está mais preparado, mais desperto, mais rápido para criar coisas” (Cassiano, 2023).

⁵⁶ A repetição permite “criar um laço de intimidade (...) [ao ponto em] que as pessoas estão abertas e dispostas para fazer qualquer coisa que seja, que surja na hora” (Cassiano, 2023)

⁵⁷ Notar que “primeira vez” não só se refere à reduzida experiência em improviso (ainda que em teatro, nalguns casos) de certos membros, como à inauguração da prática na (re)nova(da) *communitas*.

Regras (repetidas de A-D várias vezes)

- A. Quando a banda sonora cessa, cada pessoa procura um O para si.
- B. Quem fica de fora (2 pessoas) é ator/atriz da cena que vai tomar lugar.
- C. O David (o *encenador-nãoencenador* do grupo) ou quem assuma esse papel escolhe uma pessoa para ser encenador(a) da cena.
- D. Encenador(a) determina o início e o fim da cena (o instante em que começa e o período em que os atores devem *procurar* um final, sem grandes acrescentos) e o conteúdo da cena (sucintamente, tema ou situação e personagens, configurando-a ainda como teatro, musical ou dança).

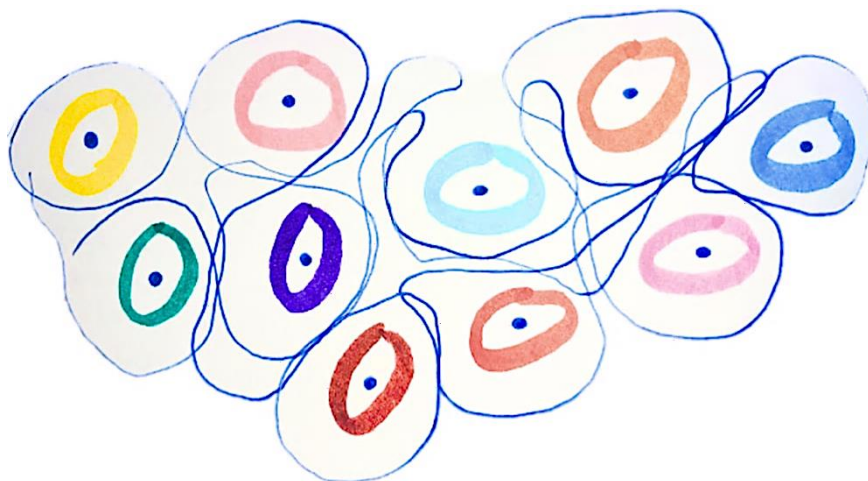


Fig. 3 Mapa-esquema dos lenços, em panorâmica, olhados de cima para baixo (desenhado em campo)

Previsivelmente⁵⁸, todos os improvisos que registei exibiram a sexualidade como motivo, encenando representações de sexo, masturbação, primeira ejaculação e os vários universos, horizontes e cenários que cada uma dessas ideias pode suscitar.

- 2. Em *modo palco*⁵⁹, foram ordenadas três cadeiras, correspondendo, a cada uma, uma questão inscrita em papel, pousado sobre o seu colo.

Instrução: um a um, sem ordem preestabelecida, ocupa o palco e senta-se, outra vez, sem sequência determinada, em cada uma das cadeiras, respondendo em associação livre, como lhe apraz, à sua interrogação.

⁵⁸ Curiosamente, no ciclo anterior, não me parece ter ocorrido a mesma constante em algum momento – não se estagnando em tabu, foi surgindo sem grande ênfase. Aliás, por isso, não compreendia muito bem a tríade *sexo, drogas e rock and roll* associada aos inícios de processos coletivos, em conversa. Na 1ª edição, excluindo-se 3 exceções (eu inclusa), todos pertenciam ao dÍSPAr há algumas temporadas (alguns interruptamente), e, sem exceção, o conjunto estava familiarizado com o léxico teatral. Não sei se por isso ou pela intimidade a partilhar agregar diferentes significados se verificou esses vazios.

⁵⁹ Refiro-me à configuração adotada com o enunciado “fazemos palco”: dispomo-nos em fila, sem ordens ou métricas, no centro do espaço, à frente do espelho tapado com a cortina, enquanto plateia, frente-a-frente com o espaço vazio entre as colunas, o palco.

A generalidade dos *atores-nãoatores* recusou uma descrição literal perante o “Quem sou?”, navegando por metáforas, alegorias e silêncios – existiu, também, quem se recusasse a artifícios de discurso e tivesse simplesmente discorrido sobre a sua aversão à pergunta, sem lhe ser imposta qualquer inversão de sentido. O palco é sempre respeitado, mesmo em exercícios carentes de orientação, até ao silêncio da cena. Reparei que esta dramaturgia do EU, uma espécie de *apresentação do eu na vida de todos os ensaios*⁶⁰, foi capaz de impulsionar afinidade também longe daquele espaço e tempo em que estava circunscrita: a Bia declarou que a sua pesquisa almejava uma aproximação a Deus⁶¹, o que suscitou conversa com o António (à experiência no Pesquisa, sem efetivar posterior compromisso), que revelou ter tido busca semelhante, na boleia de regresso a casa, entretida com divagações a fio sobre o livre-arbítrio e outros entendimentos sobre a vida.



Fig. 4 Cadeiras e respetivas perguntas, por ordem, nas notas de 29 de outubro (referentes ao primeiro ensaio)

Na semana imediata, semeou-se o cariz colaborativo: o David distribuiu, a cada trio recém-formado mediante proposta, um formulário que desvelava o planeamento genérico de um ensaio, a ser preenchido com sugestões de dinâmicas, no que concerne aquecimento específico, inespecífico e *build-up* – cada três encarregue de um só tipo de atividade. Antes dos enclaves tomarem decisões, os objetivos da sessão foram discutidos por todos: o obrigatório *trabalho de objeto* e o treino conceptual da sua simbologia.

⁶⁰ Ou mesmo de *todos os dias*, consagrando a homonomia de Erving Goffman (1993 [1959]), que se aprofunda num teatro que beneficia da natureza performativa humana na presença do outro-espetador.

⁶¹ Identificou Deus, posteriormente e em retrospectiva acerca desta resposta, “como algo abstrato que habita entre nós” e a sua pesquisa “com como é que eu encontro a minha verdade, como é que eu sou no meio dos outros” (Bia, 2023).

Data	26/10/22	Grupo	DÍSPAR PESQUISA
Hora de Inicio	19H	Hora de finalización	22H
Localização	GINÁSIO ISPA	Equipo presente:	
Objetivo do Projeto:			
Formação aprofundada de intervenção comunitária com recurso a técnicas performativas baseadas no teatro de improviso			
Objetivos da sessão:			
1			
2			
3			
4	INTRODUÇÃO À SIMBOLOGIA (TRABALHO DE OBJECTO)		
Plano de actividades			
Tempo	Actividade	Facilitador/líder	
15 MIN.	Sintonizar, massagem em círculo e se necessário mr. touch (nomes)	DAVID	
30 MIN.	Devise work decidir os objetivos do ensaio em conjunto. Separar em 3 grupos para criarem 3 blocos de exercícios de 30 min. cada, Sugestão: Aquecimento inespecífico, Aquecimento específico, Build-up	DAVID	
20 MIN. (21H15)	Improcenas usando objectos (adereço de cena, objecto inspirador para personagem, objecto inspirador para cena). Grupos de 3	DAVID	
25 MIN.	Partilha final e ritual de encerramento	DAVID	
Materiais:			

Fig. 5 Formulário distribuído pelo David no dia 26 de outubro de 2022

O primeiro bloco de aquecimento a ser testado ficou ao encargo do Manel e outros pesquisadores à experiência (que acabaram por não permanecer), que dividiram encenações, facilitando à vez os exercícios.

- JO-HA-KIU, um clássico do almanaque dÍSPAr, cuja sucessão de sílabas convém ordens de movimentos em cadeia. Todos se organizam em círculo e definem quem começa (normalmente, é o próprio facilitador).

Regras (sucessivamente, reverberadas A-C)

- A. Quem começa aponta para alguém à escolha com os braços em espada (esticados, de palmas justapostas) enquanto vocifera “JO”.
 - B. A pessoa escolhida reage com “HA” de braços no ar, *simulando* surpresa.
 - C. Os laterais do “HA” (à sua esquerda e direita no círculo) gritam “KIU”, de frâmea desembainhada (posição semelhante a A, mas dirigindo, o mais coordenadamente possível, os braços diagonalmente em direção ao “HA”).
 - D. Depois do “HA”, a mesma pessoa, em reação ao “KIU” finge, livre e espontaneamente, morte e torna-se quem aponta (volta ao A).
4. Permanecendo em círculo, o facilitador dirige, com comandos e demonstrações, uma série de respirações e de movimentos de aquecimento das articulações (visando um relaxamento geral de tensões e a descontextualização do corpo do quotidiano). Neste, a **regra** é somente seguir, momento a momento, as orientações dadas, incorporando-as (com mais ou menos *mimesis*).
 5. [Complemento ou epítome do 4., orientado pela mesma pessoa] Em *spacewalk*, são dadas **instruções** espontâneas (focadas no posicionamento do corpo e nível de ação⁶²) para variadas posturas (nomeadas de *maneiras de estar*) mais humanizadas ou mais animais, experimentadas idiossincraticamente por cada um, em simultâneo e em toda a extensão do espaço.
 6. Variação do jogo da apanhada: é eleito aquele que é a apanhar e os restantes dispersam pelo ginásio.

Regras:

- A. Quem é apanhado, fica a apanhar.
- B. Quando se é apanhado, a palma serve como penso sobre a parte lesada (ou seja, cobre o sítio em que foi tocado) e deve aí permanecer até ao fim do jogo.
- C. Só se pode apanhar com a palma que estiver livre ou restantes partes dos membros superiores e inferiores (por exemplo, cotovelos, ombros, pés ou joelhos).

Vão sendo restringidas as fisicalidades e as possibilidades de passar o testemunho da apanha.

⁶² Com níveis de ação, quero dizer: plano baixo, ao nível do chão (em total contacto com este, deitados ou apenas com o tronco deste emancipado); plano médio, entre a horizontalidade do chão e a verticalidade (com os membros inferiores não distendidos, mas em menor relação com o chão, geralmente, de joelhos dobrados); plano alto, de pé.

O segundo bloco do esquema foi da responsabilidade da Bia, da Jini e de outra parceira passageira, que repartiram a liderança (com interseções de todas em cada protagonismo). A especificidade deste aquecimento (que era, redundo, específico), traduziu-se, simplesmente, na continuidade das suas propostas (elas próprias um *build-up*), considerando que os triângulos não conversaram entre si e, então, o *build-up* não pôde ser antecipado ou, previamente, articulado.

7. Posicionados em frente ao espelho descoberto e em linha, sentados no chão, respondem à palma da facilitadora, que desfaz, inicialmente, a sua neutralidade e exige um rígido treino físico.

Instrução A: com a palma, as mãos e os pés dos *atores-nãoatores* erguem-se no ar em pose, espontaneamente, encontrada (as extremidades só não podem tocar no chão, permanecendo, na mesma, o corpo sentado) até ao par de palmas que precisa o descanso (de posição obrigatória: de pés aterrados, a cabeça fica recolhida sobre os joelhos dobrados). Foi repetida em série.

Instrução B: tudo igual à A, mas em resposta à primeira palma, além da pose, cada um escolhe um cântico (canção improvisada ou existente) para entoar até ao par de palmas que dita o descanso. Também se repetiu em série.

8. Foi criado um espaço confinado por lenços apelidado de *quadrado da realidade*.

Instrução A: é indigitado um objeto a ser imaginado e manipulado por cada um dentro do quadrado. É um improviso individual (cada um deve ter o seu próprio objeto invisível, do tamanho e qualidades singulares que pretende e consegue) que convive com os demais dentro do quadrado (podendo, eventualmente, se a imaginação o implicar, interagir com eles). O intento principal é focar nos *viewpoints*⁶³ espaciais: a arquitetura, a topografia, a relação, o gesto e a forma.

Instrução B: o quadrado, ou melhor, as suas arestas vão sendo movidos pelas *encenadoras-nãoencenadoras* e a ação dos *atores-nãoatores* deve repercutir isso: o gesto e a sua intenção devem ser consonantes com a expansão e contração do espaço, amplificando-se ou encolhendo-se respetivamente.

⁶³ Linguagem apropriada de Anne Bogart para a composição do improviso, nunca propriamente ensinada no dÍSPAr, mas agilizada, despojadamente, nos seus laboratórios. Os *viewpoints* são uma técnica de treino de *performers*, composição de grupo e criação de movimento em palco, que discrimina as suas diretrizes no espaço e no tempo (Bogart & Landau, 2005). Os *viewpoints* de espaço são: a forma (de linhas, curvas ou a sua combinação), gesto (forma com princípio, meio e fim, envolvendo uma ou mais partes do corpo), arquitetura (ambiente físico sobre o qual se opera), relação espacial (a distância entre as coisas e os corpos), topografia (a paisagem do movimento ao longo do espaço) (Bogart & Landau, 2005).

De notar que a relação com objeto é subjetiva e explana-se do abstrato ao concreto: por exemplo, escolhida a maçã, pode-se, obviamente, colhê-la ou comê-la, mas também *dançar com a maçã, cortar a maçã, olhar a maçã da Eva e até ser a própria maçã*⁶⁴.

Os últimos concretizaram o *build-up* com outro clássico dISPAr para trabalhar, abertamente, a aceitação dos ímpetus internos e externos, elementar para a prática de um improviso que extravase solilóquios.

9. “*Sim, e...*”⁶⁵: em contracena, é exercitada a construção, a meias, de imaginário comum, conciliando, para tal, subjetividades.

Instrução: frase a frase (encetadas pela expressão “sim, e...”, exceto a primeira *oferta*), a estória é descoberta com um *pingue-pongue* verbal acompanhado de corporalizações dos eventos evocados (*imagens* ou *ações* do conto).

Foi experimentado em diferentes núcleos simultâneos espalhados pela sala, musculando também a atenção das parselhas, com o ruído de vozes e gestos estrangeiros num mesmo plano.

O terceiro encontro expandiu a colaboração com a liderança depositada na Bia, em substituição do David,⁶⁶ que decidiu abordar a palavra como veículo expressivo. Existia, por isso, um trabalho de casa: memorizar uma qualquer frase ou pequeno texto.

O aquecimento informal, à medida das chegadas em atraso, consubstanciava-se num *contact-improv* exploratório das transferências de peso entre corpos emparelhados (só com um ponto de contacto, mãos ou ombros ou qualquer outra parte, ou vários, com maiores e menores cedências e suportes de peso, a pesquisar). A partir daí, dedicámo-nos, enfim, à ativação e manipulação da palavra, inaugurando, em jogo, a sua interdição.

10. Na orla do *palco*, estão duas cadeiras, conservando um espaço considerável entre uma e outra. São pedidas duas duplas voluntárias que se colocam nas margens de cada cadeira (para cada dupla, uma cadeira, um à esquerda e outro à direita).

Regras

A. A cena acaba quando uma das duplas se senta.

⁶⁴ Tipos de ação apresentados pela Bia, interrompida pela pergunta do Gonçalo “Podemos ser a própria maçã?”, que retorquiu com “Podem ser a própria maçã, portanto, aqui, é mesmo todas as possibilidades”.

⁶⁵ Novamente, é uma dinâmica adaptada, pertinente para adestrar a aceitação das ideias do outro no improviso até à sua automatização. Com o aproveitamento mútuo das sugestões de cada ator em cena, iniciada a primeira *oferta* (ex. “era inverno”), deve-se escusar de imposições e bloqueios (Farmer, 2007).

⁶⁶ A substituição de encenação foi um formato, voluntariamente, reiterado pelo Gonçalo em novembro.

- B. As duas pessoas do mesmo par têm de se sentar ao mesmo tempo na cadeira (não podendo uma só, solitariamente, em nenhum momento, ocupá-la).
- C. Cada participante deve pesquisar o seu impulso interno de se querer sentar na cadeira (só se deve sentar se sentir esse impulso) e combiná-lo, como possível, com o do parceiro.
- D. O uso da palavra é proibido.
- E. O sentar não pode ser explicitamente negociado.

Penso⁶⁷ que se trata, sobretudo, de um treino da escuta ativa que deve reger o imprevisto dialógico e é aprimorada nestas ficções de silêncio despertas para física e metafísica dos acontecimentos.

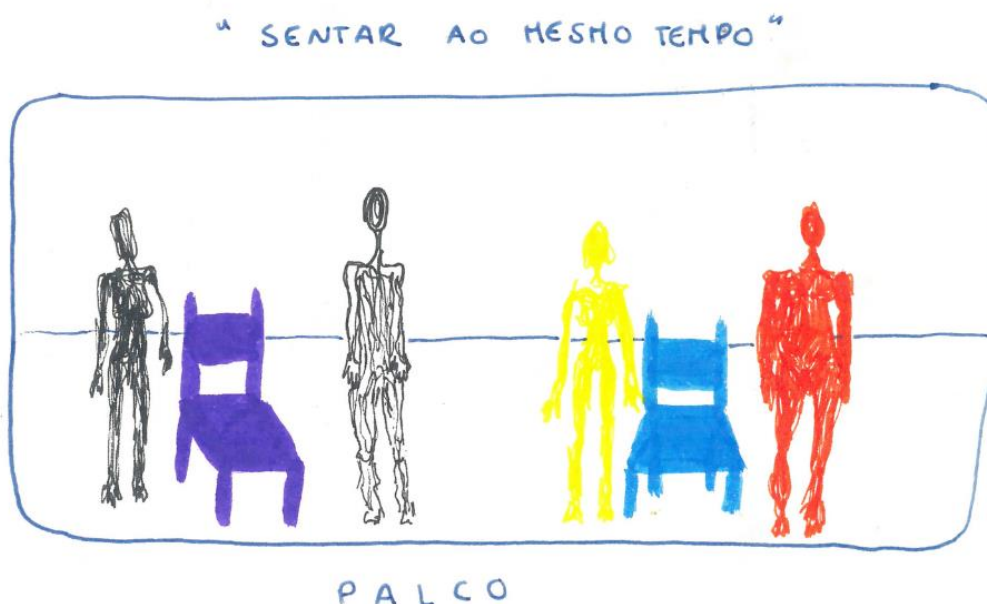


Fig. 6 Retrato diarístico do ponto de partida do exercício 10

11. Em roda, orchestra-se, espontânea e instintivamente, originais letras-som⁶⁸.

⁶⁷ Reforço a suposição pois não foi discutido abertamente o propósito da proposta e afigurou-se, para mim (durante a minha tentativa, emparelhada com o David), nebulosa a compreensão rigorosa dos preceitos envolvidos e, particularmente, o sentido do impulso interno. A minha preocupação competitiva com o cessar da dança em torno da cadeira compelia-me, incessantemente, ao assento; o que me conduziu a uma atitude dicotômica: ora me empenhava em adivinhar os movimentos do meu par enquanto execuções de impulso que eu devia espelhar, ora, pela esterilidade dessa análise, me distraía com folias internas de apropriação da área circundante do objeto e pretextos quiméricos para a espera, ficcionando diálogo(s) silente(s). O David partilhou semelhante dicotomia. Durante a experiência (que fomos nós a terminar, sentados antes dos adversários) “se sentia a energia da outra pessoa” e isso influenciava-o: quando eu permanecia “mais na minha”, ele preocupava-se com a cadeira; se eu me aproximasse excessivamente do assento (manifestando a minha consternação com o assento), ele ficava mais relaxado, entretido com as suas deambulações, temeroso de forçar o seu impulso.

⁶⁸ A instrução inspirou-se no *Letrismo*, vanguarda de poesia sonora de Maurice Lemaître e Isidore Isou, que apreendemos a partir de uma breve entrevista aos poetas por Orson Welles que visualizámos em conjunto num trecho do documentário *Around the World with Orson Welles* (1995) (Welles, 2010 [1995]).

Instrução: Sem ordem preestabelecida ou obrigatória, cada um, de livre vontade, clama uma ou mais letras não-convencionais, alheadas de semântica e sublimadas na fonética – misturas de sons e ritmos com forças distintas.

A orquestra de sons, flutuando entre o bloqueio e a coragem, foi-se convencendo entre o anonimato inerente à pluralidade de vozes em coro e o gozo da liberdade da invenção sem propósito maior.



Fig. 7 Representação do estar-na-roda, em campo

12. Dispostos em fila, um dos extremos da linha enuncia uma construção frásica a ser reformulada pelos restantes, um a um, segundo a ordem convencional.

Regras

- A. Não pode ser repetida qualquer palavra durante a linha do jogo, exceto determinantes e pronomes articuladores de discurso.
- B. Não deve ser comprometida a essência da ideia verbalizada.

Nesta situação, a exequibilidade do desafio e a responsabilidade da arbitragem (que policie a conservação de sentido e a inovação de palavreado, e valide as respostas enfileiradas) foi delegada ao conjunto e a ninguém em particular, com a Bia a assistir ao fluxo geral e a assegurar a seriedade da praxe como espetadora; residindo a dimensão restritiva ou constrangedora do jogo numa convicção intersubjetiva. Esta convicção foi negociada entre atores que, por um lado, queriam, dado o quórum, alargar a norma o suficiente para caber a sua expressão idiossincrática; e, por outro, exigir esforço justo ao par, equiparando esforços – daí “olhei uma pedra e parei” transformar-se em “petrifiquei” e o “auch” surgir em resposta última. A sensação de vitória ou triunfo dá-se sobre as

regras, com o cumprimento da corrente e a transposição à vez. A interrupção individual é improdutiva para o próprio que contacta com a sua inabilidade, como para os remanescentes que se desapegam da memória recente dos textos que não podem repetir, se aborrecem com a espera ou se frustram com a aparente inacessibilidade do jogo. Por sua vez, a manutenção das etapas permite, sustentando a escuta, a criação de uma realidade co-construída, fundamental em palco.



Fig. 8 Exemplo anotado de uma sequência de frases realizada (sem a memória de todas as suas sucessões)

13. Em palco, distribuem-se pelo espaço, no lugar que pretenderem, cinco pessoas, até uma delas precipitar o seu impulso numa oração frásica.

Instrução: cada um em palco, ao seu ritmo, ensaia *in loco* uma representação individual (inerentemente, interpretativa) da frase proferida, explorando a sua poética e ativando os meios desejados para tal. Quando se faz silêncio (esgotadas as representações, sem limite pré-definido), inicia-se uma cena improvisada inspirada.

Novamente, treina-se os alicerces do improviso, ainda que com a premissa da (poética da) palavra: a escuta ativa (de pulsões internas e externas), a disponibilidade para a resposta espontânea a estímulos, momento a momento, e o acolhimento de si, do outro e, irremediavelmente, do(s) erro(s) inerentes ao imediatismo da experiência. Novamente, no âmago, está a brincadeira como fim em si, numa elaboração partilhada de uma realidade alternativa), desvitalizando-se qualquer lógica de rivalidade competitiva, revigorando, em contrapartida, o prazer da criatividade e do encontro.



Fig. 9 Modelo de palco do exercício de inspiração no texto, na fase de representação da frase dita (com recurso a movimentos, posturas, sons e até objetos, como lenços, sempre ao dispor no ginásio)

14. São formadas, espontânea e livremente, duplas (sem qualquer regra) que ocupam um espaço na sala, recuperando os excertos que decoraram.

Instrução: o par tenta, em interlocução (com ou sem sobreposições e pausas, com maior ou menor diálogo entre si, simultânea ou alternadamente), improvisar os seus textos, alterando volumes e velocidades. Quando preparados (após alguns testes solitários), acolhem indicações cénicas orientadas para a combinação dos dois textos e incitação da experimentação, individual e coletiva.

A maioria utilizou suportes auxiliares para evocar os seus textos (uns maiores, outros somente frase), naturalmente, reveladores de subjetividade – aponte o da Jini “I feel the anarchy of a hundred of gods in me. If nothing else, the weather is fine”. Contudo, implicando uma sinergia a ser encontrada por cada parelha, concentrou-se, principalmente, no ensinar do *status* de encenação pela Bia, estreante nesse desafio.

Nas semanas seguintes até dia 21 de dezembro, dia derradeiro do semestre, inaugural da paragem das férias de Natal, prosseguimos com os jogos e as estratégias de ficção – as imagens, a retórica, a imaginação e todo o aparato ao serviço da produção de significado(s) –, confrontando os limites de conceção do mundo, do social, do quotidiano e as questões de ideologia, política, identidade e relação (infletidas, testadas e negociadas). Sobre esse ambiente, socialmente, produtivo (no mínimo, para a *communitas* em causa) e de invenção, recorde, sem rigor cronológico de cada ensaio, as remanentes alternâncias de instruções e variações de aquecimento, devidamente, anotadas.

15. *Maltesas*⁶⁹: reunidos em roda, inicialmente, cada um pesquisa o seu impulso de ir ao centro tentar um gesto, associando-lhe som.

Regras (quando chegar a D voltar a A)

- A. Quem está no centro, incorpora o gesto (com voz articulada) que quiser, testando a sua plasticidade até o cristalizar num *loop* (a base vai-se repetindo constante, apesar de pequenas inevitáveis variações).
- B. A margem (pessoas circundantes), influídas pelo *loop*, sustentam-no, sucessivamente, com voz e ritmo improvisados.
- C. Quando o gesto está fixado, a pessoa central escolhe um parceiro da margem a quem ensina o seu movimento, reproduzindo-o frente-a-frente.
- D. A segunda pessoa, escolhida, mimetiza até, confiante, substituir o centro.

Normalmente, só termina quando cada um foi, pelo menos, uma vez ao meio, existindo a tácita preocupação de renovação consecutiva do protagonismo.



Fig. 10 A troca de protagonismo do centro (do Cassiano para a Jini), a partir da mimetização, durante as *Maltesas*

Deste modo, revigora-se uma rede de ligação entre todos, com um *fora* harmónico, com todos os corpos livres de preconceitos, e um *dentro* melódico, com todas as expressões plásticas do movimento – alinha-se inconscientes e subjetividades, ameniza-se os naturais temores de exposição e celebra-se a complexidade da experiência vivida

⁶⁹ Nomeio para destacar um exercício dÍSPAr, que, foi criado há cerca de uma década, durante um momento relaxado de retiro entre *atores-nãoatores* (um deles, o David, aqui, *encenador-nãoencenador*), que em *brincadeira* aglutinaram formas conhecidas e atribuíram-lhes este nome.

(reforço, *dentro e fora*). A sequência repetitiva sustém a passagem circular do tempo⁷⁰, com o compasso marcado pelos ritmos de vida (do(s) gesto(s) e da rotina) e os padrões de eventos suscitados (no centro, as tensões crescentes, as explorações catárticas e as permutas). Quando o ciclo termina, regressa à situação original e recomeça. A matriz espontânea e generativa recíproca entre a margem e o centro liberta o efeito teatral da narrativa, sem causalidade lógica aparente entre a série e as partes, contígua do imediatismo da própria vida: as coisas ali e naquele momento são ou funcionam assim.

16. *Campo de visão*: todos se organizam, aleatória e instintivamente, pelo espaço e é definido um protagonista de partida para o jogo mimético.

Regras

- A. O protagonista entrega-se a um movimento expressivo contínuo e automático, deslocando-se como quiser ou lhe surgir e vocalizando a ação.
- B. Os restantes fixando o ator imitam-no, com os constrangimentos ineludíveis da sua técnica e ângulo de observação (em foco suave), posicionando-se nas suas imediações como possível (a sua posição é, a cada momento, negociada entre todos).
- C. Sempre que o protagonista se ausenta do campo de visão do sujeito, este deve reconhecê-lo e cessar o movimento, permanecendo em estátua.

O protagonismo pode ir alterando, conforme ficar determinado (geralmente, é quem está de fora, o *encenador-nãoencenador* que vai nomeando as alternâncias).



Fig. 11 *Campo de visão*, utilizado como aquecimento a 15 de maio. Atores em foco suave

⁷⁰ Característico da performance, expondo a declaração de Schechener: “When there are no careers, the inexorable passing of time ‘makes things happen’ ” (Schechner, 1988, p. 21).

17. Sem forçar participação, numa arquitetura irregular (entre a fila e o círculo), compõem-se bastões de ritmo.

Instrução: Quem sente esse impulso, transporta para o centro um bastão imaginário que planta, acionando um ritmo cantado em *loop*. Bastão montado, vão-se somando ritmos (individualmente, inalteráveis ao longo do bis), um a um simulando o objeto com a mão posicionada a agarrá-lo, acima das restantes mãos já em cena. O principiante, com um gesto ou o seu silêncio, declara o fim.



Fig. 12 Bastão de ritmos encabeçado pelo David

18. Em palco, quatro voluntários ocupam o espaço: três em linha, um à sua frente. Compondo ritmos e orquestrando a sua harmonização, é improvisada uma música.

Instrução: na fila, o primeiro é o *baixo* (improvisa o ritmo-base com ou sem djembê), o segundo é a *guitarra* (adiciona, instintivamente, uma melodia complementar com voz), o último é o *violino* (harmoniza com a guitarra uma melodia, mais complexa ou floreada, vocalizando e dançando pela sala acompanhado). Quem fica de fora, o quarto elemento, assume a posição de maestro controlando através de senhas (gestos impulsivos e impulsionados no

momento) as performances dos instrumentistas, suspendendo-as ou reativando-as, aumentando ou diminuindo o seu volume e velocidade. Quando a configuração está do seu agrado, é solista sobre a orquestra de fundo (que pode continuar a manipular com as senhas).

A instrução pode ser repetida, alterando os agentes e provoca, sobretudo, o experimentalismo musical, não existindo critérios determinantes de resultados certos ou errados, minimamente, objetivos sobre o produto final.

19. *Freeze* musical⁷¹: é improvisada uma cena, que esclarece o “quem”, “onde” e “o quê” apenas com diálogos entoados ou musicados.

Regras (quando chega a H, recomeça a partir de E)

- A. (Variante opcional) todas as interlocuções têm de ser cantadas ou entoadas.
- B. Os voluntários ocupam o palco e fazem uma *dança maluca* (de corpo aos saltos, em rebuliço e gestos expansivos e aleatórios) interrompida pelo “STOP” do facilitador que obriga à paralisação do movimento em estátua.
- C. O facilitador escolhe quem começa a cena.
- D. O ator que começa transforma a sua estátua numa personagem (*qualquer*, com movimento e som).
- E. Iniciada a cena, os restantes em palco, a partir da sua estátua, respondem ao que está a acontecer (igualmente, corporalizando uma personagem).
- F. Quando o “quem”, o “onde” e “o quê” estão esclarecidos e há algum bloqueio no prosseguimento da cena ou esta aproxima-se de um fim lógico (ou consonante com os eventos), o elemento do público que sentir esse impulso pode gritar “FREEZE” e todos os atores imobilizam, novamente, uma estátua.
- G. O espetador que cessou a ficção torna-se ator: escolhe quem quer substituir, incorporando a sua posição estática e, a partir desta, inicia nova história alternativa (sem incluir as mesmas questões, personagens ou acontecimentos).
- H. Novamente, os restantes em cena contribuem para a realidade proposta a partir dos seus arranjos imóveis.

⁷¹ O *freeze* é um exercício vulgar na prática de improviso dÍSPAr porque prescreve as suas fundações essenciais ao implicar, por parte dos atores, a arquitetura de eventos de uma realidade co-construída, em palco, para descobrir e responder a “quem”, “onde” e “o quê”. Por isso, são-lhe muitas vezes acrescentadas regras acessórias (ex. o musical), que expandem ou contraem os seus limites, sem modificar a sua matriz – acumulam-se desafios, preservando a importância da presença, aceitação, escuta ativa, corpo disponível e estar no presente para a (re)produção da experiência imaginária e imaginada. Em entrevista foi eleito favorito porque é “onde a gente mais inventa confusão (...) e essa coisa da brincadeira” (Cassiano, 2023).

Em novembro, foi ainda experimentada outra variação, eliminando-se A. Foram feitas perguntas pessoais entre todos e escritos pequenos papéis com as suas respostas. Em cena, sempre que um espectador tocava um instrumento ao seu dispor, a cena era suspensa e os atores incluíam a declaração do papel escolhido ao acaso na sua ação, retomando o improviso. Tipicamente, os *freezes* permitem desenvolver os músculos, necessariamente, ativados pelo improviso: a atenção (nos corpos em estátua que se interpretam e substituem, nos detalhes da ficção que têm de, sucessivamente, ser articulados e nas variações adicionadas); a imaginação (na proliferação e incorporação dos eventos, suas características e pormenores); e a identificação (de todas as partes constituídas em cena que a unifica numa só realidade partilhada).

20. *Breakfast serial*⁷²: são formados duos que decidem duas ou três linhas de texto cénico naturalista (inspirado no corriqueiro e no quotidiano) para cada pessoa, formando um pequeno diálogo que é decorado com uma série de repetições

Instrução: são improvisadas cenas curtas em que a conversa, previamente, estipulada é inserida, ensaiando distintas fisicalidades, personagens e eventos.



Fig. 13 Cenas do *Breakfast Serial* da Bia e da Jini

⁷² Inspirada na proposta homónima, descontraída, até cómica, de David Farmer, para a introdução da noção de subtexto (inclui a ação em cena, os pensamentos e os motivos das personagens) (Farmer, 2007, p. 21)

O guião convencional é recheio de pretextos e contextos dissemelhantes (novos cenários e situações), provocando a investigação aplicada da maleabilidade e das hipóteses de comunicação ou expressão do subtexto e dos seus significados. Os duos trabalham em simultâneo, espalhados por zonas do ginásio, o que potencia o rendimento da pesquisa experimental.

21. Permanecendo em duo, são criados dois cenários, relativamente, vulgares (por exemplo, um assalto e uma paragem de autocarro), em que cada interveniente deve descobrir, ao longo da cena, como experienciar uma vincada mudança de *status* emocional, previamente, discriminada.

Instrução: os estados emocionais personificados são extremados e marcam o início (emoção 1), o fim (emoção 2) e o pico ou conflito do improviso (instigador da mudança de 1 para 2), obviamente, interativo.

Foram seguidos dois cânones: durante um assalto, o registador de caixa assustado acaba aborrecido e o ladrão, inicialmente, confiante fica apaixonado; e numa paragem de autocarro, um passageiro enceta agonizado e finda feliz, enquanto o outro passa de irritado a triste.



Fig. 14 Início dos moodswings: caixa (Bia) assusta-se com o assaltante (Jini) confiante

22. *Festa*: todos entram em palco, habitando um convívio de amigos (uma festa), cujos detalhes podem ser negociados em improviso.

Instrução: em função do número de atores, são definidas personagens-tipo (por exemplo, o intelectual, o chato, o deprimido, o divertido, o comilão, o malcheiroso, o atraente), uma unidade inferior em número (por exemplo, oito atores significa sete personagens-tipo). A premissa do improviso consiste em cada um montar, sem combinar com os outros, um mapa preliminar de características personificadas que atribui a cada parceiro de cena com quem vai interagir.

Normalmente, cria uma dinâmica divertida *dentro* (nomeadamente, pela coabitação de dessincronias conceptuais) e, tendencialmente, caótica *fora* (as personagens em grande número sem guião favorece alguns atropelamentos de discurso e disputas de protagonismo, com focos, constantemente, rivais em cena). Concentra-se, especialmente, na construção e sustento de uma *meta-realidade* comum (a festa, de nuances circunstanciais materializadas ao ritmo das ocorrências), sem o embargo das perspetivas subjetivas sobre a realidade e coincidentes sobreposições ou contrastes entre si. Exigindo o desempenho da recetividade aos ímpetus externos e a integração do *micro* (as idiossincrasias) no *macro* (o contexto e a estrutura social), enaltece o prazer de brincar.

23. *Liderança Tribal Partilhada*: os participantes distribuem-se, aleatoriamente, pelo espaço e seguem as propostas físicas e sonoras que vão surgindo.

Instrução: quem tem um impulso para tal, desloca-se iniciando um (novo) movimento (com fisicalidade e voz incorporadas) que deve ser reproduzido pelos demais. Não se pretende uma cópia exata (como no supramencionado *cardume*) ou uma mímica perfeita, antes uma recriação do *modo-de-estar* ou técnica de *ser* compatível ou complementar, pertencente ao mesmo contexto ou grupo social.

Possibilita explorar a longitude do espaço, a negociação de protagonismo (as propostas de movimentos vão-se multiplicando) e respetiva aceitação e a edificação de uma mesma cosmovisão.

24. *Massagem coletiva* (normalmente, no aquecimento, pós intervalo ou no fim): cada voluntário deita-se no chão e é massajado, em simultâneo, por todos em diferentes partes do corpo (excluem-se as zonas ou formas de massajar desconfortáveis).

Instrução: A massagem é intuitiva e dá-se em silêncio, procurando respeitar e cuidar do corpo do outro. Quem está deitado relaxa como quiser (é comum fechar os olhos) e, por acordo tácito, a dado momento (quando a generalidade do corpo já foi adereçada durante alguns minutos), é levantado pelos restantes, do chão à

verticalidade com todas as mãos e cuidados. De pé, é ainda massajado só que numa lógica de ativação do corpo (e menos de relaxamento). Ritualisticamente, as massagens no dISPAr terminam com um cerco de corpos em torno do central, simulando, coordenados e com as mãos, esmagar um ovo sobre o seu cocuruto, *varrendo*⁷³ o derrame três vezes da cabeça aos pés.



Fig. 15 Massagem coletiva ao Gonçalves

Adicional e paralelamente à teatrologia, reunimos uma vez na usual composição circular para escrever em diminutos e anónimos papéis soltos a *pergunta que gostávamos que nos fizessem* (que se podia multiplicar, se desejado), dobrando-os e pousando-os no centro entre semelhantes. As questões, retiradas da amálgama incógnita foram resolvidas um a um – umas pareciam pender para uma dimensão, abstrata ou concreta, mais íntima ou familiar (por exemplo, “O que é que fazes quando ninguém está a ver?”, “Qual é a tua comida favorita?” ou “Como é que é que pensas?”); e outras tentavam adivinhar o projeto de produção artística que se avizinhava, estando constituído, definitivamente, o clã de trabalho (como “Porque tipo de processo gostavas de percorrer no teu grupo de teatro?” e “Que personagem gostarias de fazer?”).

⁷³ *Varrer* é uma expressão e prática vulgar no pós massagem (supostamente, de aquecimento e ativação do corpo) para, simbolicamente, purgar tudo o que foi despertado e é desnecessário ou qualquer outro *peso*.

O compêndio de exercícios apresentado foi sendo repetido, revisitado ou, simplesmente, integrado (com as partilhas finais de ensaio) ao longo do processo – fulcral para os desenvolvimentos de primeiro semestre, mas presente em vários aquecimentos e intervalos dos trabalhos do segundo período. Se os que têm regras prescritas se tornam mais restritivos e canalizam os esforços em sentidos mais concretos, as instruções mais dúcteis desinibiram o brincar e a abertura ao erro. Sem ambicionar destrinçar o indiscernível manifesto nas ações e representações consumadas, sublinho que foram partejados e batizados mundos com novas regras, de tempo rearranjado e valores ora destituídos ora devolvidos às coisas evocadas e encontradas. Os rituais de abertura e fecho foram balizando e contendo a brincadeira, epitomando a realidade que isola e atravessa o laboratório intersubjetivo dISPAr. Nestes meses, (re)inventou-se a função social do teatro: distanciámo-nos da vida ordinária para a idealizar (a noção de regras ou estrutura permeou todas as dinâmicas) e censurar (reformando os seus preceitos e indagando sobre as causas que apartam a vida dos jogos, da fantasia, da imaginação), atuando, mormente, por prazer (Schechner, 1988) e guiados pelos (im)pulsos⁷⁴ (pontos de partida irrevogáveis do imprevisto e da vida).

“Até severo, frequentemente, luminoso”⁷⁵

A criação do produto artístico colaborativo não foi um processo linear e disciplinado. Pelo contrário, com inesperadas crises de nexos, desvios, desajustes e formas alternativas (as possíveis) de fazer, contrariou a autoridade investida no propósito social ou comunitário expectável e uma subordinação às lógicas antecipadas. Qualquer projeto criativo (no caso, multiautoral) tem o erro como iminência da série de tentativas, discussões e tensões, latentes à consecução de um produto indeterminado, a concretizar, avaliar e dismantelar, diretamente, da ordem das ideias. Recusámos uma relação submissa com a realidade, sem conformar a produção artística com a racionalização estrita e eficiente dos recursos⁷⁶ – todavia, agrilhetámo-nos ao engenho tímido uns dos

⁷⁴ São, efetivamente, os impulsos, criativos, motores e sensoriais, a matéria-prima do brincar (Winnicott, 2005 [1971], p. 107). O ator deve saber expressá-los com som e movimento, criando a sua própria linguagem, que concretiza a sua ontologia, entre o sonho e a realidade (Grotowski, 1992, p. 30).

⁷⁵ Excerto retirado de um exercício do segundo semestre, dirigido pelo Carlo para a associação criativa de palavras. Esta enunciação foi rematada pelo Gonçalo e a Gabi (a última deixou o grupo em março quando desabitou Lisboa) – e surge-me como justo epitáfio do processo. Severo pela seriedade do seu compromisso e dureza das frustrações, desordens e desencontros vividos. Luminoso pelos reversos, ainda que pessoais, dos erros e pela brincadeira irrompida na atmosfera dispersa e, por vezes, insípida ou refreada. A sua natureza aproxima-se do carácter paradoxal resgatado para a brincadeira e o espaço de ensaios (entre o ser e o não-ser, a fragilidade e a força, a confiança e o risco).

⁷⁶ Como ato criativo que recusa adaptar-se ao mundo real que reconhece (Winnicott, 2005 [1971], p. 108).

outros. O teatro veiculou, uma vez mais, uma economia do malogro ou falhanço, negociando significados, propriedade e moeda, revolvendo ideologias, políticas e sistemas de valor (Bailes, 2011) e, inusitadamente, prosperando nos seus vácuos. Destas ruturas e fragmentos coseu-se uma malha de fragilidade, incerteza, dissonâncias e acidentes e é das costuras mais do que do tecido que aqui se pretende pensar.

Então, o novo semestre iniciou-se com a videochamada a 4 de janeiro, consagrada para a discussão de modelos teatrais comunitários e *brainstorm* coletivo (com enfoque principal numa modalidade *stanislavskiana*⁷⁷ de imersão numa dada comunidade, *mais ou menos*, vulnerável⁷⁸, mediante a causa escolhida, para que *supostamente*, em ocasião posterior – por exemplo, na performance – as suas condições idiossincráticas pudessem ser representadas num tom mais informado e informativo ou tratadas apenas no *backstage*, evitando ferir suscetibilidades). Amputada de presenças com algumas faltas anunciadas, foi uma reunião complementada pelo envio na véspera de uma tabela de acesso aberto a preencher, proporcionando uma reflexão ponderada. A alusão introdutória permitia adivinhar a matriz social e antever a performance ambicionada:

Iniciar em círculo (ritual). Circuito de teatro invisível (levar o público por várias experiências com personagens e criações artísticas que levem os membros da audiência a intervir nas histórias). Terminar em ambiente de festa sobre as várias aprendizagens feitas.

Nesse seguimento, cada pesquisador foi convidado a decidir um tema social querido e um *rationale* ou outras ideias associadas e tal estendeu-se por uma miríade de formulações nos dias seguintes: *autoafirmação e respeito pessoal versus imersão num coletivo e vontade de pertença; encontrar sentido numa sociedade que falha em conservar e transmitir valores* (desenvolvido com a importância da experiência e o papel da fé); *micro/macro relações de identidade cultural e xenofobias conscientes e/ou inconscientes; feminismo/micromachismos, consumo de carne e hierarquias laborais; fluxos migratórios, consumismo, coletivismo, estereótipos vs. arquétipos; multiverso –*

⁷⁷ Stanislavski foi co-fundador do Teatro Popular de Arte (nome original do Teatro de Arte de Moscovo) e formalizou um sistema de representação, orientado para a prática (enquanto método de trabalho e estímulo do processo criativo), a partir da procura de um realismo interior ou espiritual e de uma verdade interna (o ator constrói a personagem pela dimensão experiencial, exercitando a sua imaginação, e não pela simples imitação) (Gonçalves, 2012). A modalidade que aqui evoco regia-se por princípios inspirados nesta técnica: cada um encontraria o membro que seria da comunidade escolhida na construção da sua personagem.

⁷⁸ O “mais ou menos” escrito não pretende acentuar qualquer depreciação, mas literalmente frisar que, neste cenário totalmente em aberto de hipóteses, não foi discriminado, à partida, que causas sociais estavam em jogo e sequer que comunidades lhes correspondiam, relegando isso para os entendimentos subjetivos de cada um, em confronto, sem grande clareza nesses meandros. Tal como o “supostamente” se destina a ilustrar unicamente a aura de incerteza e indefinição acerca do trabalho a desenvolver.

*tudo em todo lado ao mesmo tempo; inconsciente coletivo, refugiados, individualismo saudável, culturalidade*⁷⁹. Existia um didatismo implícito: sem se deslindar o método, percebia-se que a performance não incluiria vozes-corpos outros que não os nossos (ainda que, eventualmente, se pudessem multiplicar apresentações públicas nas comunidades visitadas e, eventualmente, essas vozes); e as histórias implicariam uma certa moralidade (atentando no seu vínculo às causas ou temas sociais e na celebração final das *várias aprendizagens feitas*). Foi esmiuçada, na reunião inaugural deste protótipo de intervenção, a possibilidade de a comunidade aliada à causa ser *una* comum ou adaptada a cada temática, servindo a preocupação com o entendimento da problemática e das suas sensibilidades – supostamente, numa tentativa de isentar o palco de *ofensas* e *apropriações* e submergi-lo num referencial de empatia (teoricamente, esclarecido no período de contacto com a comunidade) com certos interditos. No cunho empático, escudou-se o interjogo entre conhecimento e poder e a autoridade (equivocada com neutralidade ou quase indulgência) inescapável na prática da representação ou de *personificação* do outro.

Em aparte, cogito, desse já, sobre uma resistência subliminar: os membros *sêniores* do dISPAr ou fazem parte do Eco (projeto de *teatro playback* pertencente à associação) ou fizeram e saíram por qualquer incompatibilidade; assim como, os mais recentes orbitam na sua esfera e posicionam-se, *mais ou menos*, em relação a ele. Sucintamente, a abordagem do Eco, com formas estanques de improviso de cenas teatrais e musicais, convoca o espectador na partilha de histórias suas, devotando-se à *devolução*⁸⁰ dessas partilhas a quem as narrou. A autoridade do palco é reificada no seu pressuposto de que *o protagonismo é dado às pessoas do público e às suas narrativas que convive*⁸¹

⁷⁹ Todos estes itálicos do parágrafo são transcrições ou transposições adaptadas (sem trair os vocábulos e conceitos escritos) do documento original, com 7 contribuições, além do David, de 4 a 9 de janeiro e 4 abstenções (linhas totalmente em branco). Para efeitos de esclarecimento, a tabela tinha 3 colunas: “Pesquisador(a)”, previamente, preenchida com o nome de cada um; “Tema(s) Social(ais)”, sem qualquer explicação extra e, por isso, validando qualquer tipo de perspectiva (nenhuma foi modificada sem ser pelo próprio que a indigitou); “Rationale ou outras ideias”, igualmente, sem esclarecimentos suplementares.

⁸⁰ O jargão é léxico dISPAr, utilizando o *devolver* as histórias para descrever que não somente nelas se inspiram para uma cena *outra*, que, efetivamente, pretendem “honrar a história quotidiana, a narrativa autobiográfica, a poética da vida comum” (dISPAr Teatro, 2024) – honrar, ecoar, espelhar, devolver. Adito que o Eco, seguindo o intuito de *honrar* certas narrativas, não devolve cenas quando replicam a voz de um agressor ou opressor segundo os seus entendimentos, redirecionando o foco da personagem (moralizando o seu conteúdo) ou invitando outras partilhas a tomarem palco.

⁸¹ Propósito tal-qual divulgado, no âmbito de um evento, com o acréscimo “são improvisadas cenas teatrais e musicais, que se entrelaçam para criar um momento de comunidade e partilha” e o incentivo “tragam as vossas histórias, as vossas vozes, os vossos olhos e ouvidos, e vamos viajar pelas memórias coletivas” (dISPAr Teatro, 2024) – quanto a isso, friso, somente, que o palco é, estritamente, dos atores.

– os atores e os narradores da vida nunca coincidem, o momento de relato do público não se sobrepõe à exposição teatral, as *devoluções*, parte a parte, também, não se equiparam. À exceção do *encenador-nãoencenador*, apenas um elemento deambulava entre os dois conjuntos, Eco e Pesquisa e, por isso, no primeiro ano, debateu-se, longamente, qual seria a participação do público na nossa peça final de improviso – para que se justificasse a diferenciação entre um e outro grupo e todos tivessem confortáveis no seu papel de ator. Decidimos que nos interessava que os testemunhos do público servissem como ponto de partida (não de chegada) inspirador para a criação da obra no instante, alargando a construção colaborativa de imaginários aos espetadores envolvidos. Este novo prenúncio de projeto augurava uma cisão com as formas encontradas no primeiro ano, “que tinham uma coerência lógica” (Gonçalo, 2023) e com a estrutura que proporcionavam permitam-nos “fazer mil e uma coisas” (Gonçalo, 2023), contrariando a imaginação de que esse percurso “fosse ter uma continuidade” (Cassiano, 2023) – já protelada com o *reset*⁸² do começo de ciclo e tolhida pela abertura indecifrável à reconfiguração de um eventual produto (inespecificamente, relacionado ou relacionável com uma causa social).

A progressão dos ensaios estava combinada para a quarta-feira 11 de janeiro e foi aí que nos sentámos para confinar e cruzar pensamentos, após a “reticência” (David, 2023) em *zoom* e no formulário, e deliberar sobre as subjetividades – cientes de que o “grupo é super heterogéneo e cada pessoa (...) já tem modelos artísticos, estéticos, de crenças muito heterogéneos” (David, 2023), logo, o erro seria companheiro dos meses vindouros. Começámos com um prelúdio do David, compreensivo com as ansiedades que lhe transmitimos e firme na importância da eleição de uma causa social – que não teria de ser *a causa da nossa vida*, mas uma *causa com a qual simpatizássemos*. A conversa espiralou durante horas entre afirmações hesitantes, silêncios frustrados e interposições impulsivas, sem indiciar qualquer causa, independentemente, do (des)agrado com um

⁸²Este *reset* quer descrever a necessidade de nova fomentação de *communitas* depois da pausa longa do verão e a entrada de novos membros; e a modalidade de romper, radicalmente, com as operações do primeiro ano, assemelhando-se ao funcionamento do dISPAR Iniciação, que está interessado no teatro como ferramenta de expressão e desenvolvimento pessoal. Isto somou nebulosidade: “Quando a gente voltou meio que começou do zero, tentaram fazer uma coisa parecida com o improviso da iniciação que era essa coisa de ser aberto no primeiro semestre e só trabalhar a sério no segundo semestre e não funcionou. Na minha opinião não funcionou porque enquanto na iniciação o processo é interno porque tem muito essa coisa do... segundo semestre, das pessoas... da criação coletiva, mas existe muito dessa busca interna e ela extravasar essa coisa interna para uma criação coletiva. A conciliação desses diversos processos internos é que vira numa apresentação (...). É mesmo uma manifestação do que é o caráter individual de cada um. E aqui eu achava que a gente ia ter (...) uma coisa externa ou, pelo menos, se isso não estava explícito, para mim, sempre passou a imagem de (...) o foco é externo, é o processo, o resultado, a estrutura e a gente vai buscar dessas diversas fontes do improviso, do playback, do oprimido” (Cassiano, 2023).

modelo interventivo e até ativista. O pressentimento de que seria “impossível, como diz o ditado, agradar a gregos e troianos” (David, 2023), provavelmente, sustentou um “conflito muito velado (...) que não se assumiu até ao fim, de maneira nenhuma” (Gonçalo, 2023) e uma sensação de conformismo (“todos nos tentamos adaptar uns aos outros” (Bia, 2023)) e apreensão (“por questões de divergência muitas vezes não chegaram a consenso” (Cassiano, 2023)). Sem um investimento denso⁸³ na análise das (in)compatibilidades gerais, “abriu-se várias portas, mas não se entrou em nenhuma efetivamente” (Gonçalo, 2023), culminando em “um meio termo no meio do nada” (Manel, 2023). Porém, teceram-se certas perspectivas: reconheceu-se a relevância de mecanismos de intervenção social sem nomear um ativismo particular (porque *tanto fazia*, solidarizando com muitas causas); e, pelo contrário, manifestou-se o medo de veicular o teatro a uma mensagem pré-determinada sobre o espetador (assente numa doutrina pedagógica que define e opõe bem e mal), o desassossego com a perda de um espaço exploratório livre (de mundo, relação e identidade) e o conflito interno perante a eleição de uma *comunidade-alvo* (e as discriminações positivas e negativas advindas) – todas fertilizadas pelo desconhecimento do verdadeiro objetivo da sua nomeação (igualmente, invocado). O *encenador-nãoencenador* cingiu-se a pequenos contrapontos, apaziguamento dos anseios e à elaboração de que, sem deixar *de dar voz a quem somos*, deveríamos pensar *em como amplificar a voz dos outros*⁸⁴.

Existiu uma certa improdutividade neste encontro, obscureceram-se razões e, sobretudo, futuros comuns imaginados de atuação e direção. A verdade é que o projeto das causas sociais não se desambiguou: se as formas do ano anterior não seriam mais *modus operandi*, o novo trabalho com as comunidades era opaco. Seriam várias ou uma só? Seríamos cada um facilitador ou parceiro de brincadeira no seu seio? Fariamos cursos de ação independentes ou interligados? Existiria uma só *performance* nossa baseada nesses decursos paralelos ou várias, autonomamente, desabrochadas de cada um deles? Pretendíamos alargar o poder transformador do teatro e a liberdade da brincadeira a outros campos, sistemicamente, excluídos ou encenar uma narrativa educativa inspirada por

⁸³ Depreendi o desinvestimento, por parte de todos, pela elucidação superficial de cada posicionamento (incluindo os meandros da proposta de partida em si), reativo em discurso (alienando-se de troca fértil e aprofundada) ou ausente (eram várias as vozes e caminhos volvidos como os silêncios). Esta impressão surgiu nas entrevistas com: “Eu acho que nós todos estávamos nessa coisa de...Será que posso? Será que não posso? Será que quero? Será que não quero?” (Gonçalo, 2023).

⁸⁴ Este e a generalidade dos itálicos não comentados são transcrição de notas de campo de registo de expressões utilizadas em ensaio, apontadas no momento ou, quando impossível, recuperadas *a posteriori*.

quem conheceríamos (pelos seus entendimentos ou pelos nossos)? Que corpos tomariam palco e que corpos se impediriam de o ocupar? Que vozes, de facto, se ouviriam, com ou sem amplificadores, e quais seriam emudecidas? Que agencialidades permaneceriam invisíveis e quais seriam reconhecidas? Qual o fim, o meio e o princípio e qual deles se desenharia da naturalização da beneficência entorpecida, sem afronta reflexiva às relações de autoridade e alteridade (facilmente, dissimuladas na empatia), ou de um autocentramento cómodo no seu privilégio, sem resistência às racionalidades neoliberalistas de valorização do *eu* e do seu empreendimento? Assoberbados de interrogações, sem catalisar a nossa heterogenia e com um diálogo ateleológico, estagnámos no dilema da inação, do homem moderno hamletiano: “ser ou não-ser – eis a questão:/ será mais nobre para a mente suportar/ as fundas e flechas do destino austero,/ ou abrir fogo contra o mar de angústias/ e, relutante, dar-lhes fim?” (Shakespeare, 2019). “No final das vezes, ficámos só na palavra, na palavra” (Gonçalo, 2023), alienando a consciência a “uma espécie de vácuo no âmago do ser, uma inexistência” (Frye, 2019) sem fazer “nem verbo nem substantivo, nem ação nem coisa” (Frye, 2019).

O desejo do David era que começássemos “já a ir, a intervir com outras pessoas, que houvesse mesmo uma coisa de serviço” (David, 2023), a par com a “ambição de funcionamento de grupo o menos hierárquico possível” (David, 2023) – segundo o próprio, não exequível no tempo que tínhamos disponível. Pela sobrecarga de trabalho noutras esferas da sua vida que o aproximariam “de *burnout* ou coisa assim” (David, 2023), entregou “logo muita responsabilidade ao grupo” (David, 2023) enquanto “vesti[u] a farda e assumi[u] como: eu tomo a última decisão” (David, 2023) – e a consecução do seu desejo e ambição complicaram-se. Permanece(u) nessa pesquisa porque “apesar de tentar e procurar processos colaborativos, pelo menos, equitativos e justos, de alguma maneira, (...) [continuou] a ser o rei” (David, 2023). Como sentiu, “nem toda a gente estava com estas regras à partida” (David, 2023) e esta encenação refreada comprometeu uma “necessidade [expectada,] quase imperiosa de quem lidera estes processos ter bastante claro aquilo que quer fazer e bastante claro como fazê-lo” (Gonçalo, 2023), fornecendo uma estrutura que possa ser vertida, invertida e subvertida⁸⁵.

⁸⁵ Entendendo que “o papel do encenador tem de ser mesmo esse *eu tenho esta visão, eu quero fazer isto eu vou-vos dar esta estrutura o que acontece dentro da estrutura é vosso, é vosso, mas eu tenho esta visão*” (Gonçalo, 2023). O *encenador-nãoencenador* concordou “que é muito mais fácil trabalhar no desenvolvimento pessoal e coletivo se houver um líder e se houver uma brincadeira estruturada com regras

Lógico que por questões de divergência, muitas vezes, não chegaram a consenso e isso é normal. E, daí, nesse momento, via que quando chegava a um impasse muito grande, daí, o David tomava essa postura de ‘agora vai ser assim’ já que a gente não... Mas, ao mesmo tempo, que ele estava querendo dirigir algumas coisas, ah, todo o mundo fala todo o mundo diz. Ao mesmo tempo que ele não queria assumir cem por cento, mas só mesmo quando vê que não tinha mais que fazer, ‘então agora vamos fazer’ (Cassiano, 2023).

Para a cena colaborativa seria necessário enfrentar e desfazer os *Hamlets* internos, suportando a *communitas* além da liminaridade⁸⁶ da brincadeira e fertilizando a colaboração com esperança e empenho na conjugação da pluralidade de perspectivas – até porque é “sempre bastante mais enriquecedor quando cada pessoa expressa a sua visão sobre os assuntos com calma e tranquilidade e se vai percebendo o que é que se pode fazer com isso”⁸⁷ (Bia, 2023). Talvez, por isso, tenha permanecido a sensação “de algo muito confuso, de uma forma geral, e de uma certa desconexão”⁸⁸ (Márcio, 2023).

Nós perdíamos muito tempo, demasiado tempo com verborreias, demasiado tempo com neuroses, a pensar e a falar sobre o próprio processo, em vez de estarmos no corpo, em vez de estarmos a fazer coisas, efetivamente, que o improvisado não vive do mental, não vive do estar a racionalizar as coisas. Vive do fazer, do fazer, do fazer, do fazer. (Gonçalo, 2023)

Em retrospectiva, este mote das causas foi receado como uma “coisa meio do nosso tempo” (Márcio, 2023) em que “qual é a reivindicação, às vezes, não é tão claro” (Márcio, 2023), confessando-se a “perceção que outras pessoas estavam a olhar na roda e também estavam meio perdidas” (Márcio, 2023) e considerando que a concórdia, de partida, apenas satisfaz um raciocínio “de desejabilidade social”⁸⁹ (Márcio, 2023). Emergiram outras apreensões: o trabalho teatral restringir-se a personagens concretas, diretamente,

bem definidas mesmo que não estejam todas, mas que (...) o líder consiga responder às perguntas de porque é que esta regra não está feita” (David, 2023) – e como diz, é ele quem *cria as regras para uma brincadeira*.⁸⁶ Este foi um dos lamentos, em retrospectiva, do ano decorrido: “Acho que o grupo, assim, *aqui é o fulano, aqui é o sicrano...* a gente se encontrava aqui e era isso, quer dizer, não tinha uma liga... eu senti, pelo menos, da minha expectativa que poderia ser mais forte, do grupo fazer coisas em conjunto ou duas pessoas que se conheceram estarem mais próximas...” (Márcio, 2023).

⁸⁷ Apesar do desejo colaborativo da encenação, em entrevista surgiu que “ver o grupo como uma coisa mais comunitária em que todos gerimos em que todos pensamos exercícios em que todos fazemos isso... [O Pesquisa] fica um bocadinho aquém” (Gonçalo, 2023).

⁸⁸ Existiram julgamentos análogos: “A impressão que dava é que era desconexo” (Cassiano, 2023).

⁸⁹ Este ponto foi desenvolvido: “Eu desejo, portanto, é bom socialmente, portanto, eu não nego, mas não é meu aquele fogo. Talvez outras pessoas tivessem outros fogos por outras coisas, mas causas sociais é fixe, claro, vamos fazer isso em escolas etc., mas como não foi comprado mesmo, acho eu, por toda a gente ao mesmo tempo... um ah ah! coletivo. Não senti um ah ah! coletivo, senti um ah boa, que é muito diferente, portanto, não tinha como” (Márcio, 2023). Vaticinando, a partir dessa ocasião que trouxe o sentimento “tal da goela abaixo” (Márcio, 2023), que “o processo vai ser escangalhado até ao fim” (Márcio, 2023).

inspiradas nas causas (“Eu preferia que fosse uma coisa mais genérica, a minha ideia enquanto fazer teatro é fazer uma coisa mais aberta”⁹⁰ [Cassiano, 2023]); o pressuposto de filantropia (“partir do princípio que alguém necessita de ter mais força ou que nós podemos dar mais força a alguém, não diria que talvez seja uma boa filosofia” [Bia, 2023]); e a virtual interferência pelas *fantasias morais*⁹¹ com a “lei que se baseia na intimidade” (Manel, 2023), sublimando a *liberdade* e o *prazer na relação* individuais, sem as pessoas precisarem de “castrar quem são” (Manel, 2023). Indubitavelmente, o grupo é apreciado como “espaço privilegiado para poderes libertar-te das tuas inibições, para poderes libertar daquilo que são os preconceitos ordinários e do dia a dia” (Gonçalo, 2023), reverenciando o teatro como “a nossa causa” (Gonçalo, 2023) porque é “transformativo e transformador em si” (Gonçalo, 2023).

Acho que é interessante todos os pensamentos estarem em cima da mesa a todo o momento porque acho que a arte também se privilegia por ser esse espaço, espaço de total possibilidade. E não estou a dizer isto com o intuito de ‘não há convicções na arte’ porque há muitas convicções na arte e convicções muito particulares, mas a mim, em particular, interessa-me ir a um ponto, talvez, digamos, não sei, mais profundo ou mais universal da nossa experiência humana. (Bia, 2023)

Dessarte, a previsão de uma certa vigilância moral inibidora (“não podes dizer X, não podes fazer Y, não podes te comportar dessa forma, não podes dizer isto” (Gonçalo, 2023)) não era abonatória, lamentando um “teatro paternalista”⁹² (Gonçalo, 2023), em benefício de uma teatologia em que “não pode haver interditos, tem que haver liberdade” (Gonçalo, 2023). As questões envolvidas na representação foram ainda contestadas:

“se queremos fazer teatro comunitário com sem-abrigos, vamos pôr o sem-abrigo no palco (...) Não vamos nós, atores, sugar a informação das comunidades vulneráveis para depois apresentar um produto artístico

⁹⁰ Continua: “porquanto mais coisas fizer, mais coisas diferentes você está experimentando fazer” (Cassiano, 2023). Penso que se refere, comparando, à liberdade e espontaneidade do improviso como experimentado até então, em que as formas adotadas convencionam regras e não personagens – “Você quer ser um ator que faz sempre de vilão? Ou você quer ser um ator que faz todo o tipo de personagens?” (Cassiano, 2023).

⁹¹ Outra vez, todas as expressões em itálico, literalmente, emprestadas do interlocutor que adiantou: “às vezes, eu sinto que esses cursos mais ideais, mais românticos, mais esperançosos, ou mais fantasiosos a um determinado nível, eles vão um bocadinho contra esse sentimento ou esse desejo de liberdade que eu quero para mim, que eu vejo e sinto no dISPAr” (Manel, 2023).

⁹² O conceito foi elaborado: “está só a ser paternalista com o outro que não é capaz de se autogerir perante estas coisas que aparecem, então, tem que se fazer aqui de outra forma que é para não ficarem ofendidos” (Gonçalo, 2023) – e, quanto a isso, “não tem que ofender, não tem que fazer nada, o teatro tem que só existir da maneira que é” (Gonçalo, 2023). O trabalho de ator foi mencionado como equivalente a “poder dizer tudo o que tu quiseses em palco, ir, fazer, dizer e fazer tudo o que quiseses em palco” (Gonçalo, 2023).

super pomposo porque, isso assim (...) é só reforçar uma ideia de que quem está nas comunidades não pode estar deste lado” (Gonçalo, 2023).

Seguramente, a alteridade não pode ser neutralizada (eliminando subjetividades e intersubjetividade com a empatia), nem simulada com a obliteração da mediação comunidade-ator-espetador.

A ausência de posicionamento crítico declarado foi atribuída à inexperiência e desconhecimento próprios do amadorismo: “como nós somos amadores, é difícil (...) poder fazer um trabalho consciente de crítica sobre o processo” (Cassiano, 2023); “era necessário mesmo ter uma bagagem que, provavelmente, se calhar, há pessoas no dISPAr que têm, mas eu não me sinto preparada propriamente para ter” (Bia, 2023). A nossa “energia de confusão” (Márcio, 2023) (“num lugar desconectado, destruturado, com mil possibilidades” (Márcio, 2023)) parecia, igualmente, não aportar útil *insight* ou poder “causar, às vezes, mais confusão do que clarificação” (Márcio, 2023). Assim, subsistiu a dúvida de como gerar campos energizados e vitais de problematização coletiva que torne visíveis e reflexíveis problemas sociais, políticos, afetivos e corpóreos, no cerne do neoliberalismo que reifica o sentido da vida na (re)qualificação e exibição contínua do sujeito para se sentir realizado, confiante e integrado na vida social (Lepécki, 2016).

Com todos estes constrangimentos, retrocedemos no engendramento do rumo coletivo do Pesquisa nos ensaios que se seguiram até fevereiro, experimentando modos aleatórios de participação do espetador no improviso e restituindo a brincadeira. A 18 de janeiro, no rescaldo da roda de indecisões, o David anunciou que ficou *um pouco perdido*, relativamente, ao destino da nossa pesquisa e, então, iria regressar ao sítio que conhece *ter as respostas*: o corpo. O aquecimento foi cedido pela Jini, com uma sequência de exercícios de *yoga* e uma meditação silenciosa (porque não acredita em meditações guiadas) direcionada para o *nosso terceiro olho* (largado ao critério e imaginação de cada um). Adaptando os preceitos do Teatro Laboratório de Grotowski e do seu discípulo Zygmunt Molik, continuámos com o ABC do corpo, dirigidos pelo David.

- I. Aprendemos, à medida que circulávamos pelo espaço, as letras do alfabeto corporal (inspiradas em ações quotidianas, ativando determinadas partes do corpo) – analisámos a hipótese de desenvolver as nossas próprias letras, mas o encenador-nãoencenador desencorajou-o por respeito aos anos de trabalho dos

mestres. Foram ensinadas 13 letras⁹³: apontar ao céu; papagaio; corda que puxa; brincar com os pés; tocar o sino; flor ao vento; ver o mundo ao contrário; parar em corrida; surpresa; empurrar; cobra, que acorda e volta a adormecer; borboleta, que voa feliz e pára, observando; galinha.

- II. Dedicámo-nos, individualmente e em interlocução, a *explorar as letras, as suas variações e transições*, improvisando-as com mais ou menos acentos.
- III. O público, composto por um elemento lesionado foi sondado quanto ao que projetava nos corpos dos atores (ou na composição do seu conjunto), mentalizando o tema “comunidade” – o que foi influenciando as suas *performances* de letras. Foi escolhida uma dupla (por convir a conceptualização subjetiva de comunidade do espetador) para reproduzir, isoladamente, o que fazia.
- IV. Foi devolvida ao público (agora de dois elementos⁹⁴) a interrogação sobre o que representava a cena, definindo-se um tema (no caso, opressão no trabalho, identificando-se no corpo dos atores um patrão e um empregado).
- V. Foi pedida uma estória aos espetadores neste âmbito, que inspirou nova cena improvisada (na mesma, só com o vocabulário das letras) com os atores escolhidos para cada papel pelo contador (a Gabi).
- VI. A Gabi foi solicitada a comentar como se sentiu perante a cena – afirmando que foi *engraçado* assistir à sua narrativa de fora, sem nela participar, o que lhe permitiu reconhecer-lhe uma dimensão cômica e adensar a sua perspetiva.
- VII. A Gabi substituiu a atriz que a representou (foi-lhe, obviamente, perguntado se o gostaria de fazer), atentando ser libertador poder dizer livremente o que pensa e queria, sem filtro, naquela situação (ainda que virtualmente).
- VIII. Mantendo a inspiração, trocou-se a dupla para representar, com máscaras pintadas e associadas a emoções (no Pesquisa do ano pretérito), *personagens coloridas* (cujos estados emocionais vão sendo expostos a partir das máscaras colocadas por cada ator durante o improviso).
- IX. Cambiou-se a estória de base pelo improviso total (pela espontaneidade, inconscientes soltos e intersubjetividade em cena) e transformou-se a intervenção

⁹³ Ressalvo a nomenclatura oficial não concordar, cingindo-me à nomeação como me foi apresentada e abstenho-me de a descrever pormenorizadamente (sob pena de trair a sua técnica prática).

⁹⁴ A Gabi, ainda no grupo, chegava sempre atrasada devido ao seu horário laboral. Chegada neste dia, juntou-se ao Manel e, provavelmente, por isso, ressoou a temática.

das máscaras-emoção, restritas a um coro de atores emudecidos que, com movimento expressivo, negociavam o protagonismo da dupla.

As cenas complexificaram-se, aprofundando os aspetos emocionais da narrativa, mas a função do coro e a negociação de protagonismos desajeitaram-se.

O ensaio de 25 de janeiro orientou-se segundo o reforço da união da nossa *communitas*, com a solicitação *a priori* de nos fazermos acompanhar de um objeto que tivesse *algum valor sentimental* ou representasse algo que *gostamos*. Começámos com a *massagem Michelin*⁹⁵, geradora de intimidade entre o duo emparelhado que se entretém em conjunto com regras simples:



Fig. 16 Massagem Michelin desenhada no diário do dia 25 de janeiro

- A. Define-se um *corpo morto* (inanimado em pose, de pé, tronco sobre os joelhos, braços desprendidos, sujeitos à gravidade) e um *corpo massagista* (que se inaugura a ativar as várias partes do *corpo morto* com as mãos *em concha* ou *colher* a dar *pancadas secas*).
- B. O *corpo massagista* imagina, em ação, ligar o *corpo massajado* (antes *morto*) a uma bomba que usa para o *insuflar* (a imaginação é partilhada e, ao ritmo dos

⁹⁵ A massagem é, efetivamente, nomeada deste modo. Todavia, a sua explicação recorre em itálico a termos sem os citar necessariamente dos ensaios para evocar a sua conotação e a realidade imaginada que se impõe durante o exercício – admitindo-se até possibilidade, sem certeza de os vocábulos serem utilizados na sua apresentação no seio do Pesquisa.

bombeamentos, o segundo corpo vai subindo até à posição vertical, de braços no ar, em tensão de expansão, *cheios de ar*).

- C. O *corpo massagista* perfura, imaginando uma agulha na sua mão, o *corpo Michelin* insuflado que, tal como, anteriormente, se elevou, desce agora até se deitar no chão *desmaiado*, ao compasso do som espontâneo que produz de *esvaziamento*, saída de ar.

Os objetos pedidos foram apresentados em improvisos individuais, por ordem voluntária, introduzindo o objeto e a sua importância, de um modo mais literal ou metafórico. Os objetos, um casaco estilo kispo, um cachecol, um baralho de *tarot*, um pendente de colar, um alcorão, uma varinha-amuleto artesanal, um caleidoscópio, uma máquina fotográfica, uma pequena maraca e cartões de poemas, foram deixados, sucessivamente, em palco. Cada ator era livre de interagir, em cena, com os artefactos dos companheiros que permaneciam em palco, o que aconteceu e gerou conversa sobre questões de respeito, convivência e pertença – na realidade, o impacto da ação do ator sobre o objeto alheio poder constituir uma profanação e, conseqüentemente, existirem limites circunscritos à confraternização em grupo. De qualquer forma, ninguém se ofendeu realmente com nenhuma atitude e aprofundámos os nossos *mundos-vida*⁹⁶.

Seguimos com o restauro do alfabeto da semana antecedente, primeiro, incorporando-as, novamente, ao longo de todo o ginásio e, logo a seguir, reproduzindo-as nos *freezes* (ver subcapítulo anterior, página 42). Estes ocorreram em dupla e tiveram um mote discriminado pelo público, dividindo-se em duas cenas interligadas – a principiante numa lógica de opressão, comentada pelos espetadores que propuseram resolução, ensaiado na última cena com nova personagem⁹⁷. Levianamente, prosseguimos com os experimentos de teatro participativo, sem intento de apuramento de lógicas ou estruturas finais e com uma prática curiosa e desenvolta, sem o triunfo como sombra.

A 1 de fevereiro regressámos ao círculo de discussão, pela preocupação do David com cumprir-se a cocriação a que se propunha o Pesquisa e o seu produto-peça final a ser

⁹⁶ Refiro-me aos usos (inter)subjetivos do corpo num ambiente, socialmente, organizado (Jackson, 1983) e às mundivências e quotidianos em que se imbuem, materializados nos objetos e no seu simbolismo.

⁹⁷ A título de exemplo: 1ª cena foi protagonizada por um estafeta imigrante que se atrasou na entrega de comida, o que levou à recusa do cliente em aceitar o pedido, maltratando o trabalhador. Na 2ª cena, o mesmo estafeta, minutos após o sucedido, encontra-se com um amigo com quem desabafa, que o compreende e com quem divide a pizza não entregue – satisfazendo o imaginário do público de apaziguamento do sentimento de injustiça desencadeado.

consumado no ISPA⁹⁸ no final do ano letivo – exteriorizando “a pressão de apresentar alguma coisa” (David, 2023) que sentiu “nem sempre de maneira explícita, mas nas entrelinhas” (David, 2023), decorrente do domínio dISPAr e das *expectativas da sua visão*, comunicadas, escritas e transmitidas, teoricamente, aos associados. Revelada a inquietação, guiou-nos, antes das mentalizações partilhadas, por experiência da qual ansiava *feedback*: demos as mãos *a la dISPAr* (consultar subcapítulo anterior, página 26) e sentámo-nos numa roda de cadeiras a circundar a Gabi que chegou atrasada e aqui simulava um potencial público incluído na *communitas*. De olhos fechados, perscrutámos sintonia e coordenação de respiração sem palavras, completando cada expiração com a vocalização de um *om* até todo o ar ser expelido. No fim das respirações, a Gabi partilhou que era *poderoso* o impacto das vozes (algumas ouvia distintamente e sentia *tocarem-na*) e que a conectava com o presente ali. Levantámo-nos, sob a proposta de movimento expressivo ou dança espontânea no espaço, atendendo aos *viewpoints*⁹⁹ para produzir ação e à interrogação *o que nos faz vibrar num espetáculo* (ou com a *performance* no geral) ou *quais os exercícios(-brincadeira) que mais gostamos*, para congeminar os nossos juízos. A aquietação com o rumo do Pesquisa implicava solucionar a participação de espetadores (ou *espetadores*) na nossa brincadeira e integrar o apelo que cada um sentia à teatrologia. Sentados, de novo, só o Gonçalo preferiu retorquir o desafio com a nomeação de um dos seus exercícios favoritos: o banco de jardim.

25. Banco de Jardim: em *modo palco*, é definido como objeto um genérico banco de jardim, com o qual o ator se relaciona (há um elemento fixo, inserido em diferentes envolvências, pretextos e contextos).

Instrução: À vez (salvo exceções, suscitadas, espontaneamente, pelo imaginário do improvisado), cada um improvisa uma cena em relação com ou a partir do banco de jardim (à sua volta, em cima dele, sobre o mesmo, com ele, por sua causa), com princípio-meio-fim claros. Cada saída de cena, dá lugar a uma nova entrada.

Os restantes expandiram a sua predileção pela *performance* de variadas formas, encontrando-se, facilmente, pontos sincrónicos – o risco (os limites do corpo e da mente em *performance*); a expressão corporal (e espetáculos em que a intervenção da palavra é

⁹⁸ Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA).

⁹⁹ Verificar página 33 deste capítulo para os *viewpoints* espaciais. Para além dos *viewpoints* de espaço, existem os *viewpoints* de tempo: velocidade (de lento a rápido); duração (o tempo que um movimento ou sequência demoram); resposta cinestésica (reação espontânea e impulsiva a evento externo de movimento ou som que decorre do estímulo dos sentidos desencadeado); repetição (internamente, no corpo ou externamente, da forma, velocidade, gesto ou outro) (Bogart & Landau, 2005).

menor que a do gesto) e a poética do corpo; a representação do simbólico; o poder das histórias (e sua carga emocional); coreografias e cantos coordenados em grupo; arquétipos; verdade cénica; jogos de luz e sombra, reflexos da *dança de paradoxos e ambivalências*; estreitar de intimidade entre espetador-ator; o potencial dramático da vertigem do falhanço¹⁰⁰. Concluimos que a cocriação do nosso objeto artístico se iniciaria nos próximos ensaios geridos por cada equipa (duos e um trio, findado em par com a partida da Gabi) a ser formado nos dias seguintes pelo David que iria meditar sobre as partilhas e conjugá-las – aliando-se à sua vontade de “tentar ajudar a coordenar processos colaborativos (...) [tendo] um determinado tipo de liderança o mais ausente possível” (David, 2023). Cada enclave, auxiliado pelo encenador-nãoencenador, deveria orientar os seus dois laboratórios (alternados, entre todos) confluindo as suas motivações e projetando uma *estação*¹⁰¹ que contenha, criativamente, a participação dos espetadores, emancipados. Assim, nos meses sucedâneos, as pesquisas efetuadas ficaram a cargo do Gonçalo-Bia; Jini-Cassiano; Manel-Andreia; Gabi-Sandra-Eu; Márcio-Carlo (pela ordem de estreia, alinhavada em função das agendas).

A cada semana, para as cinco primeiras estreias, foi criado pelo David um grupo no *whatsapp* para cada parceria de pesquisadores, estabelecendo-se um diálogo ativo, mediado pelo facilitador, acerca dos objetivos da sessão e das suas atividades, desde as propostas ao planeamento final num formulário igual ao apresentado no primeiro semestre (anexado na página 31) – o ritmo, a organização e o programa ficaram ao critério de cada equipa, supervisionados pelo David¹⁰². Emparceirados pelas respostas do ensaio anterior, a reestruturação e ajuste dos seus interesses não só foi conduta permitida, como trivial, considerando a espontaneidade e impulsividade das primeiras reflexões e o

¹⁰⁰ Procuro sintetizar o que foi nomeado pelo Manel e que sublinha a proximidade íntima entre a *performance* (permito-me referenciar, analogamente, a brincadeira) e o erro (o falhanço das expectativas). Para uma reunião fértil das ideias debitadas e devido à minha integração ativa na roda, pedi via *whatsapp* que quem quisesse e pudesse partilhasse, sucintamente, as respostas que tinha encontrado em ensaio. Partilho, então, a do Manel: *encontrar sempre potencial dramático na forma como não se consegue aceder ao que é pretendido; que existe arte na maneira como falhamos e que eu sempre adorei a ideia de a explorar. No clown criam-se exercícios que por certo nos farão colapsar, de maneira a podermos encontrar a identidade que temos quando falhamos e avançar a partir daí.*

¹⁰¹ Nome que usámos desde este dia para referir uma forma ou estrutura, que estabelece as regras e as instruções que suportam o improviso a acontecer.

¹⁰² Reviu-se neste ofício de supervisor, dentro e fora do ginásio, o que retraiu na brincadeira: “senti-me sempre meio no papel de supervisão (...) mesmo que a pessoa não precise de ajuda, sempre naquele pensamento, e se a pessoa me vai depois perguntar o que é que eu achei” (David, 2023); “raramente me entreguei totalmente, mas houve momentos em que sim, de vez em quando, sim, sentia-me parte da brincadeira, mas... completamente dentro, sempre... tentando vir ao fora, à parte cognitiva, para tentar construir pontes, dar um rumo, saber responder a perguntas” (David, 2023).

emparelhamento inusitado de alguns pesquisadores. Existindo sobreposições indubitáveis entre as propostas, existiam, também, perspectivas suficientemente abrangentes para configurarem várias alianças ou demasiado específicas para preverem uma só articulação (por exemplo, no caso do Gonçalo cuja predileção de exercício poderia assumir o foco querido de qualquer pesquisador) e quem até preferisse não liderar nenhuma quarta-feira (o que compeliu o David a um convencimento eficaz “pouco comunitário” (David, 2023), que apontou, posteriormente como *falha*, da sua pesquisa pessoal¹⁰³).

A encenação no momento era mais ou menos repartida, sendo que o facilitador do exercício foi, habitualmente, quem o sugeriu e desenvolveu durante a fase de planificação (simultaneamente, combinada e individual¹⁰⁴) – para acertar, equitativamente, essa divisão, distribuíram-se o *aquecimento específico*, *inespecífico* e o *build-up* entre os novos encenadores-nãoencenadores. Resumindo, cada conjunto teria de “apresentar um workshop” (David, 2023) no primeiro empreendimento e encaminhá-lo para o esboço de uma estação numa segunda tentativa, o que se totalizou numa coleção de “ensaios com energias totalmente díspares e (...) diferentes líderes de brincadeira [também] com as suas energias [díspares]” (David, 2023). O fundamento, em substituição do pretérito, era “arranjar uma estrutura, montar uma estrutura” (Bia, 2023) fruto dos contributos colaborativos – “em contrapartida que o ano passado em que nós tínhamos uma estrutura pensada pelo David e criada pelo David, este ano, a ideia era que nós próprios, enquanto indivíduos, gerássemos uma estrutura e, como é óbvio, essa ideia é extremamente desafiante e, por isso, nós partimos esse desafio em várias partes e andámos a trabalhar em pares (...), focar num tópico (...) e tentar primar por diversos pontos de pesquisa” (Bia, 2023). Se se retomou a práxis da brincadeira (“a proposta de um encenador para quem a está a receber (...) é sempre uma brincadeira, é sempre um momento de *vamos brincar a*

¹⁰³ Procurava estabelecer processos colaborativos o que implicava na sua “perspetiva pessoal (...) [reconhecer que] há diferentes papéis e nem toda a gente tem que fazer o mesmo” (David, 2023), simplesmente, sairia fora do seu plano. Queria proteger o pesquisador “da malta (...) [que iria falar] *tu não queres apresentar*” (David, 2023), contrapondo: “eu dou-te uma brincadeira e tu fazes o resto” (David, 2023). Confessou “eu acho que falhei nesse ponto” (David, 2023), sublinhando a interrogação: “será que eu posso fazer a mesma regra para todos” (David, 2023), para obter um verdadeiro esforço comunitário.

¹⁰⁴ Na minha experiência com a Gabi e a Sandra, senti que a planificação foi relaxada, com trocas de mensagens iniciadas apenas a partir do domingo precedente via *whatsapp*, atribuindo-se os *tempos* a cada uma e acordando-se o foco no corpo. Fomos preenchendo o formulário em documento partilhado ao ritmo da disponibilidade de cada uma e na véspera discutimos, brevemente, o roteiro final. Houve alguma indisponibilidade, lamentada, para agendar chamada e coordenar horários para conversa, o que individualizou o mais possível o processo. Coseu-se a várias mãos e as novas entradas procuraram ir homogeneizando-se com o já existente, abstendo-se de qualquer crítica ou debate. O segundo ensaio ao nosso cargo já não tinha a Gabi envolvida e acabámos por refinar os exercícios que resultaram melhor na primeira abordagem e experimentar os que se excluíram por falta de tempo.

qualquer coisa e vamo-nos testar”¹⁰⁵ (Bia, 2023)), as múltiplas experimentações (por exemplo, exercícios de máscara neutra e *suzuki*, técnica de *clown*, teatro de sombras, arquétipos como personagens, rotina de gestos) trouxeram uma sensação de “alguma dispersão” (Márcio, 2023) e uma certa consternação, inteligível à luz da origem deste modelo de ensaio, “de como isso [em si e cada uma das suas sucessivas partes,] se encaixa no processo”¹⁰⁶ (Márcio, 2023).

O esforço de arquitetar uma estrutura, entre lógicas e dentro de cada uma delas, que encerrasse qualquer aspeto colaborativo entre atores e espetadores (espetadores¹⁰⁷), revelou como nosso “principal desafio enquanto grupo, a sintonia¹⁰⁸” (Bia, 2023), “conectarmo-nos uns aos outros” (Bia, 2023) para conjugar as nossas cosmovisões, “visões artísticas e visões do teatro” (Bia, 2023). Apesar das linguagens teatrológicas desiguais, estas tornaram-se “ali só uma série de preâmbulos” (Gonçalo, 2023) que “no limite para o brincar que nós fazemos no improviso e no processo não serviu para grande coisa” (Gonçalo, 2023). Em parte, porque “talvez não tivéssemos chegado a um ponto em que compreendíamos bastante bem o que é que cada um tinha para oferecer de bom para poderemos usar isso e para podermos interagir especificamente com isso” (Bia, 2023) e “era demasiada coisa para lidar ao mesmo tempo” (Gonçalo, 2023) como encenadores, atores e parceiros de cena. Por outro lado, “não foi uma total liberdade do género *façam o que quiserem*” (Gonçalo, 2023) – as paresas muniram-se de ideias que “trouxe[ram] mais em particular, (...) que quis[eram] suscitar” (Bia, 2023), renovando as matérias sem revolucionar as formas (o próprio plano inseria-se, diretamente, no formulário fornecido, submetido à apreciação do David, ao mesmo tempo que a liderança no ginásio não deixava de ser hierarquizada e a conceção final da estação era formatada pelo encenador-nãoencenador).

¹⁰⁵ A brincadeira, suponho, pelas instruções e regras que aciona, constitui experimento e desafio: “acho que a brincadeira é sempre um teste, não é, a proposta [do encenador] é sempre um teste” (Bia, 2023).

¹⁰⁶ Esta “preocupaçãozinha (...) tinha um pouco de, às vezes, tinha um pouco do racional por trás” (Márcio, 2023), o que, nalgumas situações, bloqueava a brincadeira – “a brincadeira com o racional, acho que às vezes dá uma bloqueada” (Márcio, 2023).

¹⁰⁷ Foram inventadas formas de participação muito variadas, mais ou menos, ativas provocadoras das fronteiras ontológicas entre a condição de ator e espetador, permutando, fusionando ou até dissipando as suas ações-ou-estados-tipo. Os papéis da observação e da participação foram contestados, reivindicados e apropriados e nos nossos ensaios à porta fechada o espetador foi sempre ator e vice-versa, mesmo quando idealizados e representados (nos momentos de simulação de público e constrição de cena) estereotipicamente para imaginar o futuro das estações – por isso, sirvo-me de espetadores.

¹⁰⁸ Para a Bia, significava, em parte, “nós conseguirmos ir buscar, ir transformar um bocado a sombra em ouro, digamos assim, e ir buscar o ouro da outra pessoa por já a conhecermos” (Bia, 2023) e, por isso considera que “faltou conhecer-nos, talvez, de algum modo até ao fim” (Bia, 2023).

Esta tensão subliminar no comando dos trabalhos, que não destituiu nunca o encenador-nãoencenador, que “ao invés de decidir no início, decidi[u] no fim” (Gonçalo, 2023), frustrou-se na infertilidade dos laboratórios (“morreu muito na praia” (Gonçalo, 2023)), na incerteza do “objetivo das coisas que se propunha”¹⁰⁹ (Cassiano, 2023) e na convicção de que seria preferível se “tivesse decidido no início, se dissesse o que é que queria, efetivamente, com cada forma” (Gonçalo, 2023), prescrevendo e excluindo, de antemão, tipos ou sentidos de exploração¹¹⁰. Não obstante as suas limitações “enquanto elemento construtivo para o processo e para a nossa performance” (Gonçalo, 2023), “principalmente, serviu para nós espreitarmos para dentro dos mundos das pessoas que estavam no grupo” (Gonçalo, 2023), as suas formas de fazer teatro e perspetivar arte e os seus *backstages* que “é mais sobre as ligações que se formem, sobre os vínculos emocionais” (Gonçalo, 2023) das (des)identificações e, claro, sobre brincar¹¹¹. A inversão de papéis, de ator para facilitador durante as dinâmicas ocorridas, trouxe algumas surpresas: a “vontade e prazer em encenar” (Manel, 2023), revezando as falhas sentidas em fantasias de futuro de “ocupar o lugar de encenador” (Manel, 2023); a consciência oposta de que “guiar é muito mais difícil e (...) que [possivelmente¹¹²] ser guiado é aquilo que todos nós gostaríamos” (Bia, 2023), acompanhada do apuramento da incompatibilidade pessoal com esse estatuto – “não sinto que tenha controlo suficiente no fundo para fazer o papel de uma maneira que gostaria que me fosse entregue, com o nível de encenação que eu gostaria de estar a receber, digamos assim” (Bia, 2023). A prática incorporada por todos sem exceção foi uma brincadeira generativa de juízos e críticas lúcidos, identificando os modos operativos preferidos ou ideais e os malogrados, já que “a proposta, isoladamente, nunca é desinteressante, o que talvez se possa tornar

¹⁰⁹ Para o Cassiano, “foi muito tempo de dúvida” (Cassiano, 2023): “era muito tipo, meio porra louca, meio aleatório ‘ah agora vamos tentar isso, agora vamos tentar aquilo’, mas não tinha ainda ideia de, porque é que estava, porque é que você abandonou aquilo que a gente tinha pensado e agora vamos tentar ver e o facto de não ficar claro é o que às vezes fazia com que o aproveitamento... de que se sentisse um pouco, não tão proveitoso, sabe?” (Cassiano, 2023).

¹¹⁰ Isto é, explicitar “dentro da minha visão, podem fazer isto, isto e isto” (Gonçalo, 2023), assumindo, abertamente, a liderança dos pequenos grupos.

¹¹¹ No sentido de fazer, coisas novas, *alternativas*, como exemplificou a Bia: “essa do *clown*, eu lembro-me que gostei bastante, ri-me mesmo até me doer a barriga, que é uma coisa que eu adoro. E nessa do *clown* houve uma, pronto, houve uma barreira que eu claramente ultrapassei porque eu estava cheia de medo de fazer aquele exercício e depois aquilo até não correu assim tão mal como eu estava à espera, as pessoas foram-se rindo, o que já não é mau, não sei se por mim, se pelo meu parceiro, mas é indiferente, o que interessa é que eu consegui ultrapassar o exercício e pronto. E ri-me bastante de mim própria, achei bastante fixe esse ridículo.” (Bia, 2023).

¹¹² Acrescento que se deve à confirmação que nem todos preferem ser guiados, por exemplo, o Manel que afirmou ter curiosidade em ocupar o lugar de encenador, sem trair o sentido original, que contemplava o *acho* antes de *que ser guiado*, suprimido para o encaixe da citação.

desinteressante é depois a maneira como as propostas estão ligadas (...) ou pode começar a perder sentido ou algo assim” (Bia, 2023).

O encenador tem que ser uma pessoa muito calma, que consegue colocar na sua cabeça várias ideias em jogo, que consegue também suportar o peso do processo que é sempre um peso bastante angustiante, o peso de estar tudo em formação, em crescimento. Tem que ser uma pessoa que consiga suportar as dores de crescimento e que consiga, ao mesmo tempo, não desmotivar com essa dor de crescimento e continuar a recolher sempre ideias para a equação, mas que consiga cozinhá-las dentro de si e ir envisionando uma ideia mais unificadora de tudo e conseguir ter um bocado o leme do barco nesse sentido, de conseguir perceber onde é que a visão do todo está a chegar, considerando sempre todos os elementos. (Bia, 2023)

Até ao retiro, conseguimos inventar e ensaiar cinco protótipos de improviso e teatro participativo, adestrados pelo David. Encetados os aquecimentos e o *build-up* participativo, os 45 minutos finais, com um par de minutos apenso ou dispensado¹¹³, reservaram-se para *feedback* sobre o ensaio: o que resultou, o que pode ser melhorado e a prescrição da equipa consecutiva no projeto colaborativo.

O *banco de jardim*¹¹⁴ do Gonçalo, emparceirado com os arquétipos da Bia e o objetivo de pesquisar “a calma, a simplicidade [e] ter linhas narrativas muito básicas (...) para deixar que o inesperado um bocado brotasse por si próprio” (Bia, 2023) traduziu-se, na prima vez, num qualquer banco (personalizado durante o improviso) em que “os arquétipos¹¹⁵ viessem encontrar cada pessoa e cada ator (...) dentro desse cenário simples o mais possível, em que as interações são todas baseadas no autocarro e nas horas e em todas essas coisas” (Bia, 2023). A 19 de abril remodelou-se: mantendo o banco genérico e os atores a personificar arquétipos, a cena de improviso era conduzida até a um conflito suspenso por um coringa¹¹⁶ ou mediador, interpretado pelo David que questionava o público acerca das contendas em palco e potenciais soluções. Com as respostas, foi

¹¹³ Foram várias as vezes em que se avolumou o tempo de círculo, principalmente, quando perante a insatisfação prática, “nós, houve ensaios que fizemos uma hora e meia de palavras, só sentados a falar” (Gonçalo, 2023) “porque o falar muito só traz mais neurose” (Gonçalo, 2023) e retroalimentava-se.

¹¹⁴ Rever página 59 deste subcapítulo (brincadeira-exercício 25) para relembrar as suas premissas.

¹¹⁵ Os arquétipos foram tomados como “coisas que nós não assumimos racionalmente, mas que assumimos um bocado inconscientemente numa rotina simples” (Bia, 2023) e introduzidos com um vídeo explicativo da Bia. O *amante* (da paixão e possessividade); o *herói* (da coragem à arrogância); o *mágico* (entre e a disciplina e a sobrançeria); o *criador* (com criatividade e perfeccionismo); o *rei* (com poder ou autoritarismo); o *bobo* (com humor, mas inadequação); o *faz-tudo* (de adaptabilidade e indecisão); o *cuidador* (altruísta ou condescendente); o *explorador* (proativo, mas impulsivo); e o *sábio* (com sabedoria ou presunção) foram interpretados no seu lado *luz* (de atributos) e *sombra* (de defeitos).

¹¹⁶ Aplico o vocábulo por pertencer ao universo conceptual dISPAr e da minha experiência teatral, designando, precisamente, o elemento que modera a interação entre atores e espetadores.

testado a incorporação, novamente, improvisada, das deliberações dos espectadores pelas personagens e a própria integração de um espectador em cena, conciliador dos intervenientes, com as táticas que o satisfizessem, provando a sua (in)eficácia – as falhas dos recursos ateados quando significavam a escalada do conflito eram dirimidas com nova pausa e auscultação.

Os métodos de trabalho de expressão do corpo e neutralidade da expressão facial, com *Suzuki*, *viewpoints* e representação de emoções com máscara neutra da Jini e do Cassiano içaram um improviso baseado numa *criatura* de laboratório sedada, carente de induções de instintos e emoções para a sua integração na vida social normal. O desígnio era convidar o espectador a humanizar esta *criatura* (sentada no centro do palco), passo a passo, discriminando estados emocionais e instintivos a serem programados nos seus recetáculos (atores de máscara neutra em paisagem móvel, atrás da criatura) por um cientista (mediador da cena, ao lado da criatura). A cada resposta, o ator-recetáculo incorpora a especificidade descrita (a título de exemplo: fome ou curiosidade) em paisagem, ilustrando a internalização das pulsões já desprovido de máscara (a partir do momento que assume protagonismo), sincronicamente, com a *criatura* que, externamente (no ambiente que se lhe apresenta, cientista e público) experimenta as novas sensações. Foi um improviso desafiante pelo ruído visual (recetáculos atuam ao mesmo tempo que a *criatura* e o cientista), negociação de protagonismos e abstração da problemática (o que torna um ser *humano* e o que significa para a personagem induzirem-lhe, de repente, novas e individualizadas impressões e sensibilidades).

O Manel e a Andreia, entre exercícios de *clown*, *piscinas* (retas que atravessam a sala de um lado ao outro) de circulação livre contínua focada numa só parte do corpo, e movimento expressivo enérgico sobre o princípio da repetição e a premissa de encontrar um padrão na *relação do próprio consigo mesmo*¹¹⁷, concretizada em ação, dedicaram-se ao teatro de sombras, impelindo um voluntário do público a confidenciar um conflito pessoal. Uma dupla de *performers* desloca-se para trás do lençol branco e representa o conflito, radicando-o em duas figuras alegóricas, uma *sombra* que desintegra, desliga ou separa as sensibilidades, extremando a oposição e uma *luz* que tenta integrar, ligar, unir e apaziguar a situação e reverter a desarmonia. O trabalho das sombras é mudo e subsiste, exclusivamente, da expressão viva do corpo. Estas alegorias são coconstruídas com os

¹¹⁷ Anotei a exortação do Manel, que facilitou o exercício, *falem e respondem a vocês mesmos*, acompanhada da ideia desta relação se *ligar a uma ação*.

espetadores que ora se circunscrevem ao comentário, ora voluntariam-se a narrar os gestos de uma das sombras-corpo, em tautocronia com a *performance*, influenciando-se mutuamente (caso recusem, outro ator entra em cena para tal à frente do pano).

Nos ensaios que alinhei com a Gabi e a Sandra, disciplinámos o corpo, outra vez, com a técnica de *Suzuki* instruída pela Gabi, docilizámo-lo com uma meditação recreativa de perscrutação e estímulo sensorial guiada pela Sandra, e adaptámos simples dispositivos da estética da emoção de Pina Bausch para investigar no corpo a nossa experiência subjetiva (*como me sinto*), com estátuas (*como está o meu corpo quando me sinto assim* ou *como o represento com o corpo*) e suas vivificações (*o que está a fazer o meu corpo*) até estabelecer um gesto-rotina (várias etapas de ação repetíveis, com uma emoção associada). O David reformulou o nosso primeiro modelo de participação do público que passou a consistir na correspondência de cada ator a cada elemento do público (dividimo-nos a meio), deambulando o primeiro com os seus pares pelo espaço, em improviso mudo, com movimento espontâneo, do abstrato até algo mais concreto. O moderador sonda a audiência acerca das suas sensações e pensamentos curiosos que lhe tenham ocorrido (no dia, os suscitados pela sintonização corporal), os atores vão-se inspirando no seu espectador à medida que o escutam e cristalizando um gesto-rotina. Os espetadores que pretenderem podem quebrar a sua passividade e ocupar o palco, dando indicações, instruções ou sugestões, *em segredo* (ao ouvido, em surdina, com trejeitos ou outra qualquer estratégia à sua vontade), ao seu ator, que as tenta incorporar. Os gestos-rotina são, outra vez, interpretados, pelo público no seu lugar, correlacionando-os, desta vez, com experiências pessoais. Com o 321 é improvisada uma cena, sem palavra (com voz e corpo), com princípio-meio-fim sugestionada pelas partilhas.

Os laboratórios do Márcio e do Carlo propagaram o ritmo, a música e a poética nos nossos improvisos. Sintonizados, reunimos em círculo, cada um com uma bola de ténis com a qual nos familiarizamos individualmente (explorando peso, cor, cheiro, textura) até a um encadeamento de ações que implicavam passá-la, atirá-la, produzir com ela um ritmo coordenado pelo Márcio, ávido de sincronia – e refletimos sobre as noções de perfeccionismo, erro (como lidar com ele na prática, ali), riso (sinalizador da falha ou de desconforto) e comunidade (cuidado com o outro e inclusão). Prosseguimos com a aprendizagem coletiva de um ritmo simples de palmas, pacientes com os erros alheios e os próprios para criar conjunto – nesta modalidade, existiu um vínculo claro entre a encenação e a pedagogia. O Carlo seguiu com as atividades para a construção corporal de

um poema: cada um escreveu em 32 exíguos papéis, 8 substantivos, 8 adjetivos, 8 advérbios e 8 preposições aleatórios, que foram misturados para cada par formado a partir deles escrever um pequeno poema¹¹⁸ sem qualquer verbo.

Os poemas foram o lema de pequenas cenas de improviso, preferencialmente, com som ritmado ou música – deixando pressagiar uma articulação com espetadores poetas de metáforas que se espelham em palco, apoiando ou não com melodias ou ritmo (instrumentos ao seu dispor como para os atores fora de cena). Na derradeira sessão desta equipa, a *forma longa* montada pretendia um musical improvisado: em círculo, demarcou-se a margem (entretida com a composição de paisagem sonora, recorrendo aos instrumentos musicais disponíveis, melodias vocais e à narração) e centro (onde se protagoniza ação e movimento mudo, alternando-se os atores, que regressam à margem, com *freezes*). Os musicais tomaram como influxo os parágrafos ou frases, lidos no ginásio de canções ou poemas que todos escolheram antecipadamente – firmando a poética como ponte com o público.

Em Retiro



Fig. 17 Shot na praia fluvial Olhos de Água, ponto de encontro e de pouso no início do retiro

¹¹⁸ O do Gonçalo e da Gabi intitula a secção: *Muito fugaz quase amoroso/ Até severo frequentemente luminoso*. Recordo os outros, exceto o da Bia e do Manel que não registei: *Luz longe de chão/ Ontem extraordinariamente deles/ Dolce velho eu/ Livre luz* (Sandra e Andreia); *Com gordo presente/ a brilhante bolha/ desde hoje ansiedade dela* (Cassiano e David); *Calmo com romã/ Primeiro a terra/ Pouco estuque/ Antes* (Márcio e Eu).

O nosso retiro, um ritual de passagem transversal a todos o “universo simbólico do dISPAr”¹¹⁹ (Manel, 2023), plantou-se em São João da Ribeira nos dias 29 de abril a 1 de maio, para que o quotidiano compartilhado e a extensão de tempo disponível pudessem formalizar as estações e encontrar nexos no seu arranjo. Os retiros dISPAs servem, anualmente, dois propósitos: elaboração do processo criativo sem grandes constrangimentos de tempo (seja como no nosso caso, da sua estruturação, seja quando precisa de ser, altamente, ensaiado e limado) e o “intuito da união” (Márcio, 2023).

Para a primeira resolução, existiu um trabalho imersivo de recuperação e reinvenção dos modelos de teatro participativo experimentados em ensaio – apesar de tardio na ordem de trabalhos (“a gente só fez no último dia, na última tarde quase, não, foi no último dia que a gente fez o trabalho das estações”¹²⁰ (Márcio, 2023)), “reestruturou a ideia” (Cassiano, 2023). Só na noite de sábado, jantados, é que foi pedido a cada parilha para se reunir onde quisesse e organizar a sua estação, atribuindo-lhe um nome, associando-lhe uma questão e esclarecendo o seu aspeto interativo com o público, com uma cartolina vazia e material de escrita e pintura nas mãos. Dispersámo-nos quase todos pelo salão-garagem da casa, o novo sítio de pesquisa, e preenchemos o tempo e a cartolina como quisemos – o meu grupo limitou-se ao empenho de objetar o desafio nas três vertentes (nome, questão e modelo participativo), mas houve quem, por cansaço ou desinteresse, tenha abandonado a tarefa e duplas que com ela se entretiveram largos compassos, esquematizando e desenhando a sua conceptualização. Distraímos o domingo com a imergência nas viagens performativas, nas suas regras e instruções, apresentadas por cada equipa e sua cartolina, outra vez, com a mediação do David, aos restantes, investidos na condição de espetadores. Para cada experimento, deliberámos e testámos título, cenografia e forma de improviso até chegar a uma versão, mais ou menos, fundacional para a *performance* a realizar.

¹¹⁹ Entende que este universo, expressivo nos retiros que conhece há uma década, é habitado pelo vegetarianismo, as meditações, o “desejo de entrar em contacto com a natureza a um nível mais profundo” (Manel, 2023), presenças assíduas também nos do Pesquisa. Não se identificando nesses valores (“está completamente destrocado da minha pessoa (Manel, 2023)), admite que, por exemplo com a meditação “tenha acedido a certas coisas que eu não saberia aceder sem, e isso faça parte de mim, de alguma maneira, com algum carinho ou harmonia” (Manel, 2023).

¹²⁰ Esta estranheza perante esse adiamento dos trabalhos (“tanto que eu achei estranho, o David está a esticar demais essa parte” (Márcio, 2023)) foi apreciada (“é, eu falei está em cima, mas quando está trabalhada a base, o tempo... mais relativo, dá para fazer em cima da hora porque estamos conectados” (Márcio, 2023)), até como resposta à sua preocupações com a parca ligação do grupo, que havia comentado com o encenador-nãoencenador (“foi nesse intuito da união, acho que esse foi o trabalho que ele fez lá de trás quando...pelo menos, foi o meu comentário a gente fazer, tanto que ele esticou...foi uma grande parte” (Márcio, 2023)).

Conseguimos reunir cinco¹²¹ protótipos, registados pelo facilitador regressados a Lisboa para robustecer um potencial guião. A *criatura* descoberta nos ensaios da Jini e do Cassiano regressou, ligada a uma *máquina* (imaginada) controlada por um cientista, e decidiu-se que existiriam cinco recetáculos apenas em palco, prontos a representar somente cinco emoções básicas (raiva, medo, alegria, tristeza e nojo) com máscaras (coloridas, não totalmente brancas, neutras, reciclando material do Pesquisa anterior). Dois *performers* suplentes poderiam entrar caso fosse necessária a representação de duas emoções sociais (por exemplo, culpa ou vergonha) e todos se poderiam mover, falar e interagir à medida que o público vai respondendo (cada recetáculo, cada resposta, cada emoção). A *criatura* já não se podia mover como nos ensaios (pela complicada negociação de protagonismo com a qual nos debatemos), resignando-se a expressões faciais, vocalizações e pequenos movimentos sentada, em consonância com a escuta das emoções. Desta vez, também, a interpelação aos espetadores tornou-se acerca das suas memórias-chave, basilares para a sua humanidade. Esta estação batizou-se de *o novo mundo novo* e em ajuste posterior ao retiro, mas prévio ao nosso reencontro, ficou a inaugural da *performance* estipulando a *realidade alternativa* que iríamos tentar edificar.

A estação que ajudei a produzir, que nomeámos, sem engenho criativo, de gestos-rotina não evoluiu em grande medida no retiro – a base era, novamente, os atores pesquisarem uma emoção no corpo, conceder-lhe uma estátua, personificarem-na e fixarem um gesto-rotina ao longo do espaço. Os espetadores podiam observá-los dentro da paisagem, no palco, panoramicamente e de perto, e atribuir, a quem e se quisessem, um lenço de qualquer cor (eram muitos e distintos cromaticamente), pousando-o ao pé do *performer*, que se deixaria inspirar, (re)criando a estética da emoção sobre o seu movimento (sem alterar o gesto, mudar-lhe a velocidade, intensidade, sonoridade ou intencionalidade). Sentado o público, o carácter participativo estendia-se, podendo anunciar articulação com a próxima estação (era minha ideia e da Sandra que isso acontecesse): observadas as renovações dos lenços, era pedido um cenário (qualquer um, sem restrição) que pudesse incluir aquela diversidade de expressões sincrónicas. Os arquétipos que se seguiram desprenderam-se dos bancos e povoaram o contexto social vislumbrado nos gestos (nesta experiência, uma pensão, com uma rececionista *inocente*, um cliente *rei-magnata*, um mordomo *faz-tudo* ou *cuidador*). Divertimo-nos com o

¹²¹ Como no primeiro ano, “para ele não ir completamente ao mar” (David, 2023) e porque, segundo o facilitador um funcionamento menos hierárquico “seria para alguns anos, seria para uma vivência comunitária” (David, 2023) e as cinco formas permitiam “ter alguma estrutura” (David, 2023).

improviso sem muitas inquietações estruturais e estruturantes – o improviso ascendeu, naturalmente, ao conflito (não, propriamente, fraturante em termos sociais) e dois espetadores entraram em cena para o manejar.

Fizemos o teatro de sombras ao final do dia com um lençol branco suspenso entre cadeiras, com dois atores a darem o corpo à cena (sem som), atrás, e outros dois, misturados com o público a vocalizarem os seus acontecimentos (narração e sonoridade), à semelhança do último ensaio do Manel e da Andreia. A inspiração foi outra vez um conflito interno de um espetador voluntário (curiosamente, as saudades de brincar e a dificuldade de o reviver na vida adulta), mas pretendia-se uma oposição dupla: entre as duas personagens das sombras (por exemplo, uma mais brincadora e alegre e a outra taciturna e severa) e entre os corpos e as vozes (as últimas interpretando os primeiros, provocatoriamente, mitigando o seu confronto conflituoso ou desfasando-se em relação a ele). O intento era *ser um bocadinho frustrante na maneira como se legenda aquilo que se vê de fora para os atores terem o impulso de contarem a verdade de alguma maneira, por sentirem que o corpo deles não está a ser expresso, e assumirem quem são*¹²² fora da cortina, tentando interagir em palco, harmonizando a divergência. Passámos para o jardim para os últimos raios do entardecer para ensaiar o *Tum-Tum*, como lhe chamou o Carlo e o Márcio que triangularam o círculo, primeiramente, idealizado na relva: de um lado, instrumentalistas (com recurso a instrumentos diversos, manipulados e alternados no momento), do outro, as vozes (dedicadas ao canto, à palavra e a efeitos sonoros), e na terceira aresta, centrais, os corpos, emudecidos, em movimento livre, espontâneo, expressivo. Não recordo, não aponte, nem filmei a máxima que adotámos, unicamente, que o *tum-tum* propunha reflexões sobre amor, emoções e sensibilidades ou vibrações e apelos internos, abrindo-se à subjetividade do *ser*; e que nós, abstinemo-nos de partilhas, reunindo todo o imaginário (re)produzido nas outras estações, improvisámos selvaticamente sem (com)pressões (nem sequer de espaço, com a vastidão do quintal) além da reciprocidade instrumental-voz-corpo e a eterna busca do quem, onde, o quê.

Toda esta composição quando o grupo “estava tão perdido” (Márcio, 2023) resultou com a eclosão de uma “energia muito interessante¹²³ (...) [que] clarificou [que] o retiro funciona” (Márcio, 2023). Todos os ensaios laboratoriais teatrológicos têm,

¹²² Os itálicos são transcrições *ipsis verbis* das indicações fornecidas, durante a encenação da forma, pelo Manel e pela Andreia, os facilitadores – anotadas através do registo fílmico.

¹²³ Inferida porque “quando cada um apresentou [a sua estação] senti um ah ah! coletivo, teve *zeitgeist*, teve tudo ali” (Márcio, 2023).

semanalmente, um caráter, liminóide, impregnados de uma liberdade democratizante que detém o fluxo da vida social normal (Turner, 1982). O retiro empossa-se de uma liminaridade que suspende não só as contingências da realidade social como da ordem estrutural do Pesquisa (ensaio a ensaio, quarta-feira a quarta-feira, de três em três horas), demarcando a crise dessa ordem (carente de modelo para uma *performance*) entre diferentes estágios do processo dISPAr (outrora sem guião, logo com guião) até ao seu desfecho, desaguando na reagregação ou cisão do coletivo (diante a (des)identificação com o produto e sua produção e juízo sobre si e os pares no processo – o antes *versus* o depois, avaliando o durante). Esta liminaridade edificou-se na evasão para uma casa campesina incógnita, alugada pela proximidade geográfica, contiguidade à natureza e valor (o “deslocamento, o deslocar, eu saio daqui e vou para um lugar” (Márcio, 2023)); na intimidade da rotina conjunta, desde a viagem ao sítio, que dividimos com o mínimo de carros (“partilhar o carro, a confusão de brincadeira *ah cabe mal* ou *não cabe, vai apertado*” (Márcio, 2023)), às refeições comunitárias (em que se reparte nutrição e costumes¹²⁴), partilha de quartos (“*ah vou dormir com fulano, ah tu roncas* ou *tu acordas cedo*” (Márcio, 2023)) e o “fazer as coisas juntos e se envolver e ter essa intimidade e a sopa que queima e aí todo o mundo brinca” (Márcio, 2023). A experiência liminal encetou-se com uma viagem de sentidos individual num grande prado junto ao rio, em silêncio e exploração livre – no fim dos quinze minutos desdobrados em meia da hora, no afeito círculo, antes da chegada a casa, apetente a uma viagem sensorial análoga, individuada (não meramente individual), com conversa e sem abafos temporais. Revigorou-se no domingo de experimentos com um itinerário às cegas, também, encantador de sensorialidades, norteador por um companheiro de visão alerta encantada – um “processo de caminhar e confiança, com os olhos vendados” (Márcio, 2023). Perdurou com todas “essas pequenas brincadeiras que geram uma pequena intimidade” (Márcio, 2023).

Fundou-se, pois, uma *communitas* de submissão à autoridade genérica do todo (diligente na divisão das tarefas criativas, domésticas e teatrais) e de camaradagem (entre

¹²⁴ A convivência no que respeita a alimentação subjaz uma partilha de familiaridade identitária, para lá da concretude das dietas: “por exemplo fazer o pequeno-almoço, isso, foi uma coisa que fiz questão de a gente fazer lá em baixo na mesa porque aprendi com a minha mãe” (Márcio, 2023). A homogeneidade e camaradagem da *communitas* não excluem, absolutamente, as idiosincrasias, só as equiparam e, por isso, foram submergindo outras subjetividades identitárias que reforçam a relação de confiança entre aquelas mesmas pessoas reunidas no mesmo espaço: “dançamos juntos à noite um pouquinho que o Gonçalo fez uma brincadeira lá das danças tradicionais” (Márcio, 2023).

iguais¹²⁵, vinculados à humanidade comum), com uma “lista de princípios sobre os quais todos nos regíamos, princípios muito de senso comum, e humanos, de respeito, de consentimento” (David, 2023), imprimindo uma sensação de “ok, esse grupo está diferente agora, tanto pessoalmente, quanto profissionalmente” (Márcio, 2023). É, precisamente, “através das linguagens criadas [que os presentes] ligam-se mais” (Manel, 2023). Despedimo-nos, longe da casa, perto do rio, cerrando o ci(r)c(u)lo com despedidas um a um, personalizadas a gosto e rumámos a Lisboa nas divisões calculadas de boleia – partimos com a decisão de que o ensaio em dois dias não aconteceria *porque estávamos todos cansados e precisávamos de nos reorganizar nas nossas vidas pessoais*, segundo o David. Não seria um problema em si porque houve quem concordasse que “o ter ensaio ou não era indiferente, às vezes, podia ser bom para dar um respiro” (Márcio, 2023), mas existia, também, quem achava que devia acontecer porque os *ensaios pós-retiro são importantes para consolidar*¹²⁶ – “já tinha desconexão ali” (Márcio, 2023). Sobravam cinco encontros para firmar o projeto (“uma questão de a gente começar a praticar, mas daí foi muito pouco tempo” (Cassiano, 2023)) e, se calhar, atestar que “o retiro foi particularmente insatisfatório sob o ponto de vista do dISPAr”¹²⁷ (Manel, 2023).

Descrevi o primeiro dos ensaios de regresso ainda com algum pormenor, tentando encontrar sentido numa pronunciada cisão pós-retiro, desde o mau humor matinal¹²⁸ pressagioso da segunda 1 de maio que apressou o regresso. O Gonçalo, de viagem, não apareceu, a Jini surgiu com a filha, evitando assomar-se ausente como no retiro, e a Sandra teve de abandonar o ensaio adiantada. O David trouxe a estrutura escrita da *performance*, que nos enviou na véspera, com retalhos da criação coletiva e inusitados acréscimos (*as*

¹²⁵ Mesmo o encenador-nãoencenador, excluindo-se os exercícios iniciáticos e de encerramento ritualístico, acha, principalmente, “nos momentos não programados” (David, 2023) que se entregou à brincadeira: “por exemplo, no nosso retiro houve uma parte noturna, mais de festa, em que eu lembro-me que houve uma dança, e houve uma altura que ainda hoje me está marcada que eu estava a ver a cena aquilo parecia-me um barco, e eu entrei para brincar como se estivesse... se fosse um marinheiro, estivesse num barco. E aí, completamente a explorar, ou seja, sem... Lá está, ainda hoje eu... Penso... Tipo, na estética da cena e no que é que isso pode trazer, porque é que eu, relacionando com a fase da minha vida, vi ali um barco à deriva, e quis protagonizar um dos marinheiros, e... Pronto, senti-me livre, porque não estava na estrutura de dançar, estava só... estávamos todos em festa, só a curtir, a dançar, e a fazer disparates” (David, 2023).

¹²⁶ Escrevo o que ouvi na boleia de retorno a casa, durante a conversa reflexiva entre o Manel, o Gonçalo, o Márcio e a Bia comigo, em torno do tema.

¹²⁷ Aclarou o porquê, fundamentando no processo criativo e não na sua vertente relacional: “ainda que tenha sido um grande marco emocionalmente, a um nível pessoal, por causa das relações entre dISPAres, senti que o retiro me explicou que o grupo estava morto” (Manel, 2023).

¹²⁸ Na mesa do pequeno-almoço abundava silêncio e alguma irritação nas interpelações, que o David acabou por exprimir: a Andreia não conseguia dormir com as conversas da Bia e do Manel noite dentro no quarto ao lado e, por isso, não oferecia grande disposição – não sei se só por isso e pelo mau-humor de *osmose* que se impôs, pouco mais conversámos e a tensão era palpável. Limpamos a casa, arrumámos as coisas, partimos para o rio e despedimo-nos com abraços individuais pousados à distância.

suas últimas decisões): todas as estações tinham bibliografia estranha ao Pesquisa¹²⁹ e citavam a *criatura* deambulante, concebida sob novo pretexto (as alterações climáticas) e personificada à medida dos improvisos, com as memórias-chave emocionais, os gestos-rotina sociais, a diplomacia em conflito externo arquetípico, a dissonância cognitiva e emocional (a sombra *versus* a luz) e os palpites de coração, extraídos de um público voluntarioso. O palatário acerca deste rascunho de *performance*, de opiniões em discórdia ou distrações desinteressadas (desenhava-se e origamava-se papel) e questionamentos insatisfeitos excedeu a hora prognosticada até às duas voltas de relógio. Levantámo-nos para testar, sem aquecimento, o *novo mundo novo*¹³⁰, a forma primeira com a *criatura*, designada à Jini daí em diante, agora, protótipo tecnológico humanoide destinado a colonizar um novo planeta (porque o antigo teria sido devastado pelas alterações climáticas) – uma espécie de advento da espécie.

Nós, enquanto público, *os únicos sobreviventes não biônicos da explosão do planeta Terra*¹³¹, inventámos memórias (já não foram questionadas, diretamente, emoções essenciais para o ser humano ideal, mas memórias nucleares, evidentemente, emotivas), para dar palco à máquina que se liga e ativa, memória a memória, os *performers* em palco. Foi um improviso muito confuso, de regras profanadas na roda que o antecedeu, sucessivamente, interrompido com (re)direções. Ao terceiro esforço foi até embargado para dar por encerrado o ensaio – as indicações descompassadas, da roda ao palco, dos pares e do encenador-nãoencenador, empilhavam alvoroço e contradição e ultimavam o comando “ação”, sem esclarecer as sugestões a testar com a repetição. Tudo se porfiou: se a criatura não era concebida noutro contexto¹³²; se as máscaras seriam as brancas neutras ou as coloridas; se em vez de máscaras, utilizaríamos os lenços; se estes seriam de cada cor conforme a emoção; se a cor seria convencional e como o seria; se a estória do público serviria para mera inspiração ou teria de ser *honrada*¹³³ (como no teatro *playback*); se os *performers*-emoções começavam ou não de costas, se se viravam ou não em simultâneo, se todos estavam em palco ou só os implicados pela memória, se

¹²⁹ O que quero dizer é que a bibliografia adjudicada, apelidada de *contexto histórico*, não foi lida, nem proposta por nenhum dos pesquisadores e pareceu convocada, na alçada da psicologia sobre o humano e a arte, pela aparente coincidência de temas e objetos (o *impacto das emoções na memória*, a *importância do quotidiano* no ensino da arte, os *arquétipos* e o *inconsciente coletivo*, a *sombra na psicologia analítica*, a *etimologia da palavra coração*). Aparentou ser uma tentativa fortuita de intelectualização forçosa do produto em mãos, possivelmente, para serenar a pressão sentida (citada na página 59 do último subcapítulo).

¹³⁰ Ver página 69 deste capítulo.

¹³¹ Transcrito do primeiro guião.

¹³² Mais abstrato e conceptual, não uma causa superficializada e pouco elaborada.

¹³³ Retirado das notas de campo, enquanto referências de discursos reiterados.

se virariam de frente só os últimos, se os outros saíam de palco e quando ou permaneceriam em estátua, se eram interdependentes em relação à criatura ou se negociavam protagonismo e relevância na sua memória ou personalidade, se o seu protagonismo ditava qualquer organização espacial; se as emoções deviam mesmo ser predefinidas, se não eram *demasiado negativas*¹³⁴, se não deveriam ser renomeadas, se podiam assumir só movimento expressivo ou teriam de verbalizar qualquer coisa.

Saíamos da porta do ginásio, a irritação com a pesquisa foi desabafada e acalentada no *agora já não se pode desistir*¹³⁵ – desfasando-se da ideia de projeto trienal que o facilitador apresentara naquela noite (a primeira meta anual era aprovarmos o modelo, a seguinte testá-lo com comunidades e a última candidatar-nos a financiamentos).

Acho que isso foi um trabalho muito mental, por isso, é confusão, a mente mente, então a gente ficou aqui. Se a gente tivesse repetido exatamente o que aconteceu no retiro, ensaiado, a gente iria entregar outra coisa, a gente iria estar noutro lugar, era só repetir porque o que foi ali foi sensacional, aconteceu “Ah! Isso faz sentido, uau, isso foi fixe”, um pouco mais para cá, um pouco mais para lá, mas o grosso... aí a gente chegou aqui e fez não-não-não-não-não vamos fazer assim... A gente esqueceu que deu certo aquela brincadeira, quis criar um outro jogo porque a gente está desconectada (Márcio, 2023).

Até ao final de maio, o guião totalizou seis versões remendadas, com marginalizações sucessivas de “cenas que não vigoraram na peça, coisas que aconteceram e às quais não foi dado seguimento”¹³⁶ (Manel, 2023) e incessantes negociações – “tinha muita palavra e menos corpo, (...) como expressão dramática, tinha mais dramático do que expressão”¹³⁷ (Márcio, 2023). Despendemos “muito tempo a pensar a pesquisa, mas não a pesquisar efetivamente” (Gonçalo, 2023), alargando e baralhando os papéis de *performer*, espetador (até ao ensaio aberto, fingimos público, sem a intransigência de

¹³⁴ Recordo-as: alegria, nojo, tristeza, medo e raiva – emoções básicas da psicologia que, por isso, não fazia sentido para a encenação renovar. Contudo, no tempo contado e ambiente produzido, agilizamos estórias, emocionalmente, levianas o que bloqueou o palco: além da alegria, as outras emoções forçavam presença e remodelavam a partilha para evitar solilóquio alegre.

¹³⁵ Réplica da Andreia ao Manel, depois de confessar que nem se quer lhe tinha apetecido comparecer naquela noite, tendo contrariado essa vontade pelo compromisso.

¹³⁶ Estas exclusões foram lembradas com pesar: “As melhores memórias que eu tenho do dISPAr este ano foram, de uma maneira geral, cenas rebeldes, cenas que não vigoraram na peça, coisas que aconteceram e às quais não foi dado seguimento. Foi por aí que eu terei aprendido coisas novas no dISPAr.” (Manel, 2023).

¹³⁷ Explicou o prejuízo: “o corpo também vai trazer as palavras que fazem sentido, fazem sentido para aquele momento porque eu sentia que às vezes as palavras que estavam a vir eram ecos nossos de coisas que a gente está a fixar, em nossos problemas, nossos desejos e não, enfim... Então, quando ia para o corpo permitia falar no coletivo” (Márcio, 2023).

interpelações honestas e, impossivelmente, ingênuas¹³⁸) e encenador – “enquanto coletivo, tudo foi um pouco possível e acho que isso pode ser uma grande prisão no processo” (Bia, 2023). Nitidamente, a brincadeira teatral requer regras ou instruções evidentes, não exatamente para o seu cumprimento rigoroso e obrigatório, podendo ser perturbadas ou revolucionadas com o próprio brincar e fazer alternativo, mas para o “ajuste fino, a prática” (Cassiano, 2023) e a depuração das técnicas – “é uma questão de repetição, as coisas não saem tudo bom de primeira, então precisa de ser feito um ajuste e esse ajuste precisa de repetição, precisa de ter tempo, precisa de ter dedicação e para ter dedicação, a estrutura tem de estar definida, como é que você vai praticar ou ajustar se não existe uma estrutura” (Cassiano, 2023). Realço que os debates conceptuais¹³⁹, ora espontâneos, ora proporcionados no círculo de início ou fecho, extenuavam o prazo útil de ensaio sem grande freio (pousavam permissivamente até à gritante escassez de tempo) e eram castrados, somente, *fora*, no novo guião e conseguinte ensaio.

As dissidências pareciam, também, refletir-se no punhado de atrasos e ausências constantes (como fenómeno coletivo, não individualizado, sob a desculpa de compromissos paralelos)¹⁴⁰. Dentro e fora de cena, desenhava-se “uma certa preguiça de atuar”¹⁴¹ (Márcio, 2023) e algumas “galhofas” (Márcio, 2023) ou “parvoíce, (...) em certos momentos em claro desrespeito a uma certa autoridade” (Manel, 2023), que não se impunha firmemente, mas retinha a “linguagem inaugural” (Manel, 2023) do brincar na sua intelectualização desmedida. Testemunhei olhares cúmplices, caretas, pequenos jogos e conversas paralelas que se configuravam como atos de resistência à adesão ao modo operativo instituído e a uma peça tão recortada que causava desidentificação –

¹³⁸ Com a rigidez de tempo e a necessidade de todos nos familiarizarmos com as estações baseadas no improviso, de instruções em constante mutação, entre frustrações obstinadas, sem aquecimentos preparatórios de vulnerabilidade ou delegações explícitas de funções, e cientes dos fins, entregámo-nos à condição de público, sobretudo, nos momentos de desmotivação em palco e quase nunca por genuína vontade de confissão de episódios pessoais. Muitas vezes por escassez de voluntários o próprio David cumpriu o desígnio, repetimos contextos ou inventámos, desajeitadamente, narrativas.

¹³⁹ A finalização do processo era, improdutivamente, rebatida, no que respeitava as premissas de improviso de cada forma, os cenários, os títulos, as datas de apresentação pública, a performance em si e a sua ocorrência e até as horas dos ensaios (com as faltas, os atrasos e as saídas adiantadas).

¹⁴⁰ Indicado como impedimento da brincadeira: “eu acho que teve brincadeira, mas como as pessoas estavam nas suas agendas de preocupações mundanas... (...) as brincadeiras eram uns momentos fixos, mas, nalguns momentos, como a gente estava perdida ou com os problemas mundanos ou não sei (...) então, a brincadeira houve, mas não foi uma brincadeira sincera talvez.” (Márcio, 2023). Não lhe foi associado um julgamento, só lamentado pela consequente desconexão: “eu senti meio perdido... cada um estava com as suas cenas durante este semestre, meio a lutar contra cenas próprias, isso se refletiu nas faltas, não é, *oh não posso ir por causa disso, não posso ir...*” (Márcio, 2023).

¹⁴¹ Com o qual também se identificava “algumas vezes eu vinha *pá*, *só quero assistir*” (Márcio, 2023), apesar de reconhecer “*pá [se] a gente está com preguiça de brincar, tem algo errado*” (Márcio, 2023).

manifestando que a brincadeira traz vínculo e os parceiros de brincadeira acham sempre sítio, mais ou menos estruturado, para a granjear. Evidentemente, o palco expunha “muita discrepância, falha de comunicação, perguntas óbvias, muitos não-entendidos” (Márcio, 2023). A experiência dISPAr atesta que “na maior parte dos grupos há ali todo um processo relacional que se vai desgastando” (Manel, 2023), existindo “uma fase de encantamento e depois uma fase de maior desilusão ou de maior desfazamento” (Manel, 2023) em que o grupo se conhece “pior a si mesmo” (Manel, 2023) – o Pesquisa não será exceção. Embora isso, findámos o mês com datas assinaladas para um controverso ensaio aberto¹⁴² e uma estreia precoce, título da *performance*, *Tum-tum*, plagiado da estação do Carlo e do Márcio, possibilidades de redação da folha de sala (concluída tardiamente, com criatividades textuais voluntárias via *whatsapp*) e localização de palco incógnita.

Nas duas semanas de junho até dia 21, prosseguimos no *feedback* (ou *loveback*, nomenclatura adaptada do teatro *playback* Eco enquanto reforço de críticas construtivas), experimentámos as formas sem histórias (o improviso total), repensámos a moderação (o David implorou outros ventureiros porque *odeia ser moderador*) e codificámos em ações-chave as cenas e as suas transições. Foi um processo inconstante e “confuso, mas mesmo sendo confuso, em determinado momento, (...) chegou[-se] a um resultado” (Cassiano, 2023). O fim “foi assim todo muito atabalhado” (David, 2023) e “precisava claramente de mais tempo” (David, 2023), o que foi, inocuamente, expresso sem retroceder marcha, já que existia “pressão interior e exterior de apresentar algo e, ainda bem, porque (...) é sempre um fecho” (David, 2023), e o amadorismo nos escusava “de estar perfeito” (David, 2023). A narrativa da *criatura* ou “[d]a maneira de como é que se pensa o ser humano nesta coisa experimental” (David, 2023) não deixou de soar a renúncia “de algo que, teoricamente, era basilar” (Márcio, 2023), sem laivos explícitos de causas sociais.

- 1) **Novo mundo novo:** a *criatura* amarrada a uma cadeira é apresentada por dois cientistas ao público, recém-chegado, em improviso – referindo as alterações climáticas (para contextualizar o colapso da vida na Terra), a tentativa falhada da anterior *criatura* (para justificar o auxílio dos *especialistas* espetadores) e emoções básicas (para elaborar o convite à partilha de memórias que as ativem).

¹⁴² O ensaio aberto foi proposto para testar material com público convidado, só que implicava, também, diminuir a disponibilidade para (sub)limar as estações antes de as colocar em ação – “o ensaio aberto foi só mais um espreitar da porta, mas desta vez convida o público, *espreitem aqui esta porta, gostam? Ah, então, podemos fazer uma performance*” (Gonçalo, 2023).

Instruções: a *máquina* que controla a criatura é ligada surgindo cinco atores que representam as cinco emoções básicas, entrando em cena um a um, de máscara branca e lenço colorido ostentado distintivamente, podendo movimentar-se, falar ou interagir com as restantes, ao ritmo das partilhas. A *criatura* representa as memórias com expressões faciais e pequenos gestos permanecendo sentada e em consonância com as emoções que deve escutar. Se três memórias-chave permitirem estabelecer o *quem* da peça, fecha-se a cortina – caso contrário são incitadas mais confissões. Os moderadores agradecem.

- 2) **Gestos-rotina:** a cortina abre-se, enquanto os atores se deslocam em grelha (linhas retas, paralelas ou perpendiculares) pelo palco com gestos rotineiros espontâneos, ao mesmo tempo que os cientistas explicam que o humanoide tem de assimilar comportamentos sociais por aprendizagem modelar.

Instruções: Os *performers* vão estandardizando *loops* de gestos, enquanto é solicitado ao público a escolha dos movimentos em palco mais presentes no seu quotidiano e indagadas as emoções que lhes associa. Vão-se plantando em palco os *performers* selecionados, incorporando as emoções no gesto. Quando cessam respostas, a grelha em fluxo (com os atores não escolhidos) é interrompida e a *criatura* entra em palco observando e imitando um a um. Durante a imitação o ator profere um solilóquio inspirado nos pensamentos do público e a criatura intercala entre gestos e falas aprendidos. Um dos cientistas devolve ao público a interrogação de um lugar apropriada para o protótipo experimentar as novas aprendizagens – estabelece-se o *onde*. As cortinas fecham outra vez.

- 3) **Arquétipos ou a Caverna do Fausto:** as cortinas levantam e revelam um cenário improvisado pelos *performers* com os objetos à sua mercê para recriar a situação social escolhida na última estação.

Instruções: o improviso obedece aos princípios habituais, por exemplo, de um *freeze*, não sendo obrigatória a participação de todos. Cada ator vai entrando em palco, representando uma personagem a partir de um arquétipo à sua vontade. A contracena vai sendo encaminhada para um conflito que leva os cientistas a suspenderem a máquina, perguntando ao público como se deve comportar ali a *criatura*. O novo elemento aplica as sugestões sem grande sentimento, motivação ou profundidade associada, acabando a ser excluída pelos restantes. O pano branco desce com a criatura sozinha em palco, adiantando que sente incompleta e lhe falta algo – esclareceu-se, consideravelmente, o *o quê*.

- 4) **Sombras** ou **Raio-X**: o pano permanece distendido e o público é interpelado com a questão *como são vocês quando ninguém vos vê?* Incitando a uma revelação de qualquer conflito interno.

Instruções: as luzes principais desligam-se, emergindo dois atores em lados opostos da cortina, visíveis pelas suas silhuetas. Improvisam movimento expressivo como antípodas de um mesmo conflito, até se conciliarem numa imagem, conjugando sombras. As luzes acendem, saem, furtivamente, de palco.

- 5) **Tum-tum**: os atores dividem-se em três zonas: uma com três instrumentistas, outra com vozes (de canto ou narração) e três corpos no centro e a cortina abre.

Instruções: os cientistas adiantam que ainda precisam de um coração para a sua criação, auscultando sensações e emoções no momento dos espetadores. Tomando as partilhas como inspiração, é improvisada uma cena musical, protagonizada no final pela criatura, com voz, corpo e som. Em escuta ativa, reconhece-se o final da música determinado pela protagonista que, no silêncio, pede à audiência um nome. Todos a nomeiam em palco. O processo de humanização assume-se finito. As transições entre cenas rechearam-se de banda sonora ambiente e breves diálogos dos moderadores com o público, orientando-o entre fases de criação. No ensaio aberto, o batismo ditou roda de conversa com os convidados, enquanto na *performance* ativou a montagem de uma refeição conjunta, arrastando-se uma mesa e acessórios.



Fig. 18 Fragmento do último caderno da Bia, convite da entrevista, a propósito da performance

“Todos virados com os umbigos uns para os outros”¹⁴³

Recapitulando, o processo foi apreciado, pela generalidade dos envolvidos, como um projeto falhado – muitas vezes, “aleatório (...) sempre só a pesquisar, só a tentar coisas” (Cassiano, 2023), infundindo alguma desorientação, “um não sei constante”¹⁴⁴ (Márcio, 2023); o que dececionou as expectativas iniciais de consecução de uma pesquisa teatral fértil. Era, também, esperada uma encenação mais diretiva, “mais rigorosa” (Gonçalo, 2023), “mais disciplinada” (Cassiano, 2023) e com um papel mais ativo e metódico. Com o abandono *desnecessário*¹⁴⁵ (sem dúvida, inesperado) das formas do ano inaugural, ambicionou-se uma gestão mais comunitária (quicá para o efetivo cumprimento dos desígnios ontológicos do Pesquisa, de criação de um teatro participativo e comunitário), que deixasse “correr os processos colaborativos o mais orgânico possível” (David, 2023). No entanto, não foi realmente obliterada a figura do encenador-nãoencenador, ou facilitador, ou líder de brincadeira, ou decisor último dos trabalhos, em *autodescoberta*¹⁴⁶ sem impor “tempos para aprender” (David, 2023), mas de “farda (...) sempre vestida (...) por causa das expectativas dos outros e [d]a (...) própria” (David, 2023).

A encenação legitimou-se num “duplo papel” (David, 2023), nunca “completamente livre para explorar” (David, 2023), consolidando, principalmente, um cargo de “supervisão” (David, 2023) e um comando “meio indeciso” (David, 2023) e “com o peso da responsabilidade de transmitir aos outros” (David, 2023) o que vivenciou no dISPAr, *a casa onde aprendeu e conheceu muita coisa*¹⁴⁷ Esta manifesta irresolução

¹⁴³ Excerto da entrevista da Bia, enquanto falava dos rituais do dISPAr, da sintonização em roda: “o momento em que estamos, no fundo, todos virados com os umbigos uns para os outros, acho que é muito importante porque se sente bem o calor de cada pessoa e também se sente pela primeira vez a sensação de corpo coletivo, ou seja, aí, eu também me sinto um bocado a abandonar as minhas próprias preocupações pessoais, o meu processo pessoal e a entrar também numa dimensão mais universal. Lá está, acho que, nesse momento, ponho-me mais ao serviço dessa tal coisa divina que vai ser criada, que é um bocado externa à mim, mas para a qual eu quero contribuir com o melhor que há em mim e quero tentar ir jogando o jogo para que as pessoas também vão contribuindo com o melhor que há nelas” (Bia, 2023).

¹⁴⁴ Aceção outorgada ao *escangalhamento* reconhecido, necessitado de reflexão posterior: “e falei *pá, o processo vai ser escangalhado até ao fim*, então, é, por isso, que acho agora que o pós é mais importante, para olhar esse escangalhamento, que é uma palavra engraçada, (...) o escangalhar é mais fazer de qualquer jeito, não, é fazer só de qualquer jeito, as coisas não estão bem vão indo e é isso, não está muito certo... não significa que é ruim...” (Márcio, 2023).

¹⁴⁵ Em alusão à avaliação do ano decorrido pelo Gonçalo, também, no último caderno dado.

¹⁴⁶ Ideia expressa pelo próprio David que se revia nessa posição: “fazer este serviço à comunidade, mas também continuando a autodescobrir na posição de líder, não sei quê... eu fui tentando encontrar pontos e equilibrando perante o grupo e, então, não fui também demasiado...” (David, 2023).

¹⁴⁷ Parafraseado de: “o dISPAr, simbolicamente, tinha um significado importante para mim, por ter sido a casa onde eu aprendi muita coisa, conheci muita coisa e, então, eu senti um pouco o peso da responsabilidade de transmitir aos outros aquilo que eu vivenciei, de alguma maneira” (David, 2023).

conferiu alguma insularidade, sem “aceita[r] elogios nem críticas”¹⁴⁸ (Manel, 2023), sediando-se num “lugar de impossibilidade tremendo” (Manel, 2023). Como afirmou o diretor de teatro Grotowski (1992, p. 45), para se ser encenador “é essencial sentir uma espécie de calor para com o seu semelhante – uma compreensão das contradições que existem no homem [diria, no humano], saber que ele é uma criatura que sofre, mas não desprezível”. Nesse sentido, alguns pesquisadores, por relutância, aversão ou inexperiência, também, não “aceder[am] até ao fim”¹⁴⁹ (Gonçalo, 2023) à partilha de responsabilidade da encenação, durante a fase de criação coletiva ao encargo das duplas, e o grupo, como um todo, podia[-se] ter entregue mais ao processo” (Gonçalo, 2023). A consumada agencialidade hamletiana, passiva ou conformista, ainda que dececionada ou hesitante, desvaneceu a índole comunitária, pujando os desencontros num projeto “muito, muito mental”¹⁵⁰ (Gonçalo, 2023). Consequentemente, testemunhou-se “um grupo agrupado não unificado”¹⁵¹, sem sustento próprio, “mais um conjunto de pessoas do que propriamente um grupo” (Gonçalo, 2023), com cada elemento alienado do coletivo, “vivendo-o de uma forma individual e solitária, trazendo não o seu ser concreto, mas o seu ser construído”¹⁵², sem abdicar de questões pessoais – “talvez tenha faltado a visão unificada, a profunda aceitação da proposta do outro e também a profunda abertura à compreensão do outro”¹⁵³. Talvez, excedida a *primeira fase da intimidade*, detivemo-nos na fase “da diferenciação (...) [em que] há sempre mais um apontar de dedos” (David, 2023) e uma consecução individualizada, que “não tem conexão, está cada um a fazer a sua” (Márcio, 2023). Para a criatividade colaborativa, não foi, devidamente, conquistada uma integração da liminaridade¹⁵³, sem corpos enleados, em brincadeira frequente, fora

¹⁴⁸ Explicita: “momentos em que ele tem uma ideia qualquer que eu acho magnífica, e ele não acredita num elogio e, ao mesmo tempo, se eu lhe fizer uma crítica, ele também não a aceita” (Manel, 2023).

¹⁴⁹ No caso, não acedeu “porque ele estava-me a pedir para ir ao lugar dele e eu não queria ir para o lugar dele” (Gonçalo, 2023), considerando “que é não aceder até ao fim e (...) que se todos tivéssemos acedido até ao fim, a este pedido *ok isto é um grupo comunitário, todos somos responsáveis*, e não ficarmos só na coisa mais passiva de *eu quero ser liderado*, eu acho que tinha sido diferente” (Gonçalo, 2023).

¹⁵⁰ Reifica, com a expressão, os usuais círculos verborreicos que esmoreciam a *práxis*, seja pelas horas subtraídas com a conversação circunstancial, o corpo arrefecido e preguiçoso ou a inação promovida com a evasão de conclusões. Repare-se que o interlocutor destacou como motivo de entrada no grupo: “fazer coisas com o corpo e não ficar só no mental, não ficar só aqui a pensar, a pensar, a pensar” (Gonçalo, 2023).

¹⁵¹ Citado do mapa de ideias escritas e desenhadas do último caderno da Sandra, refletindo, sincronicamente, sobre a performance e o processo dISPAr como um todo.

¹⁵² Novamente, transcrito do último caderno da Bia quando procura indagar sobre o facto de que *cada elemento, nesse processo, alienou-se do grupo*.

¹⁵³ Aliás a (re)constituição de estado pós liminaridade dava-se individualmente: “eu entro num transe em particular e depois, de algum modo, fico um bocadinho nele, o que depois no final, as pessoas... ou seja, as pessoas vão todas embora e eu consigo chegar a casa e ainda me sentir acompanhada e ainda me sentir coletiva e pronto, depois tomo um banho e abro o telemóvel ou algo assim, para perceber o que eu tenho de fazer a seguir e entro outra vez no meu processo caótico de vida” (Bia, 2023).

do ginásio, nem convicções e biografias veiculadas abertamente entre laboratórios, nos seus preparativos ou assimilações: “nós não pecámos por falta de exercícios de conexão, de toque, de uma tentativa de destruir estas barreiras que podiam existir mais entre nós (...), nós não sabíamos muito uns sobre os outros a nível de história, sabíamos os corpos, já conhecíamos muito bem os corpos uns dos outros, e movimentávamo-nos fisicamente muito bem uns com os outros, mas a história de cada um era uma coisa um bocadinho mais desconhecida” (Bia, 2023).

O final dos trabalhos em *performance* foi prematuro¹⁵⁴ e incauto, “de última hora, (...) meio de qualquer jeito” (Márcio, 2023) com “todas as pequenas falhas e coisas estéticas que podem ser melhoradas conceptualmente” (David, 2023), “não tinha uma liga” (Márcio, 2023) e grande vontade de brincar, “mas tinham[os] que ir até ao final do recreio” (Márcio, 2023). Se “uns estavam sentados, outros estavam na escada” (Márcio, 2023), existiu quem tomasse a sua prestação como veículo para expressar a sua insatisfação: “eu queria mesmo que de alguma forma ficasse claro, sem eu ter de [o] dizer de maneira agressiva” (Manel, 2023). Culminou-se, por isso, num ou outro bloqueio em que “a estória precisava de evoluir, mas ninguém dava um *input* assim propriamente novo e acho que toda a gente estava um bocado à espera que fosse a outra pessoa a dar esse *input* e nenhuma das outras pessoas dava esse *input*” (Bia, 2023). Porém, houve autêntica redenção neste “processo cheio de erros, cheio de tentativas” (Bia, 2023), já que na meta “o público foi muito generoso connosco e conseguiu, de alguma forma, aceder ao que é que foi o nosso processo até aqui” (Gonçalo, 2023) e “o público acrescenta muita coisa ao ator e ao que se está a fazer em palco” (Gonçalo, 2023) – “construímos uma coisa bonita” (David, 2023) e houve gozo, no mínimo, em retrospectiva, “foi muito rico” (Gonçalo, 2023).

Aquele lugar também tem... Já viveu muita coisa, já experienciou muita coisa e está sempre em constante transformação e tem muita coisa a ensinar-nos se nós quisermos aprender. Não o espaço em si, mas a forma como nós o transformamos dentro de nós, a forma como nós o transformamos uns para os outros (Gonçalo, 2023).

O teatro cumpre uma função social de reunião capaz de veicular, resistir ou contrariar uma socialidade compulsiva e narcísica, em ostentação permanente do *eu*, que mercantiliza o seu corpo e gestos para capitalizar a sua psique, emoção e afeto e lucrar

¹⁵⁴ Como mencionado pelo facilitador: “não acho que tenha sido mal guiado, mas no final foi tudo muito... vou usar o termo ejaculação precoce” (David, 2023).

com a sua subjetividade, submetendo qualquer transação (no teatro, ator-ator, ator-encenador, ator-espetador) à expectativa ansiosa de consumo desenfreado e retorno lucrativo (Lepécki, 2016). O neoliberalismo dissolveu o corpo social comunitário: a vida é fluxo de soma ou dívida e o indivíduo navega, absorto, entre os riscos individuais, acarretados com os seus movimentos (o *ser*, o brincar, o mentalizar) num mercado hipersaturado, e os seus não-movimentos quando não sabe, pode ou quer agir (o não-ser, não se *entregar*, não fazer). Corrompe-se a fruição da liberdade e da solidariedade no exercício pessoal seguro (calculado) de pequenas licenças. O corpo (índice transitivo de forças políticas, económicas, sociais, da imaginação e do desejo) é arquivo e a sua expressão sintoma deste raciocínio – que se o incorpora, excorpora-o, e se o reincorpora, pode desincorporá-lo. O teatro, que passa “tudo o que se passa na vida, de algum modo” (Bia, 2023) deve atrever-se, numa perspetiva impessoal (coletiva e individuada), a experimentar alternativas ao ímpeto hegemónico cinético e cinestésico neoliberal (às suas formas, tempos e procedimentos). Isto é, brincar, com seriedade, aos contramovimentos e contradiscursos porque “brincar tem muito a ver com desconstruir esta civilização ou este racionalismo e aderir a um lado mais absurdo ou aleatório da vida” (Bia, 2023) e “quando uma pessoa torna algo mais absurdo consegue ver o mundo de uma maneira mais plástica” (Bia, 2023).

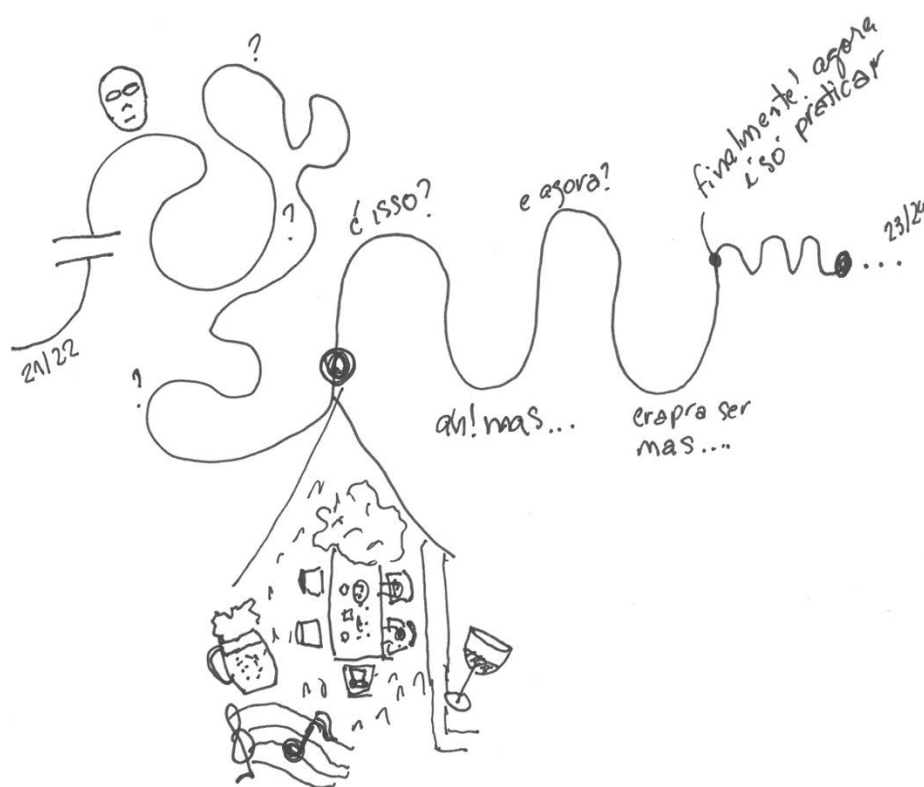


Fig. 19 Último caderno do Cassiano, em resposta a "o que/como foi este processo dISPar?"

Há um certo amor que tenho ao dISPAr que é um bocadinho pessoano, na medida em que me faz entrar em contacto com uma nostalgia de uma coisa que eu não tive enquanto criança. Foi através do dISPAr que eu aprendi a brincar, foi através do dISPAr que eu conheci, de certa maneira, o recreio da minha alma. E torna a nossa infância uma coisa de valor na idade adulta. E, portanto, isso é muito profundo e é muito vital na minha pessoa (Manel, 2023).

Num laboratório, mais ou menos, invulgar¹⁵⁵ em que o corpo se reconfigura em arritmia com a rotina ordinária, a “sentir, experimentar, viver o momento, viver as pessoas” (Cassiano, 2023), a subversão irrompe “[n]a realidade [a] transforma[r]-se com a nossa brincadeira” (Gonçalo, 2023), num “processo de construção e desconstrução” (Bia, 2023), mesmo “nos momentos mortos, nas pausas”¹⁵⁶ (Manel, 2023) – “quase como se o dISPAr fosse um terramoto que criasse possibilidades novas, que vão para além”¹⁵⁷ (Manel, 2023). A brincadeira “é uma vida apesar da morte, que é certa e que é inevitável” (Manel, 2023) e “existe para ultrapassar esses limites e provar o quão infinitos e ilimitados nós sempre seremos independentemente de todas as circunstâncias externas”¹⁵⁸ (Bia, 2023). Quando se vicia o desencontro, a agencialidade trai qualquer resistência, em rodas de conversa, o individualismo internaliza-se todas as quartas-feiras, falha-se, ficasse aquém, anda-se em círculo, vagueia-se – “as pessoas que experimentam falham muitas vezes e isso, portanto, a falha não é grave, digamos assim, é parte do processo” (Bia, 2023). Não será a falha ou o erro, resgatados da aceção empreendedora do êxito ou do triunfo, uma forma imprevisível de ser, estar, conhecer e de não-ser, não-estar, não-conhecer, em que *a questão essencial é o encontro*¹⁵⁹.

Isto já começou desde muito cedo, mas que eu fui interiorizando cada vez mais, que o mundo nunca poderia ser nada de jeito e o brincar é

¹⁵⁵ O David equiparou o dISPAr a um lugar “com significado [em que] entras naquele espaço, vês aquelas pessoas e tiras os sapatos e reconheces que vais para ali explorar, brincar e explorar com os outros, que são lugares raros na sociedade, eu acho que fazem falta” (David, 2023), admitindo que o “meu lugar de brincadeira, hoje em dia, é só dentro do teatro” (David, 2023).

¹⁵⁶ A brincadeira como forma de resistência às lógicas dentro e fora do ginásio: “a brincadeira que acontece nos momentos mortos, nas pausas, houve sempre, mesmo durante este ano, imensos momentos de rebeldia, em que de certa maneira aquilo que se estava a fazer era indiferente ao objetivo final da apresentação” (Manel, 2023).

¹⁵⁷ A analogia do terramoto amplificou-se: “o terramoto em si altera o espaço simbólico e o dISPAr dentro de mim acaba por ser isso, é uma coisa que permite uma intensidade tal que mudou a minha estrutura interna e isso é muito fixe. Portanto, a minha brincadeira favorita do dISPAr é o dISPAr” (Manel, 2023).

¹⁵⁸ O David anuiu no segundo caderno que dei, na pergunta *quem és tu/como te sentes enquanto brincador: sinto-me um explorador, a explorar-me a mim e à/ao outra/o e a descobrir as regras e limites*. E o Gonçalo, no mesmo âmbito, assentiu: *se for pensar agora no teatro, sinto-me livre, sinto o quão prazeroso é experimentar outras realidades. Experimentar emoções que afluem quando me permito ir além do que sou, sem me perder*.

¹⁵⁹ Ideia expressa por Grotowski (1992, p. 47) referindo-se à génese do teatro. Como a Sandra no segundo caderno, perante a questão *I narrativa para brincar*, proferiu, em *cocriação*, *a narrativa experienciase*.

um bocadinho aquilo que nos resta. O mundo enquanto coisa sólida, enquanto coisa orquestrada, nunca vai ser uma boa música, nunca vai fazer sentido, mas enquanto coisa jazzística, enquanto coisa em que elementos caóticos e, às vezes, até imperfeitos e destinados ao insucesso podem combinar em harmonias fantásticas e divertidas, e aí o mundo existirá sempre. O brincar para mim é o retirar de seriedade ao mundo (Manel, 2023).

3. Quem, onde e o quê, dentro e fora da brincadeira

Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again. Till Sick for good.

Beckett in *Worstward Ho* (1983)

O trabalho de campo deu-se como travessia, tensa e indisciplinada, de funâmbulo – reverberante da minha inexperiência enquanto antropóloga *in situ*, dos imponderáveis do terreno (também ele, tenso e indisciplinado), da latente irrepresentabilidade da fenomenologia da brincadeira e da *performance*, e da rivalidade entre pesquisas (no dISPAr Pesquisa ou sobre ele). Desenvencilhei o equilíbrismo liminóide entre as agencialidades marginais do teatro e da antropologia, a realidade e sua ficção (no ensaio teatral ou no diário), o ser e não-ser (a brincar ou em impasse espetador), com um empirismo radical¹⁶⁰ (essencialmente, uma predisposição ao encontro) que me emancipou, consecutivamente, das éticas epistêmicas e estéticas metodológicas, antecipadamente, fixadas. Os meus modos de pensar e fazer alinharam-se, naturalmente, seja por embaraço prático ou convicção, não com a ordem ou a certeza, mas com a imprevisibilidade e a inspiração, abdicando de uma pretensão ou certeza de êxito (fosse o que significasse) e pesquisando conhecimento e liberdade na diversidade, plasticidade, adaptabilidade, dissidência e mutualidade (Halberstam, 2011). A indisciplína só parece fracasso para uma academia, descomedidamente, preocupada com a seriedade e o rigor, que prescreve uma aprendizagem ou um trabalho de (re)produção dos paradigmas e métodos já estabelecidos, inibindo desvios, aparentemente, irrelevantes ou frívolos e experimentações fortuitas, ligados à vontade de conhecer e descobrir (Halberstam, 2011) – e, nesse caso, mais uma vez, ressalvo que o erro é somente uma alternativa às lógicas prescritas e, por isso, um ato de resistência ou de brincadeira.

Propus-me, com cronograma firmado, a um trabalho de campo de 10 meses, sediado nas quartas-feiras de laboratório dISPAr (e na teia desterritorializada de relações e interações múltiplas nele ativados) e dedicado à investigação da brincadeira entre pares,

¹⁶⁰ Aludo a uma etnografia que transcende o outro como objeto ou tema para o conceber como interlocutor, que dialoga abertamente (não monologa com propriedade), que comunica (não, estritamente, informa), replicando as vulnerabilidades e vicissitudes do campo com honestidade, reflexividade e abertura, preservando a reciprocidade na relação com os coetâneos, no mesmo tempo-espaco intersubjetivo e intersocial (Conquergood, 1991).

atores-nãoatores (Fradique, 2016) ou pesquisadores, ao longo de um ano de criação artística, prevista destinar-se ao aperfeiçoamento, reformulação ou nova gestação de um modelo de teatro comunitário, durante o segundo ano de existência do grupo Pesquisa. Pretendia elaborar sobre o lúdico, enquanto modo de agir e ferramenta analítica da realidade e seus efeitos, apropriado na atividade performativa e dramatúrgica; um ensaio visual etnográfico, guiado por preceitos combinados do cinema de observação e imersivo. Auspíciarei também, sem adiantar a índole experimental, instaurar um fluxo colaborativo na composição ou tratamento do material cinematográfico, ou em qualquer opção conceptual ou metodológica perpetrada, confiante no vínculo preliminar ao grupo.

A insolúvel relação intrincada entre forma e conteúdo (Pussetti, 2018), que designa a estética parte constitutiva da etnografia, anunciava-se como fonte de problematização ativa e espontânea na busca de um diálogo profícuo, convergente e, novamente indisciplinado¹⁶¹, entre arte e antropologia, entendidas como disciplinas permeáveis e instáveis (Fernandes Dias, 2001), mas com relações e conexões intrínsecas entre múltiplas partes e possibilidades (Fradique & Lacerda, 2022). Se a antropologia se pode identificar com um exercício de criatividade sensorial e imaginativo, a arte também beneficia, depois da sua viragem etnográfica¹⁶², de profundidade e amplitude reflexiva – são mais do que um e, porém, menos do que dois (Fradique & Lacerda, 2022). Simultaneamente, esta atitude de liberdade criativa, ainda que potencialmente diletante, parecia trilho razoável perante a insaciável crise de representação no cerne da antropologia, que a induz num incessante autoquestionamento ético, epistemológico e processual; e face ao paradigma performativo na etnografia. O último deslocou a correspondência etnográfica, unívoca, positivista, atemporal e descontextualizada do mundo ao texto para equivalência do mundo à performance, enquanto interjogo complexo de gestos, expressões, som e demais sensorialidades, reificadas no privilégio sistemático da palavra e do texto sobre outros veículos de significado (Conquergood, 1991). Não excluí, com o recurso ao filme, o desejo de renovação de tom, linguagem e estrutura do

¹⁶¹ Pussetti (2018) advoga uma abordagem experimental (colaborativa, criativa e exploratória) na percepção crítica e representação etnográfica, cuja *indisciplinaridade* transgrida ou hibridize fronteiras disciplinares, reconhecendo condições sociais e históricas contextuais e subseqüentes limitações operativas.

¹⁶² Alguma arte contemporânea tem favorecido um movimento de tema em tema social, escolhendo um sítio no qual se emerge culturalmente concebendo um projeto final, fruto desse exercício, *discourse-specific* (que assume a arte como rede de informação) (Foster, 2006). Esta horizontalidade requer não só uma largura discursiva (a familiarização com a estrutura da cultura para ser, devidamente cartografada), como profundidade histórica (consciência da história dessa cultura para a narrar e do arquivo já constituído a ela associado para ser, verdadeiramente, acrescento) (Foster, 2006).

discurso no exercício escrito de debate da experiência incorporada (da brincadeira em si ou da etnografia em ação no terreno). Portanto, assumindo o corpo como lugar de conhecimento (Conquergood, 1991), favoreci a sua observação, escuta e tateamento como pulso para a eventual paisagem do filme (e, então, para o escopo e movimento da câmara à mão ou do *corpo-câmera*¹⁶³), e medida no inventário de notas e materiais em campo.

Recordo que já me somava aos pesquisadores dISPAr há um ciclo letivo de trabalhos quando iniciei a sua cartografia, o que me compelia a desenlear ética e intimidade e, aparentemente, a artificializar um *outro* no par familiar – à exceção do Carlo¹⁶⁴, conhecia, *mais ou menos*, todos os atores-nãoatores. Reconheci-me, desde o princípio, *antropóloga em casa* (Fernandes Dias, 2001), que reflete dentro e sobre o contexto cultural em que se insere, o dISPAr Pesquisa, que internaliza e perpetua (assim como as suas prescrições, interditos e liberdades), nele introduzindo (re)nov(ad)as perspectivas e comentários que desafiam as suas fronteiras de inclusão-exclusão e singularidade ou distinção (Fernandes Dias, 2001). O meu papel duplo, ao abrigo do teatro ou da antropologia, impelia, tacitamente, a uma negociação, momento a momento, com conseqüente alargamento ou constrição, da *teia de significados* (Geertz, 1973, p. 5) urdida em torno do estatuto de pesquisador(a) dISPAr, o que justificou os (des)embaraços redigidos nas notas de campo:

*Entreí no espaço a medo. Já decorria o 1º exercício de aquecimento inespecífico e, ao contrário do que seria de esperar, não me incluí nele subtilmente, após chegar atrasada (não me incluí nele de todo). O David interrompeu-o 2 vezes para se certificar que eu não ia mesmo fazer parte do exercício – o que intensificou a minha ansiedade. Entrava a medo, mas sabia que o faria como antropóloga que se propõe a filmar aquela brincadeira e não corpo que só nela participa. Negando 2x a entrada no exercício, à 3ª cedi – seria explicada uma nova dinâmica na qual o nº de participantes teria de ser certo e que influenciaria o decorrer do ensaio*¹⁶⁵.

A verdade é que o brincar existe, neste laboratório, dentro do grupo de pesquisadores e o corpo-máquina não é, realmente, ainda um

¹⁶³ Sublinho o coletivo humano-nãohumano ou a relação eu-máquina como agente em trabalho de campo, “mais do que um, mas menos do que dois” (Fradique & Lacerda, 2022, p. 20); lembrando o ciborgue relacional de Strathern (2004 [1991]), ressignificado a partir de Donna Haraway (1985), que se compõe de “conexões parciais entre duas escalas e partes distintas (orgânica e mecânica) em que cada uma não é redutível à outra” (Fradique & Lacerda, 2022, p. 20). A câmara sem corpo realizador que a regula, ativa e projeta é vão objeto inerte; e o corpo operador só executa narrativas visuais com as liberdades (o registo sensível filmico, de abertura, velocidade, distância focal, ISO e WB calibrados) e os constrangimentos (além dos nomeados, destaco o peso, a forma, o tamanho, a bateria útil e a memória anexa do instrumento).

¹⁶⁴ Cinjo-me aos membros que se mantiveram até ao fim – caso contrário, acrescento a Gabi.

¹⁶⁵ Nota de campo referente ao relato do dia 26 de outubro de 2022.

*participante – eu sim. Portanto, antecipo aqui que terá de ser introduzido como tal para poder também brincar (participar e não, somente, como até agora, observar e experimentar; quando muito, a brincadeira consigo próprio – como o torno num pesquisador?*¹⁶⁶

Apesar da ideia inicial de procurar com o olho-câmara os rituais que balizam o teatro dISPAr e a sua vivência, concluí – finalmente, ou na prática, no ensaio em que o tentei fazer com a advertência-convite do David à reunião com o restante grupo – que não seria possível nem faria sentido eu própria, negociando o meu lugar dentro(enquanto participante-performer do grupo)-fora(como pesquisadora da brincadeira que nele toma lugar), me abster de integrar a dimensão ritualística que sustenta, precisamente, a liminaridade da brincadeira dISPAr (não poderia brincar ali – nem ao dISPAr Pesquisa, nem à tese).

Não obstante, incorri, facilmente, numa passividade hipervigilante¹⁶⁶ na teatrologia diante o limbo perigoso de uma alteridade confundida, entre o excesso e a ausência de distância com os meus interlocutores. Excedi-me, pontualmente, por insciência ou incauto, numa residual “superidentificação redutora com o outro” (Foster, 2006, p. 179) (por exemplo, escrevi em diário “reservei o primeiro encontro do Pesquisa para o meu eu-pesquisadora”¹⁶⁷, recitando instruções de apenas duas brincadeiras-exercício do referido ensaio – o que sucedeu uma e outra vez noutras quartas-feiras –; ao mesmo tempo que em escassas notas de campo durante o primeiro semestre, perscrutei, explicitamente, vozes que não a minha). Por vezes, no rescaldo de conflito ou na ascensão de pressão (por exemplo, nos laboratórios sucedâneos da primeira roda de debate acerca da abordagem comunitária, na qual ainda fui, relativamente, interventiva, ou no último mês e meio de preparação da *performance* final, após a controversa suspensão de reunião pós retiro), pelo contrário, refreei o meu desencanto e envolvimento crítico (a minha voz), no subterfúgio mudo do meu *cine-corpo*, de câmara em riste, imiscuindo-me numa plateia de espetadores presentes na sua ausência, fora de palco ou do círculo¹⁶⁸, numa ingénua “desidentificação assassina em relação ao outro” (Foster, 2006, p. 179).

Não recusei na totalidade, felizmente, o meu comprometimento com o processo de representação (simplesmente, não mestreei, com contraponto, a autoridade que em mim se investia), nem me escudei, perpetuamente, em hermetismos narcísicos que

¹⁶⁶ Presente testemunha, observadora atenta, mas colaboradora resignada às decisões *alheias*.

¹⁶⁷ Entrada no diário relativa ao primeiro ensaio (19/10/2022) inaugurada onze dias depois, dia 28.

¹⁶⁸ Essa atitude foi reparada pelo Márcio em entrevista, a propósito da aparente aversão ao palco ou mera inércia generalizada nos ensaios do último semestre: “às vezes, até eu sentia que *tu* apetecias estar por trás da câmara, por exemplo. E a gente não tinha essa desculpa, então... mas é porque eu falo assim, quando a brincadeira está a chamar muito, tu vai falando *oi, eu tenho que tirar fotos, mas eu quero tanto ir brincar*, estás a ver, e parecia assim *ah, eu acho que está bom estar aqui*” (Márcio, 2023).

obscurecessem ou alienassem totalmente o representado. A intimidade da *casa* como campo flexibilizou, principalmente, procedimentos como a minha introdução enquanto antropóloga em atividade no grupo (a maioria já conhecia a minha formação e fusionou os meus desempenhos); a gestão instável do meu método (ditei, como quis ou consegui a presença da câmara ou de outras ferramentas); especificamente, a filmagem dos ensaios (apaziguada qualquer apreensão genérica ao aparelho, com a minha mediação¹⁶⁹); e a recolção de matéria etnográfica (até ao momento último de escrita e revisão, atualizei pensamentos em conversa com os interlocutores em esfera íntima). Inegavelmente, a informalidade dos eventos, a amizade partilhada, o vínculo ontogénico ao Pesquisa, confrangeram propostas metodológicas mais ativas (abandonei um experimentalismo mais sensorial no filme – por exemplo, o recurso ao telemóvel-câmara apregoado, com tecido que cosi à medida, aos corpos performativos) e intervencionistas (não elucidei, em profundidade, o cunho comunitário com preceitos antropológicos); e colaborações mais incisivas (todos os convites, sob a forma de caderno, foram entregues em despedidas finais de encontro, sem exigência, súplica ou perseguição de respostas); sob pena de me intrometer e impor, inadvertidamente, no projeto em curso (na sua fase de planeamento ou implementação), de arquitetura alheia às minhas investigações, ou mesmo haurir a voluntariedade dos atores. Com a passagem do tempo, a rotina instalada do diário, a coleção de filmagens, as propostas à colaboração, esse equilíbrio foi-se estabelecendo mais ou menos constante com tangentes tropeços – clarificando-se a ideia de que um conhecimento, verdadeiramente, interpessoal não exime geração de energia, para colher dados etnográficos, imaginação, para cogitar como pensa e age outro, nem coragem, para forjar alternativas e confrontar experiências (Conquergood, 1985, p. 10).

Assim, o meu papel de pesquisadora exigia-me, exigiu-me e exige uma presença como corpo-pensante-atuante que não permitia (ou no mínimo, não facilitava) o ato de filmar como o descobri ou concebi para a minha própria pesquisa da brincadeira em todos os seus momentos. Para além de ter de respeitar o foco e os timings de um processo que requeria uma materialização, inicialmente, abstrata, tinha de, num limbo entre a responsabilidade do meu papel de pesquisadora e a devolução como forma de agradecimento à

¹⁶⁹ No comentário ao terceiro encontro, anotei: “não recordo nenhuma objeção/reticência às filmagens pelos participantes (...), à exceção da afirmação da Jini, que confessou não gostar de ser filmada por não gostar de se ver nas imagens posteriores (e isso constrange-a logo à partida), o que não tornou, generosamente, impedimento real ao meu ato de filmar (pelo contrário, afirmou que faria *um esforço*)”. Constatei que, quando cada um foi rever o seu texto ao longo do ginásio, senti-me com a máquina virada para o lugar do palco e a Jini ao olhar para mim sentada “comenta o facto de eu estar de máquina na mão e afirma que sou a pessoa que a faz esquecer-se da presença da máquina”.

colaboração, contribuir ativamente para esse exercício. Também esta negociação de papéis – e de comportamentos, posturas, estar(es) e ser(es) – foi um jogo, com as minhas regras explícitas (sucessivamente, pensadas neste diário e fora dele) e as normas tácitas de pertença a um grupo que, por sua vez, integra ainda uma estrutura maior, o dISPAr.¹⁷⁰

Julgo que com o desabafo confessional, na retrospectiva em citação, esperava afirmar um cabimento para o sentimento ambíguo que me assolava até à aproximação de um fim: entre o centro performativo e a margem etnográfica, desvirtuei, repetidamente, a idealização do meu eu antropológico e teatral, na perpétua tentativa de cartografar o Pesquisa que, entre o palco e o seu laboratório, convalescia do realismo severo dos seus malogros. Quero dizer que, ingenuamente, fantasiei uma etnografia robusta sobre as virtudes da brincadeira, um método experimental, paradoxalmente, plural (a várias mãos e vozes) e uníssono (coerente e harmonioso) e um terreno transformador que ensinaria soluções para o palco e para a vida. Quero, também, dizer que o Pesquisa, na heterogenia de pessoas que o compõem, entendeu e carpiu de distintas e íntimas maneiras o rumo dos seus desígnios, a cada momento – e será razoável crer que o seu óbito foi pressentido (e confirmado), somente, nas vésperas da última despedida, meses idos da performance, no final do verão. E acrescentar que, a par com o pessimismo que aqui se intui, todas as semanas onze pessoas, comigo, se reuniram à porta fechada e pensaram, como conseguiram, o mundo – com um punhado de fantasia e outro de realidade que, não coincidindo, conviveram em bel-prazer.

A agencialidade é emotiva e incorporada, as estruturas oxímoras, fragmentadas e fluidas (Law, 2004), cada pessoa é um sítio polissémico que articula vozes e identidades (Conquergood, 1991), a performance, em particular, um recurso que maneja o sem-sentido da vida (Conquergood, 1985, p. 1) e, por isso, é necessário aceitar o indistinto e o evasivo, sem o conter em cristalizações. Os etnógrafos que expandem a sua observação-participante para a performance *in situ* expõem-se a um duplo risco ao constatar que esta não se processa numa inocência ideológica ou pureza axiomática (Conquergood, 1985, p. 2). Travei uma escrita densa e fluente no diário durante os primeiros meses, nos hiatos entre o passado e o futuro ensaio, em dúvidas de forma e conteúdo e, precisamente, pelo afogo em reconhecer que não sabia exatamente o que estudava no que vivia, como o mensurar, e que verdade lhe devia imprimir. Sucumbi à obrigação diarística (prolongar a dúvida culminava na página em branco que queria evitar) sem entraves (e sem certezas,

¹⁷⁰ Reflexões diarísticas na sequência do ensaio aberto a 21 de junho de 2023, num tom de balanço retrospectivo sobre o ano decorrido.

além do bom auspício da densidade descritiva), assumindo as limitações incluíveis do meu discernimento sobre a natureza da pesquisa e utilizando técnicas de deliberada imprecisão (como o desenho, retrato do palco ou mero apontamento expressivo¹⁷¹). Assimilei a poética das metodologias na busca de achar formas para abarcar as refrações e reflexões instáveis e complexas da experiência no terreno.

Tradicionalmente, a práxis do trabalho de campo é, abertamente, *ad hoc* e instável e a sua inerente imprevisibilidade, somada à minha inexperiência, encorajou o meu experimentalismo. Consciente disso e atrapalhada com uma gestão complexa entre deveres acadêmicos e laborais¹⁷², que complicavam a minha disponibilidade, apoiei-me, entre a intenção e o acaso, num modelo teórico de pensamento que entende a teoria não como um fim em si, mas um meio para lidar com o improviso, o inesperado, o surpreendente, o não-planeado (Halberstam, 2011). Firmando a minha proposta de investigação num leque circunscrito de ideias, entre a brincadeira, o teatro (ou *performance*, num sentido lato) e o documentário, revisei, numa primeira fase de elaboração do projeto, bibliografia do meu ciclo de estudos (passado e presente) e mergulhei, para adentrar na temática, numa ou noutra leitura mais devota (segui o Turner e descobri, por recomendação, a Hamayon), enquanto planificava o meu projeto de tese.

O cronograma ditado inverteu-se: pousei os livros no verão, em labores extra academia e inaugurei o terreno em outubro com o modo de ser e estar que lhe conhecia, *atriz-nãoatriz*, e o memorial desvitalizado de conceptualizações que havia lido – provavelmente, também, por isso, me reservei, como mencionei, num primeiro ensaio, à minha habilitação de pesquisadora dISPAR. A partir daí, toda a minha estadia (ou agencialidade) em campo aconteceu em função da espontaneidade temerária e aprendizagem experiencial *in loco*, entre o susto e o gozo do ciclo tentativa-erro no fazer, outorgado pela génese da brincadeira (pretexto que me absolveu a culpa da deambulação desnorteada até se clarificar como rumo). Demorando a atribuição de um sentido apreendido às coisas, o método tornou-se forma de ser, recetiva e criativa, agente repositória de teatrologias, em relação ativa com parceiros de cena, interlocutores de pesquisa e companheiros amigos *outros* – não, simplesmente, molde de trabalho (e

¹⁷¹ A título de exemplo, no primeiro ensaio presencial do segundo semestre, de intempérie verborreica de desacordo, tensão e incerteza acerca das causas sociais (ler o segundo capítulo, a partir da página 47), desenhei uma grande espiral concêntrica entre frases reconstitutivas do evento.

¹⁷² O dentro-fora antropologia-teatro, como mencionado na introdução foi, também, desafiado pela minha condição clandestina de trabalhadora-estudante deslocada, paga à hora, para partilhar com os meus pais os encargos de propinas do ensino na academia e os custos adicionais acarretados.

utensílio de uma prática antropológica estrita), permitindo-me participar além de adereçar a variedade de realidades constituídas (Law, 2004), confundindo e mesclando campo-casa, teatro-antropologia, palco-bastidores, ser-fazer. Neguei, inerentemente, uma hierarquização de conhecimento que eleva a cultura erudita, em detrimento de meios informais, populares¹⁷³, corporalizados e autênticos de conhecimento ou relação com o mundo, compondo argumentos excêntricos e genuínos, à medida do improvisado (Halberstam, 2011). A bibliografia operacionalizada foi, por isso, selecionada, ajustada e analisada, sobretudo, na fase final da imersão etnográfica no terreno, como eco das anotações e materiais reunidos e não lentes prévias que arbitram com viés toda a ação em campo. Assim, fui-me situando, como Halberstam (2011), entre a cultura erudita e o conhecimento comum, a teoria elaborada e a reduzida, no domínio anárquico entre o conhecido e o desconhecido, com formas alternativas (*em brincadeira*) de ser e conhecer, no esforço de desfazer a cisão entre arte-vida, prática-teoria, fazer-pensar.

Representar o irrepresentável

Até aos confins dos primeiros meses ou meados do segundo semestre, a divagação metodológica não se revelou proficiente, com a escrita inconsistente do diário (nenhum dia em campo foi omitido, contudo, o seu relato não tinha rotina fixa e, temporalmente, decente¹⁷⁴); as filmagens turvas e com grão (de mão tremida, objetiva com abertura mínima insuficiente e câmara datada na sua resolução); e, fundamentalmente, a desorientação titubeante de foco (seja na indecisão dos planos a filmar *in situ*, com a máquina à mão inquieta e, literalmente, desfocada, na colaboração ambicionada envencilhada pela minha iniciativa retraída, ou na anotação hesitante e dispersa de eventos, alienada dos propulsores e das especificidades da brincadeira e da temática do fracasso). Ansiosa com o desnorteio e já consciente de algumas das suas âncoras (pelas discussões com os orientadores e pelas conclusões antecipadas pela experiência refletida,

¹⁷³ Do senso-comum dISPAr no caso, reforçando que os entendimentos que aqui proponho sobre o processo se baseiam, amplamente, no jargão, conceptualizações e referências que apreendi no seio do grupo.

¹⁷⁴ Domingo 22 de janeiro de 2023 ainda me ocupei, em parte, com a descrição da despedida natalícia com um mês de atraso e reconheci que ainda não sabia *qual o intervalo ideal entre o encontro dISPAr Pesquisa e a minha reflexão escrita sobre ele – logo de seguida nunca me parece boa ideia (entre a saída conjunta do espaço, sempre com uma reunião, mais ou menos prolongada, de despedidas à porta e regresso a casa, de fome no estômago e curiosidade/admiração perante o mundo no peito); mas, mais tarde, o hiato tende ao prolongamento ad infinitum até à ausência de propósito (aparente)*. Destrincei o desabafo em duas vertentes: a dificuldade em reconhecer-me antropóloga (e capaz de cumprir os preceitos designados pela academia) por me sentir *uma pesquisadora dISPAr dedicada ao processo*, pressagiando que o facto de o meu horário laboral vir a ser ajustado consiga criar uma rotina de escrita na manhã seguinte ao ensaio; e a simples inabilidade de *descrever a sensação com que saio depois de todos os ensaios, independentemente do meu estado de espírito inicial* (adivinhando-me, ainda assim, *desperta, atenta, recetiva e presente*).

com mais ou menos confusão), assumi, de facto, a responsabilidade de não encavalitar no tempo as anotações de campo de ensaios distintos: comecei, por exemplo, a trazer sempre comigo o diário todos os dias, independentemente, dos encontros dISPAr, a apontar em campo alguns detalhes mais esquecíveis e a aceitar, como em cena, o meu impulso nos apontamentos (sem me coibir de pensar e memorar tudo o que quisesse e tivesse acontecido dentro dos laboratórios teatrais ou fora deles com os seus sujeitos e, sobretudo, a seu propósito, nem me cingindo a conclusões definitivas). Foi, assim, que montei o mapa de ideias, desenhos e colagens (de guiões, acessórios de palco e elementos presentes¹⁷⁵) de forma caótica e conteúdo denso – ambos capazes de organizar e convir distintas narrativas e perspectivas (liberei-me de foco único do discurso escrito, restringindo-me, somente, às limitações da minha própria cognição e memória).

Resolvi, também, com o orçamento possível, a atualização do material de registo: substituí a máquina envelhecida, pesada e de empréstimo (e, então, de cautela redobrada) por uma câmara à mão mais leve e de objetivas mais luminosas, e acrescentei um gravador de som. Além dos encargos financeiros óbvios, abdiquei da coerência imagética e estética da coleção de *shots* constituída e desperdicei a filmagem sistemática e contínua com a adaptação técnica aos mecanismos e funcionalidades dos novos objetos – custos, provavelmente, equivalentes aos que acarretaria no apuramento do ato de filmar com o prolongamento da prática no tempo e a procura de soluções (*fazeres alternativos*) perante o descontentamento com as imagens obtidas¹⁷⁶, ainda que não conseguisse permutar o *cine-olho*. A estética é, precisamente, um regime de identificação e reflexão que articulam modos de fazer, as formas visíveis que lhe correspondem e as possibilidades de pensamento das suas relações (Rancière, 2013), pelo que o filmar ingénuo e inexperiente seria sempre reinventado com a rotina do método. De qualquer forma, liberei-me, à semelhança do que aconteceu com o diário, em relação ao foco, mas comprometi-me com a liberdade do meu impulso – se os planos filmados foram escolhidos momento a momento, posicionei-me em relação a eles experimentalmente e tentei deixar cada um respirar. Isto é, não bloqueei o registo fílmico com a problematização *a priori* do objeto

¹⁷⁵ Exemplifico para tornar concreto: coleí um dos recortes de papel utilizados no exercício do Banco de Jardim do ensaio da Bia e do Gonçalo (ver páginas 59 e 64), o do Inocente (*uma personagem moralmente pura, uma criança com boas intenções*); os dois planos de sessão do meu ensaio partilhado com a Gabi e a Sandra de 8 de março; uma folha da vegetação do parque em que nos despedimos do retiro; os origamis de cisne que o Carlo fez na primeira roda de conversa pós-retiro; e o guião do Tum-Tum, performance final.

¹⁷⁶ Relembro que a estética do filme é consequência das opções firmadas no terreno (câmaras, objetivas, mão, corpo e coletivo por eles formado), já que “articula modos de fazer e fabricar, as suas formas correspondentes de visibilidade e possibilidades de pensamento das suas relações” (Rancière, 2013).

do filme e respetivo plano de enquadramento. Pelo contrário, seguindo a lógica do cinema de observação, integrei-me nos ensaios e fui dirigindo o filme espontaneamente, com “abertura à fluidez de circunstâncias” (Pandian, 2015, p. 16) e ao espontâneo, revelador das situações e suas texturas (Grimshaw & Ravetz, 2009), prolongando os eventos da paisagem contida pela objetiva. A minha observação fundamentou-se na duração e continuidade espaço-temporal, comprometendo-me com mostrar e não narrar (Grimshaw & Ravetz, 2009). Acabei por me rever num cinema que tem abertura à fluidez das circunstâncias e que se compõe a partir das próprias sensações (por mais imprevisíveis e volúveis que sejam), conjugando modos de pensar e sentir (Pandian, 2015, pp. 16-17). No documentário ficcionado, não é necessário artificializar qualquer *sentimento* de verdade ou realidade, pelo que também se pode experimentar mais livremente a potencialidade dos jogos de significação e não significação da ação e da vida, a partir da polivalência das imagens e suas expressões, mais enigmáticas ou mais explícitas) (Rancière, 2014, pp. 36-37) – facto que aproveitei não só na gravação como na montagem.

Desvelada a inquietação primária com o filme (seja técnica nas últimas orações, seja ética, na articulação atribulada das pesquisas, com que inaugurei este capítulo), consagro para momento seguinte a inquisição dos problemas e virtudes que lhe encontrei. Isto para antes refletir sobre a *assemblage* de metodologias que persegui em campo e que não serviu, estritamente, como reparação das frustrações sentidas ou dos fracassos agourados câmara à mão. No final de novembro, assolava-me a nebulosidade do rumo das filmagens e não conseguia identificar com precisão os meus objetos: são os exercícios ou a brincadeira, é o que toma palco ou o que acontece fora dele, são os gestos isolados ou a sua relação com a realidade, é o brincar momento a momento ou a sua construção no tempo. E, se o léxico não se apartava realmente do universo lúdico, preocupava-me, principalmente, como a reconhecia no corpo, no momento, no campo, além da sua formulação teórica e analítica – encerrei rascunhos a 23 de novembro de 2022 apenas na (in)certeza: Brincadeira $\cong$ Paradoxo (não obstante, os seus síncronos paralelismos e oposições à realidade, penso que me referia à sua visibilidade e invisibilidade tautócronas). Existe um *fazer* tangível que é *alternativo* em relação à ordem normal ou aos modos da realidade, sendo que sem contextualização não se deixa de confundir um e o outro (o faz-de-conta com o faz *a sério*); mas não é, material e corporeamente, concreta e palpável a construção do mundo interno sobre o mundo externo, isto é, a liminaridade da experiência criativa do brincar, no *continuum* espaço-tempo, o subjetivamente

concebido (fantasias, sentimentos e sensações, elaborações mentais), o objetivamente apreendido (os acontecimentos e seus objetos) e sua relação.

A comunicação é simbólica: a Bia disse que viu vários simbolismos nos gestos em conjunto e que brincou a partir desses símbolos, propondo o seu gesto como símbolo-resposta.¹⁷⁷ / Como acedo às brincadeiras com o próprio? / Quando brinco, penso na brincadeira como realidade. / O eu brinca-se: dentro das regras, exploro quem sou, o que me apetece. Cada um brinca à sua maneira mesmo quando imita.¹⁷⁸

O frenesim irrefletido de notas, desconfiado do destino da minha investigação, dada a presença subliminar das subjetividades em jogo em cada ensaio, por um lado, reforçou a minha necessidade de instituir colaboração com os pares dISPares (sem a amparar num plano delineado); e, por outro, impeliu-me a nomear o que pressentia ser a tarefa que me cabia: representar o irrepresentável – para depois imaginar-lhe estratégias. Ao mesmo tempo que compreendia que na antropologia, a etnografia deve evocar e sublimar a capacidade-condição de estar vivo (Turner, 1982, p. 89) e, no caso, de brincar e estar-em-brincadeira, não conseguia, à partida, descodificar o modo de o fazer. A verdade é que, tal como neste documento me permiti escrever a brincar, também, para prosseguir com o trabalho de campo, precisei de entender a metodologia como um jogo e experimentar fazer a brincar¹⁷⁹ – de qualquer forma, teria de suprir a abstração das formulações teóricas na prática e o malogro era, mais ou menos, certo¹⁸⁰.

Ocupava-me, portanto, a irrepresentabilidade subentendida na experiência da brincadeira, com a realidade objetiva ao serviço da subjetividade interna e os fragmentos, potencialmente, oníricos ou fantasiosos que daí emergem – incorpora-se um pensamento divorciado da objetividade, que se consubstancia no subjetivo e onde qualquer combinação de variáveis é possível (Turner, 1982, p. 34). O teatro é em si um ofício entretido com a representação que destabiliza, permanentemente, a fronteira imaginada

¹⁷⁷ Em leitura póstuma à minha observação-participante, confirmei que, de facto, o espaço transitivo da brincadeira é simbólico porque integra facto objetivo percecionado e a fantasia subjetiva criada (Winnicott, 2005 [1971], p. 21). Confirma-se que a postura de teoria reduzida não veda um acesso profundo ao campo ou a oposta teorização elevada não implica, necessariamente, uma intrusão privilegiada no terreno.

¹⁷⁸ Role de notas de campo, no ginásio durante o ensaio, no dia 23 de novembro de 2022.

¹⁷⁹ Friso, neste âmbito, o meu compromisso com os meus próprios impulsos, confirmando a capacidade sensorial e afetiva do filme de se envolver na indeterminação da vida, seguindo os acontecimentos à medida que se desenrolam, revelando a incerteza e a vulnerabilidade das relações vivas (Pandian, 2015). Novamente, aceitando a brincadeira, que tem os impulsos motores e sensoriais como matéria-prima (Winnicott, 2005 [1971], p. 107).

¹⁸⁰ Como parte integrante da própria vida e de um projeto que se realiza para lá do seu plano. Também como reflexo do próprio tema, já que o imprevisto e a *performance* sobrevivem do falhanço enquanto possibilidade eminente, equiparando-se, por vezes, a sua autenticidade a uma inépcia essencial, provisória e até impressionante (Bailes, 2011, p. 7).

entre realidade e ficção, com a coincidência do contexto e pretexto da cena com as condições reais fora de palco e sobreposição das situações reflexivas do intérprete personagem e espectador (Bailes, 2011, p. 29) – ou seja, procura tornar tangível a imaginação, a partir do encontro social encenado entre intérpretes, espectadores, condições de produção e material (forma e conteúdo) (Bailes, 2011, p. 33). Mais uma vez, de forma igualmente humana e criativa queria materializar, a partir de encontro orquestrado entre as coisas-no-mundo, o imaginário ativado pela brincadeira e no espaço potencial do teatro, a sua incorporação e manifestação.

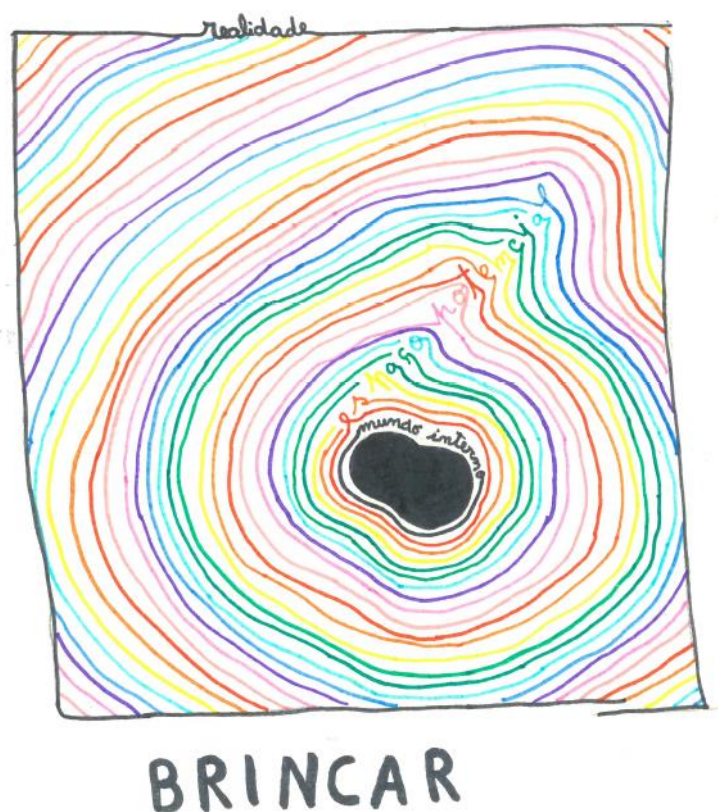


Fig. 20 Desenho espontâneo no diário, entre páginas de formalização da estratégia do filme (1º caderno)

Pareceu-me, sem dúvida, exigente para o esforço da representação, o performativo que, no lúdico e na dramaturgia, a partir das suas ações e objetos, autorreferenciais, com vida independente do seu *status* de significante (isto é, dos sentidos que lhes possam ser atribuídos), constitui um novo estado de coisas, uma nova realidade social (Fischer-Lichte, 2019) – mais do que um ato de expressão ou representação, de materialização. Mais do que isso, cada ensaio, como um espetáculo¹⁸¹, caracterizava-se pelo encontro do

¹⁸¹ Recordo que no segundo semestre, todos, de um modo fluido, conversado ou, tacitamente, negociado, no treino das estações desenhadas, éramos espet-atores, espectadores e atores, distribuindo-nos, espontaneamente, entre o espaço do palco convencionado e o restante ginásio e participando na crítica da *performance*. Eu, de câmara à mão, na generalidade dos laboratórios, também me investi no papel de

mediatismo da presença (de atores e *público*), materialidade (os aspetos sensoriais geradores de sentidos, mais ou menos, individuais ou partilhados), semiótica (na busca de relacionar ação-efeito-significado) e estética (entre ação-sentimento-pensamento, liminar e, potencialmente, transformadora) (Fischer-Lichte, 2019, p. 331). Precisamente pela autorreferencialidade (que ultrapassa a oposição significante-significado) da dimensão material e fenoménica da *performance*, esta aproxima-se da própria vida, enfatizando a sua ambiguidade, instabilidade, fluidez e transitoriedade – como na brincadeira, a ação é essa mesma coisa, com possibilidade manifesta de ser outra coisa qualquer (perturbando a estabilidade biunívoca significante-significado).

A produção de sentido de uma cena ou espetáculo teatral (ou de uma brincadeira, acrescento) decorre da perceção do próprio (e da frequência e imprevisibilidade de alteração do seu foco) e do processo recíproco de autopoiese retroativa (a relação *performer*, espetador, espaço e conteúdo é co-construída e retroalimenta-se dos sentidos partilhados que vai produzindo, ligando efeitos e sentidos) (Fischer-Lichte, 2019, pp. 358-359). Quem participa no espetáculo teatral, ator e espetador, centro e margem, co-determina os seus sentidos (pelas emoções, sensações e ideias, manifestos, fisicamente, visíveis ou expressos em ação), que procura, ativamente, compreender (produzindo e selecionando os sentidos partilhados entre participantes), e é por eles determinado (vivenciando a experiência estética inerente ao carácter não disposicional do acontecimento). A experiência estética do espetador é liminar, oscilante entre ordens de perceção descontínuas: a ordem simbólica de representação (com a verificação da ficção e do corpo do ator como símbolo pelos sentidos que constroem uma personagem fictícia e simbólica, selecionando os elementos importantes para esse exercício); a ordem de presença (com a constatação da presença do ator e do corpo do ator como forma de estar-no-mundo, com os sentidos a reconstituírem uma realidade autorreferencial, imprevisível e caótica). O espetador, posição com a qual me identifiquei, repetidamente, no decurso dos trabalhos (certamente, como alguns pesquisadores num ou noutro momento¹⁸²), experiencia uma multi-estabilidade perceptiva (a durabilidade de nenhuma ordem é possível com estabilidade – são conscientes e, inevitavelmente, efémeras), *betwixt and between* (entre ordens emergentes e marginais ao seu controlo ou vontade) (Fischer-

espetadora ativa, intervindo num ou noutro exercício, mas delineando a margem da maioria deles – aproximando os encontros de quarta-feira ao evento de espetáculo montado entre espetadores e *performers*.
¹⁸² Relembro a nota de rodapé ¹³⁹, em que retomo a conversa do Márcio: “Eu por mim também, algumas vezes eu vinha *pá*, *só quero assistir*”.

Lichte, 2019, pp. 353-355). Quanto mais repetida e inesperada a alternância de foco (ora na literalidade do acontecimento, ora na sua ficção), maior a consciência sobre o processo de significação – exercício abertamente consciente na prática dos ensaios em que a ordem simbólica vai sendo comentada e reformulada a cada tentativa. A percepção da ordem simbólica, sucessivamente, interrompida com o surgimento de novos objetos e novas hipóteses de entendimento sobre o sucedido, encerra uma tentativa de compreensão do próprio e da sua vida (não simplesmente do evento teatral) (Fischer-Lichte, 2019, p. 373).

As facetas luz/sombra [dos arquétipos] não eram especificadas e derivavam exclusivamente da interrupção das cosmologias internas de cada um (no meu caso, na PRAIA, representei o inocente lado sombra e foquei-me apenas no aspeto negativo que essa forma de ser teria para a personagem – reforcei a sua inocência suscitando interações em que estava vulnerável às vontades, manipulações e enganos alheios e não por exemplo a inconveniência que o inocente pode assumir.

Tanto a PRAIA como a MATA suscitaram cenas divertidas e a partir das quais procurávamos entender/adivinhar qual era o arquétipo de cada ator (o espetador foi emancipado ou emancipou-se para este exercício). Por isso, quisemos experimentar a participação de todos com um verdadeiro happening numa casa habitada por mil arquétipos (na verdade, apenas 9 atores – Gonçalo, Gabi, David, Márcio, Manel, Jini, Cassiano, Sandra e eu), na sua sombra/luz.¹⁸³

A compreensão em si do espetáculo (ou da ficção no geral, no palco ou na brincadeira) *a posterior* é também complexa: dá-se a partir do recurso às próprias recordações, nas quais os corpos e as coisas se distanciam da sua concreitude fenoménica para se associarem a conceitos divergentes da percepção (Fischer-Lichte, 2019, p. 381). A memória episódica só é acessível amputada e, limitadamente, descrita pelas deformações próprias da linguagem – desafio claro para a composição do diário de campo e composição de uma montagem a partir dos *clips* filmados. A tentativa de compreensão retrospectiva da ficção é um texto outro, independente, que enquanto processo criativo carece do seu próprio entendimento – a cena e a brincadeira são para ser experienciadas, não exatamente compreendidas e o filme pesquisando a brincadeira, convoca apreciação

¹⁸³ Excerto do relato diarístico das experimentações do Banco de Jardim (ver pág. 59 e 64), no dia 8 de fevereiro, para ilustrar o processo mutualista de produção de sentido (construí a minha personagem na interação com os outros atores e a partir da ficção das suas personagens, assim como, em simultâneo, todos montámos os nossos arquétipos ficcionados em relação). Nas cenas, a ordem simbólica alterna-se com a ordem da presença: construímos a nossa personagem ao mesmo tempo que tentamos atribuir ao corpo de cada ator o seu arquétipo ficcionado, com a sua sombra ou a sua luz (inter)subjetiva – reparo, a propósito que substituí “mil arquétipos” por “na verdade, apenas 9 atores” e não 9 personagens. Todos cumpríamos a função de ator e espetador e éramos pessoa e personagem e concebíamos a realidade segundo essa liminaridade percetiva.

própria (sobre a qual escrevo adiante). Concluímos que a tradução ou translação de representações não verbais, imagens, fantasias, lembranças ou estados de espírito, emoções e sentimentos, que se incorporam, articulam fisicamente e produzem efeitos imediatos, para linguagem é de difícil concretização (Fischer-Lichte, 2019, p. 381). Para o objetivo do filme, teria de representar a sensorialidade verbal e não-verbal do teatro, em si também arte de representar, e da brincadeira, igualmente, uma ficção, em cena nos laboratórios dISPAr e significar as filmagens recolhidas na narrativa constituída na fase de montagem – excluindo já as dúvidas acerca do ângulo da câmara ou do assunto do enquadramento, impunha-se a sensação de querer representar (evocar e expor) algo irrepresentável (porque não tangível na sua plenitude vivencial¹⁸⁴).

Se um determinado objeto de pesquisa é, obrigatoriamente, submetido a um determinado regime de arte ou de relação específica entre significante (ou meio de expressão ou exposição) e significado, algumas coisas são (sentidas como) irrepresentáveis, expressando, unicamente uma falha ou ausência de estabilidade na correspondência entre forma e conteúdo – a ideia fixa de irrepresentabilidade supõe, por isso, que algumas coisas só podem ser representadas por um tipo de linguagem ideal para a sua excecionalidade singular irreduzível, inexistente ou por algum motivo, desadequado (Rancière, 2009). A conceção de irrepresentável só se sustenta como hipérbole: se equivale ao impensável ou é comensurável nesses termos (respeitando a correlação perceptível-inteligível), implica, paradoxalmente, que este último se torne inteiramente imaginável ou concebível e necessário no ato de entendimento da representação (impossível) – ao mesmo tempo que no regime de arte anti-representativa (que aboliu a conveniência de determinadas formas apropriadas para dados objetos), é, igualmente, um desejo oxímoro a ideia de modos ideais para a excecionalidade (Rancière, 2009, p. 137). O desajuste semiótico (significante-significado) revela, na verdade, a necessidade de outras e novas possibilidades de representação e construção de equivalências capazes de evocar o que não está presente e reajustar a relação sentido-nãosentido (esclarecedora do que, efetivamente, se (quer) representa(r)) à relação exposição-omissão ou presença-

¹⁸⁴ Noto que nem se quer procurava reconstituir a minha vivência individual enquanto dISPAr que brinca no ginásio, circunscrevendo-me à periferia da brincadeira dos restantes, na qual, como espetadora, era ativa no testemunho e organização da experiência, participante do processo de autopoiese retroativa.

ausência (confirmando a entrega de um determinado sentido e a revogação de todos os não-sentidos) (Rancière, 2009).

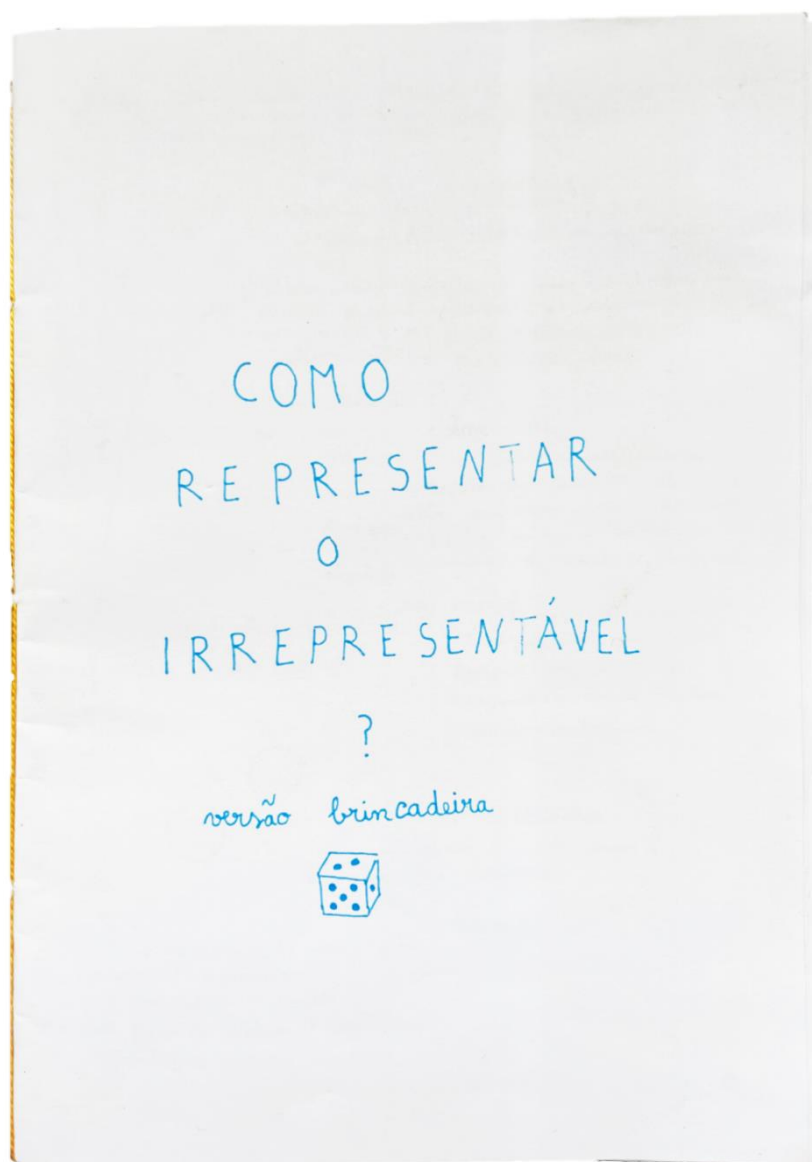


Fig. 21 Capa do caderno I, oferecido aos pesquisadores dISPAres

Apesar de ter conseguido elaborar, depois e agora, teoricamente, o desajuste, a dessincronia ou a falha sentida entre o assunto que investigava (a brincadeira), em campo (no dISPAr) fundamentado como objeto (a brincadeira na teatrologia do dISPAr), e as formas, os modos, os métodos que ensaiava; sem leituras prévias reflexivas de tal, com a minha inexperiência e no imediatismo da experiência, desembaracei-me intuitivamente. O sentimento de crise de representação, a par com a resignação às limitações do ato de representar, conduziram-me à (re)invenção de estratégias e, especificamente, ao esboço de um caderno ou folheto de explicação sucinta das mesmas, dos seus meandros formais e conteúdos temáticos (*o que é a brincadeira*). Na segunda página do plano destinado somente à estruturação das minhas *novas* ideias em diário, decidi reconfigurar a

arquitetura do esquema, apresentar as suas questões (uma espécie de *estado de arte* da brincadeira) e simplificar a sua linguagem, aproveitando para dissipar outra preocupação: o obscurecimento da minha pesquisa em campo¹⁸⁵ e o seu vazio colaborativo sem auspício até ao momento.

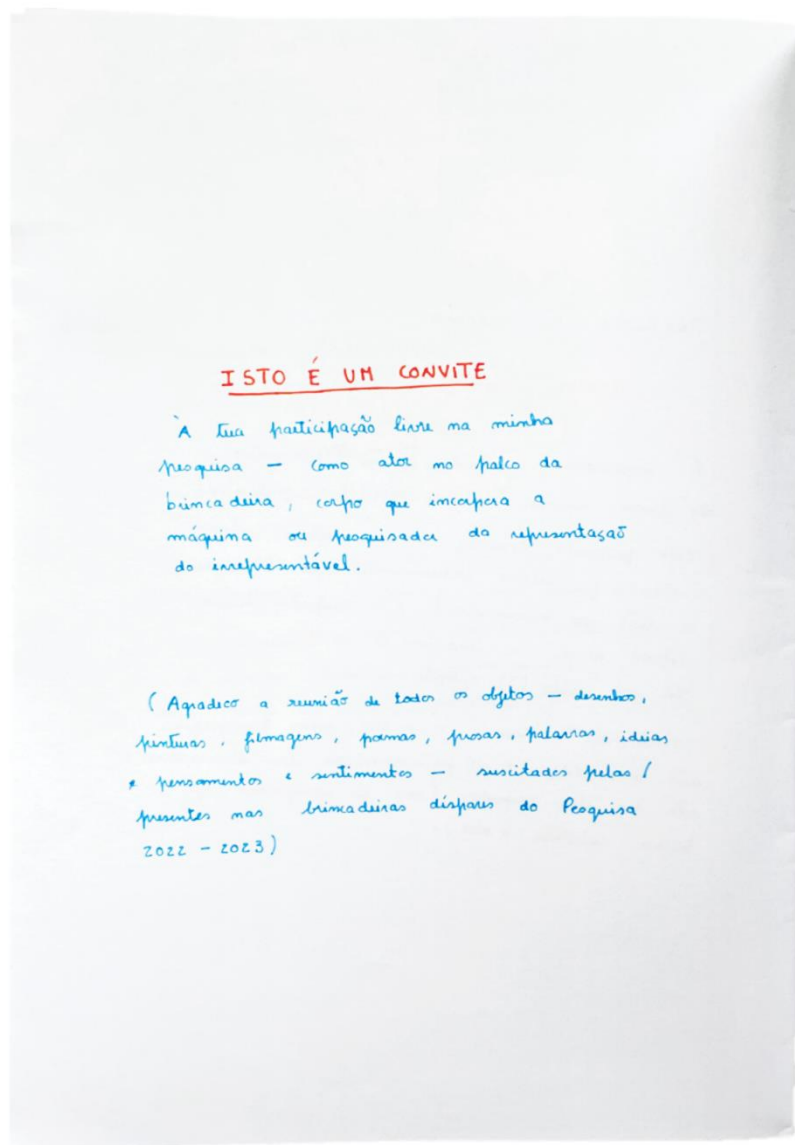


Fig. 22 Contracapa do caderno I, oferecido aos pesquisadores dISPARes.

Imprimi as páginas e cosí à mão¹⁸⁶ um caderno para cada pesquisador, terminado com um convite à colaboração, na esperança de que os meus companheiros versados na

¹⁸⁵ Precisamente, por integrar o grupo há um ano, a minha introdução em campo como antropóloga, como mencionei foi, francamente, informal e nas primeiras quartas-feiras, também pelo desnoriteio procedimental, pouco esclarecedora externamente (sem definir, detalhadamente, os objetivos, meios e fases da pesquisa) — averiguava consentimento nos momentos em que começava a filmar e, de resto, reservava-me no recato da câmara ou participava nas brincadeiras-exercício, seguindo as instruções do facilitador e registando, posteriormente, as dinâmicas percebidas, dentro e fora de palco.

¹⁸⁶ Decisão tomada levianamente por questões estéticas, técnicas e, de certa forma, éticas: gosto de coser cadernos, a sua forma final aproximava-o do seu original em diário, o meu diário tinha um paralelo, como a minha manufatura esperava antecipar qualquer ingénuo agradecimento ou retribuição.

arte de representar com o corpo e a palavra, se sentissem inspirados pelo teatro de operações criativas e sugerissem alternativas ou desenvolvimentos para as minhas imaginações – ou no mínimo, se tornassem espetadores ativos¹⁸⁷, informados e anuentes da metodologia em curso.

Apresentado o filme como ferramenta de representação, discriminei três modalidades de câmara nas páginas deste caderno I: para o retrato do espaço e constituição de um catálogo de brincadeiras, a câmara-paisagem (confinada a uma perspetiva única geral, de preferência de escolha conjunta); e para um foco no corpo, a câmara-mão (*olho da mão que a guia*¹⁸⁸, a minha que consenti, *em todos os momentos, ser substituída*¹⁸⁹, pretendendo pesquisar, nos ensaios, gestos da brincadeira ou, fora deles, *gestos, a partir dos mesmo corpos – dos que aceitam partilhar horas do seu quotidiano comigo –, da realidade*¹⁸⁹); e câmara-corpo (objeto fílmico, *voluntariamente, entrelaçado*¹⁸⁹ ou *extensão de uma parte do corpo que brinca*¹⁸⁹). Ainda antevi uma quarta proposta (a somar à do catálogo, dos gestos e do movimento imersivo), *Quem brinca?*, que aliciava a uma reflexão sobre o “eu” que brinca internamente (*que intenciona a ação da brincadeira*)¹⁸⁹ e, depois disso, à imaginação de uma personagem correspondente¹⁸⁹ – para, mais tarde, num ensaio estipulado para tal, as paisagens de brincadeira serem ocupadas por *esse eu imaginado que brinca [e] substitui o ator*¹⁸⁹. Entreguei os cadernos imprimidos e cosidos, recebidos com surpresa, no final do primeiro semestre, antes de partirmos para férias de Natal. Nenhuma sugestão ou comentário dos pesquisadores se manifestou nas semanas vindouras, mas o meu diário, símbolo da pesquisa, no ginásio suscitava cada vez mais curiosidade (vários dISPAres o desfolharam atentamente nas pausas da teatrologia, a Bia desenhou, livremente, ao longo de duas folhas e o Carlo escreveu-me uma mensagem com pequenos desenhos já no final do processo e do registo diarístico).

O desejo de um diálogo profícuo entre mim e os pesquisadores, a minha investigação e a dISPAr levou-me a concretizar a ideia de um diário pessoal, paralelo ao meu, mas focado, sobretudo, na brincadeira teatral e no que demais fosse aprazível ou oportuno – esperando que fosse revolvido até junho e, findado, se abrisse para me aguçar

¹⁸⁷ Isto é que, como sucede na *performance*, se abandonasse, definitivamente uma lógica hermenêutica ou semiótica de destriça clara entre sujeito e objeto (definível e transmissível, independentemente, do seu criador), o que o produz e o que é percecionado ou interpelado (Fischer-Lichte, 2019, p. 22). Com espetador ativo, refiro-me a um espetador implicado na emancipação do seu testemunho, contribuindo, implícita ou explicitamente, para a composição da experiência.

¹⁸⁸ Transcrição *ipsis verbis* do caderno I.

a ideação com *insights* de cada mundo interno, *personagem imaginada* ou cogitação prolixa, mais ou menos, a propósito. Così, novamente, em A5 11 cadernos de páginas brancas, envolvidos em cartolina também branca para que como *tábula rasa* pudessem ser preenchidos, criativamente, de livre vontade. Dei-os sem grande cerimónia e preâmbulo¹⁸⁹ já no final de um dos ensaios em que circundávamos o cerne da questão comunitária – mencionando, desde logo, a vontade de os rever no final do ano letivo, ainda que, momentaneamente, para fins, estritamente, académicos (devolvendo-os sem qualquer problema a quem assim o quisesse).



Fig. 23 Desenho da Bia no diário, com os marcadores que trazia para o ginásio

Não sei se pela problemática dISPAr em mãos, se pelo assoberbamento de trabalho satélite¹⁹⁰, se pela minha ingenuidade antropológica, não se fertilizou grande articulação entre a minha secretária e o ginásio. Quero dizer que, em retrospectiva, embora não me tenha sido complicado qualquer desenvolvimento nos laboratórios, talvez tivéssemos beneficiado, mutuamente, eu e o facilitador (David ou qualquer outro quando cumpriu esse papel), de discussões e arranjos em *backstage* para um dinamismo frutífero da

¹⁸⁹ Precisamente, pela familiaridade com o meu diário, apresentei o caderno como objeto equivalente, passível de servir qualquer fim pretendido – idealmente, o de registo do processo teatrológico dISPAr.

¹⁹⁰ Abordado em entrevista pelo David (ver pág. 51), que cito, agora, com mais detalhe: “Eu quis entregar logo muita responsabilidade ao grupo, também porque eu já sabia que esta carga mais o resto da minha vida ia acontecer, e que me ia levar assim... Próximo de *burnout* ou coisa assim” (David, 2023).

blackbox – aqui, o diário, por exemplo, ao serviço da pesquisa dISPAr poderia manifestar-se útil e, conseqüentemente, mais revelador para o presente ensaio. Almejos à parte, não soube orquestrar a colaboração eficazmente, mas entretive-me com a poética da falha homóloga à performance¹⁹¹ – recebi um só caderno já no verão. A irreverência criativa das suas páginas sem estrutura delineada ultrapassou a reciprocidade bem sucedida, extravasando teorizações abstratas ou critérios interpretativos, relegando-me para a posição de espetadora emancipada em (re)encantamento, não cientista analista – enfim, guardo-o hoje e nomeei a partir das notas os subcapítulos de cada semestre dISPAr.

Gonçalo
Gabriel
4/4/2023

POSSO SEGUIR OS
GESTOS DO TEU
DIA A DIA ?

com a câmara - a - mão, estudar a ação
do quotidiano, o corpo e os seus gestos

DIA DA SEMANA

SEGUNDA ☒ QUARTA ☐ SEXTA ☐ DOMINGO ☒
TERÇA ☒ QUINTA ☒ SÁBADO ☒

PARTE DO DIA

MANHÃ ☐ TARDE ☒ NOITE ☒ DIA TODO ☒

MÊS

ABRIL ☐ MAIO ☒ JUNHO ☒

Sugestões de datas ?

Antes de 8 de Maio ou Depois de 14 de
Maio De 24 a 28 de Abril está estor de
férias

QUAL A TUA BRINCADEIRA FAVORITA DE INFÂNCIA ?

Era uma brincadeira de faz de conta. Imaginava
que era um guerreiro alado. Adorava imaginar
que tinha as asas e que voava infinitamente.
Usava um manto em frente à minha casa saía
para sentir o vento

Fig. 24 Caderno III do Gonçalo

¹⁹¹ Desenrola-se num princípio de instabilidade radical, de momentos presos na sua própria duplicidade (a fragilidade da pretensão de um determinado resultado *versus* o acontecimento imprevisto que, efetivamente, toma lugar) e em que o novo presente irrompe dentro do presente já encenado (Bailes, 2011, p. 34) – para a analogia, planeado ou esperado.

Para agendar encontros de câmara-à-mão olheira de gestos quotidianos e satisfazer enigmas acerca da *personagem interna que brinca* e suas motivações, e negociar a (ainda) não vencida colaboração, fiz novo jornal – desta vez, sem agulha e linha, um desdobrável de quatro páginas, com inquirição prática de disponibilidade e interrogações como *quem és tu/como te sentes enquanto brincador?* Como reiterei previamente, atrevi-me a brincar, despretensiosamente – também, com os companheiros dISPares, com papéis e perguntas, para me relacionar com eles em novos territórios, para os aprofundar noutras brincadeiras e para desfazer os meus impasses, sem me afligir com narrativas de triunfo.

Se for pensar agora, no teatro, sinto-me livre. Sinto o quão prazeroso é experimentar outras realidades. Experimentar emoções que afluem quando me permito ir além do que sou, se me perder. Quando era criança lembro que gostava das sensações físicas, da adrenalina de ser encontrado no jogar às escondidas, da sensação do vento ao saltar o muro, e da possibilidade de contar uma história diferente da minha. (Gonçalo, 2023, em resposta a “Quem és tu/como te sentes enquanto brincador?” no caderno III).

Depende dos dias. No geral, a re-lembrar como se brinca. (Sandra, 2023, “Quem és tu/como te sentes enquanto brincador?”, caderno III).

Sinto-me um explorador, a explorar-me a mim e à(ao) outra(o) e a descobrir as regras e limites. (David, 2023, “Quem és tu/como te sentes enquanto brincador?”, caderno III).

Foi curioso, também, constatar que esta colaboração em brincadeira¹⁹², teve interlocuções variadas: mais uma vez, a maioria dos pesquisadores que não respondeu de todo ao inquérito (não deixando de o receber com aparente interesse) e outros que não me retorquiram em tempo útil¹⁹³, limitando-se às questões fora do agendamento. Com o caderno III do Gonçalo combinámos encontro ainda em abril e acompanhei o quotidiano da Bia sem desdobrável intermediário por iniciativa dela, ciente do estudo dos gestos. Decidi também aceder o jogo que fosse, com ausências e presenças, e às conciliações orgânicas, acolhendo o espaço transitivo com graus diferentes de sobreposição comum entre mim e os membros do grupo, redirecionando o espaço lúdico infantil *strictus sensus* para uma aceitação da realidade e alívio da tensão entre perceção objetiva e subjetividade interna (como sucede, naturalmente, em coletivos artísticos segundo Winnicott (2005

¹⁹² Não esquecendo que brincar pode ser uma forma de comunicação e relação (Winnicott, 2005 [1971], p. 74), que implica um interjogo entre a subjetividade e a experiência-tentativa de controlo de objetos e conjecturas reais e, por isso, supõe confiança no ambiente em que se insere (Winnicott, 2005 [1971], p. 83).

¹⁹³ Os meses em opção eram abril, maio e junho para assegurar os *timings* de filmagem, não a estendendo muito além do fecho antes do verão, nem comprometendo tempo sobranante para uma análise do conteúdo filmado e uma montagem dedicada.

[1971]). Por exemplo, com o Carlo conversei muito sobre as fases do projeto, esta incluída, mas nunca acertámos um dia específico para tal (não forcei o seu voluntarismo) e o Manel pediu-me outro desdobrável porque tinha perdido o primeiro e quando lho devolvi não teve retorno. Penso que a gestão das nossas relações íntimas dentro e fora de campo poderão também ter toldado estas formalidades – os nossos encontros não foram sempre produtivos, nem destinados, diretamente, à investigação e ainda bem¹⁹⁴.

O caderno que suscitou menos silêncios foi o último¹⁹⁵, criado como convite para uma entrevista gravada que refletisse sobre o ano letivo decorrido, a relação (inter)pessoal com o grupo, o significado próprio de brincadeira. Entre antevisões de perguntas a pensar até à data, excluí, dessa vez, acordos de agenda por escolha múltipla (reservando-os ao voluntarismo de cada um), com a epígrafe *podes escolher qualquer dia, de julho a outubro, para o encontro – diz-me assim que conseguires para alinhar agendas*¹⁹⁶, acrescentando no interior que devia ser escolhida, por cada um, uma brincadeira a fazer com dISPAr ou uma paisagem de brincadeira (*mais ou menos, metafórica, mais ou menos dISPAr*), anunciando uma ou outra como *corpo-imagem*¹⁹⁷ para as palavras gravadas. Novamente, a minha imaginação sofreu desvios, deslizos e redireções na sua materialização, intuídos, outra vez, pela interlocução e o material acumulado para a montagem com nexo possível – discuto-o no subcapítulo seguinte acerca do filme. Acompanhei o convite com duas páginas brancas, uma com o preâmbulo *como/o que foi esta performance para ti (escreve, desenha, pinta, risca ou faz o que quiseres)* e outra antecedida de *o que/como foi este processo dISPAr (faz o que quiseres)* – as palavras e desenhos retorquidos (ver pág. 77 e 80), criativamente, alumiarão perspetivas.

Os grafismos devolvidos pelos atores-nãoatores acrescentaram-se às minhas “anotações gráficas, desajeitadas e idiossincráticas” (Cabau, 2016), veículos do meu “pensamento-em-prática” (Cabau, 2016) no terreno, consolidando a *nova* ferramenta como forma de conhecimento e de entendimento do real (Vespeira de Almeida & Mapril,

¹⁹⁴ Aqui não só repito a defesa dos desvios e dos fracassos como parte de um processo criativo sobre o mundo, também, ele com malogros e deslocações; como afirmo que, evidentemente, a intimidade fomentada com os companheiros dISPAr enriqueceu o meu entendimento sobre as suas cosmovisões, os seus juízos acerca dos laboratórios e as suas posições dentro e fora de campo – o que facilitou a conversa em entrevistas e agora se revela, ainda que indiretamente, ao longo deste ensaio.

¹⁹⁵ Ver os cadernos entregues na página seguinte (figura 25) e em anexo, no fim.

¹⁹⁶ Na contracapa, ainda: *podes escolher também hora ou sítio/ se tudo parecer abstrato, conversamos*.

¹⁹⁷ Expressão transcrita do convite, sem adicionais explicações, mas que queria condensar a estética da entrevista em *voz-off* sobre a imagem da paisagem de brincadeira (intencionalmente, ambígua ou exigente de interpretação e subjetividade) ou da brincadeira escolhida em paisagem, enquadradas pela câmara.

2018). O desenho é capaz de articular, agilmente e em simultâneo, os movimentos de observar, descrever e fazer (Rodrigues & Gandum, 2022) ou de inscrever e compreender (Cabau, 2016) e, então, mundo e desenhista, veiculando a experiência do contacto do sujeito com uma forma, impressão, objeto ou acontecimento (Rodrigues & Gandum, 2022). Enquanto utensílio de natureza transitória (fenoménica, experiencial) e lúdica (de liberdade criativa), requisita uma atenção descritiva e testemunhal, aprofundando e ampliando a relação observador-observado (Cabau, 2016), permitindo gerar novos pontos de vista e “desocular o que não está visível” (Vespeira de Almeida & Mapril, 2018). Assim, entre as linhas colecionadas, destitui a representação de um lugar de obstáculo. Recolhi, manipulei e compus os desenhos, as palavras, as filmagens e os cadernos e relacionei-os encarando a metodologia como jogo (este, objeto e método) – várias ações *alternativas*, na tentativa de expressar a brincadeira e a realidade dentro e, por contraponto, fora dela, delimitada pelo território plástico do campo teatralógico do DISPAR Pesquisa.

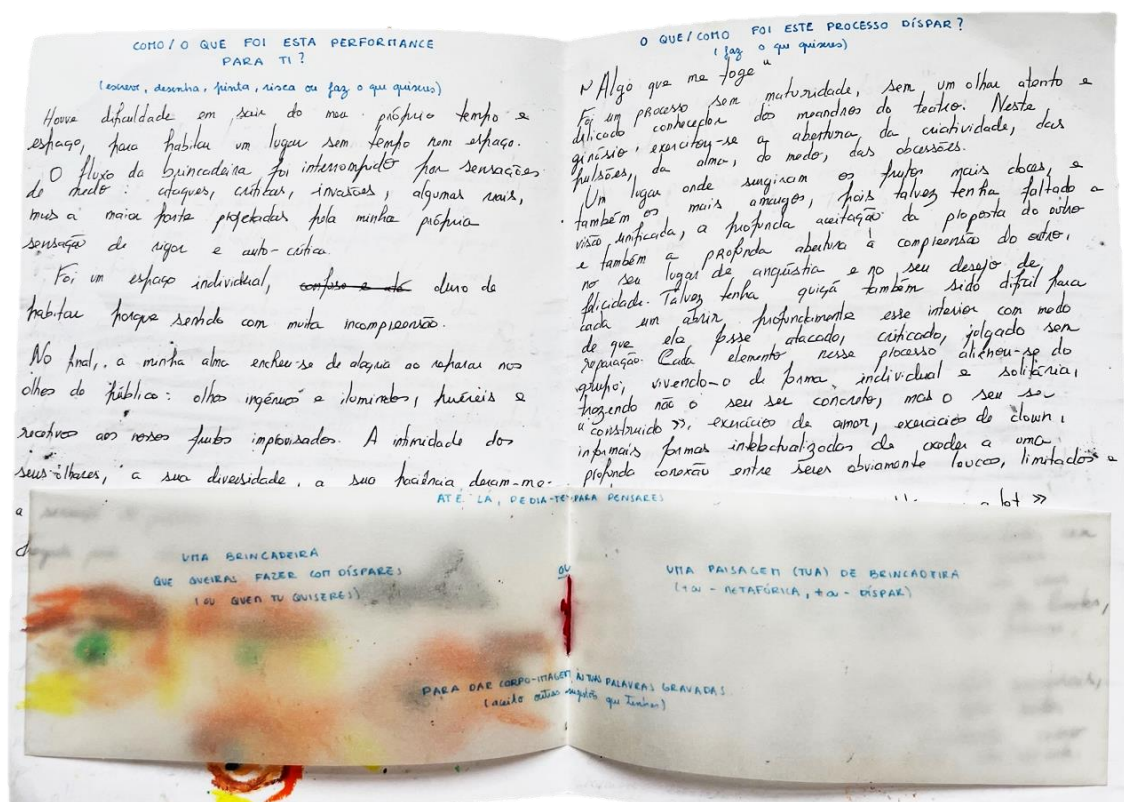


Fig. 25 Caderno IV da Bia (ver pág.77)

Esta antropologia multimodal, de retalhos sinestésicos de experiência em sentido duplo (retratos da realidade, que se entretém em restaurar a realidade vivida), *patchwork* (Tsing, 2005), faz-se, *alternativamente*, em brincadeira a partir de uma *assemblage* de

métodos, em pesquisa dentro da própria pesquisa¹⁹⁸, e de todos “materiais resultantes do encontro etnográfico” (Vespeira de Almeida & Mapril, 2018). Essa constelação expandida de ferramentas, práticas e conceitos acionou relações de mediação do real diversificadas, expandiu e incorporou os gestos de *fazer o mundo* (Westmoreland, 2022) e tornou, em cada ato vinculado e entre as suas sinergias multissensoriais, algumas coisas (percepções, representações, objetos) presentes e outras, *fora*, ausentes (limite manifesto do modo como são representadas e consequência da sua ontologia de alteridade indefinida, necessária, mas oculta) (Law, 2004). Há habilidades, ações e práticas incorporadas (a brincadeira ou o teatro parecem-me duas delas) que envolvem (ou convidam a) um engajamento *alternativo* (à primazia textual e observacional) para aceder às suas dimensões multifacetadas – nesse caso, a produção de significado brota da participação, de *modos diferentes*, em atividades partilhadas num espaço comum (Pink, 2011). Com efeito, o conhecimento produzido ou a narrativa inerente não é linear, definida, explícita, engenhosamente, arquitetada à medida (tal como a realidade sobre a qual se debruça, excessiva e em fluxo) (Law, 2004); mas uma combinação caleidoscópica de objetos, texto, imagens e sons do reportório multimodal (Westmoreland, 2022) sujeita à imaginação, reconhecimento e reflexividade da experiência biográfica ulterior (Pink, 2011), seja dos atores intervenientes como dos espetadores recetores. Por isso, a *assemblage* que apresento quer, fundamentalmente, jogar e detetar, repercutir e amplificar os padrões particulares de relações em brincadeira – também elas, excessivas e em fluxo.

Brincadeira: objeto e método

O processo de introdução da câmara no terreno como, deixei antever, foi complexo. Demorei a habituar-me à logística (desde a manutenção da vida útil da bateria, à formatação regular do cartão de memória, compilação das filmagens ensaio a ensaio e transporte semanal até ao ginásio do ISPA) e uso (manejar todos os *settings* e escolher, a cada momento, foco e enquadramento) do novo objeto. Optei, desde o início, por abdicar de tripé, por conveniência (não dispunha de nenhum emprestado, como no caso da primeira máquina, ou próprio que servisse, nem era fácil o seu transporte no meu percurso diário de quarta-feira até às 19h) e apelo da câmara-à-mão (estava convicta de que só com

¹⁹⁸ Recorro à expressão para descrever a ideia de que, fixada a investigação, insisti, ativamente, na “exploração e [n]o desenvolvimento de utensílios de testemunho e descrição do real capazes de capturar e testemunhar a própria existência” (Vespeira de Almeida & Mapril, 2018).

a máquina próxima ao meu corpo, e em *cine-transe*¹⁹⁹, seria capaz de incorporar a brincadeira em filme). A atualização de material, com nova câmara e objetivas no início do segundo semestre, teve custos de tempo (de aprendizagem e adaptação) e, do que designei, de coerência estética da imagem (as filmagens de uma e outra máquina eram, visivelmente, distinguíveis, com cor, ruído e formato a dificultar um casamento harmonioso do arquivo). Recordo que a minha prática com o filme era, profundamente, autodidata, amadora (no seu duplo sentido) e esporádica, sem vícios, maneirismos e truques – de cinéfila moderada, com franqueza, pouco eclética, interessei-me pela etnografia em filme pela mesma razão que me encantei com uma mão-cheia de cinematografias: a indexicalidade e a poética das suas imagens, simultaneamente, oníricas e realistas, expandindo e contraindo perspectivas, sensibilidades e (in)visibilidades no seu ato de representação. Com a *práxis* reiterada das quartas-feiras, apesar das hesitações e inconsistências, fui-me afeiçoando à linguagem e acertando as aberturas, velocidades, distâncias e ângulos – o que tomaria, de qualquer forma, tempo e inviabilizaria constâncias e congruências estéticas, independentemente da renovação dos instrumentos.

A inexperiência fílmica tinha paralelo etnográfico: era a minha primeira vez em trabalho de campo prolongado, por minha conta e risco, felizmente, orientado, mas, seriamente, instável nos seus meios e periclitante nos seus fins – a minha abertura à experiência e ao encontro em campo (com os companheiros pesquisadores no teatro e com a máquina na brincadeira) coibiu-me de castrar experimentalismos. Contudo, o meu histórico dISPAr já me sitiava numa série de confortos, liberdades e rotinas (formas de ser e estar) que, familiarizando-me *dentro* do terreno, circunscreviam a minha teatrologia *alternativa*, ao serviço da antropologia e de câmara à mão, *fora* dele. Foi, repito, francamente, desafiante aparecer com um novo objeto, também *estranho* a mim (não somente à lógica e membros do espaço), parte do meu coletivo *humano-nãohumano* de ação e intervir com ele. Ao longo dos meses, dividi os ensaios em exercícios para participar como dISPAr e brincadeiras para filmar como antropóloga; inaugurei o ginásio com avisos como *hoje, só filmo*, sem me escapulir do ritual iniciático e de fecho, de mãos dadas em roda; fiquei sem bateria durante exercícios; tentei filmar ao mesmo tempo que participava (nunca resultou); alternei objetivas durante improvisos e, mantendo a mesma

¹⁹⁹ Reverente às ideias de Rouch: “única maneira de filmar é andar com a câmara, conduzi-la aonde ela for mais eficaz e improvisar para ela um outro tipo de bailado onde a câmara se torne tão viva como os homens que filma” (Rouch, 2011, p. 74) – e, por isso, aberta ao experimentalismo (ainda me parece razoável afirmar que “o filme etnográfico não ultrapassou o estágio experimental” (Rouch, 2011[1979], p. 79).

distância focal, aproximei e afastei o corpo das cenas, das imediações do *palco* ao esconderijo do mezanino; desisti de filmar teatrologia em retiro e larguei a câmara quando convocada a cena. Não ajustei, devidamente, a abertura e velocidade com as variações constantes de luz – ensaiámos das 19h às 22h, do outono à época veranil, fechávamos e abríamos portadas, ligávamos mais ou menos focos de luz e adicionávamos candeeiros, mediante cenários, sensações térmicas e apetites. Imergi tão atentamente na conversa ou no palco que inclinei e desfoquei planos e debati-me vários minutos com o enquadramento da objetiva, perante o ruído das cadeiras acumuladas, dos tijolos em escadinha na parede, da mesa, do quadro branco, da tv, das escadas, das colunas e demais acessórios dispersos no ginásio. Até ao fim, na maioria das vezes não consegui acompanhar a impermanência do movimento contínuo, imprevisível e espontâneo do improviso com a câmara, sem tremer, desfocar ou desenquadrar o assunto; nem me concentrei num só objeto, deixando-o existir com tempo no plano, quando se multiplicavam pares pelo espaço em experimentos simultâneos do mesmo jogo (redirecionava a câmara indiscriminadamente).



Fig. 26 Exercício de clown com o Carlo e a Bia, no ensaio facilitado pelo Manel e a Andreia (13 de abril). O cenário em enquadramento permanece ruidoso

Para além do movimento em si, deparei-me com outros imponderáveis: não sabia que exercícios tomavam lugar cada ensaio, nem estudava, previamente, os *settings* favoráveis à sua gravação; ao mesmo tempo que o improviso revolucionava o palco com novos *quem, onde, o quê* a cada brincadeira. Pela multiplicidade possível de focos, com um máximo de dez membros além de mim a brincar, ser e estar, houve, evidentemente,

momentos excluídos no retrato²⁰⁰ – dei por mim, já ciente dos tempos mínimos de um plano (para ser manipulado, cortado e *legível* em montagem), a olhar curiosa numa direção e a terminar uma filmagem com a câmara em sentido oposto.

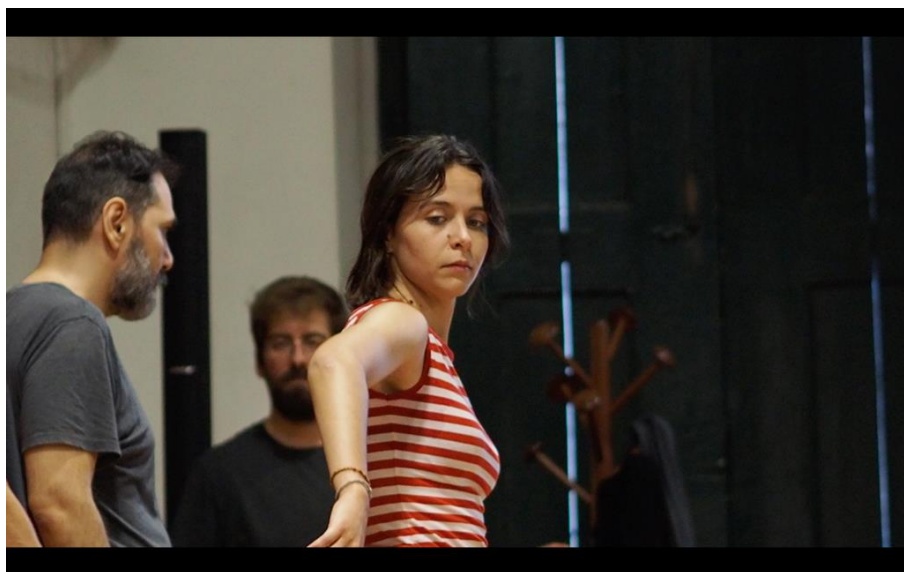


Fig. 27 No enquadramento a parede oposta à da fig. 26, também, com informação concorrente de protagonismo em segundo plano

Aliás, o meu vínculo *dentro* do grupo influenciou, amplamente, as imagens em movimento recolhidas que corporizavam “um ponto de vista único sobre a realidade material e social, revelando atributos das pessoas, objetos, tecnologias ou eventos que representavam, consubstanciando-se neste procedimento uma emoção relacionada com a vivência da própria situação registada” (Costa, 2012, p. 2) – entre o *dentro-fora*, confundi-me no ato do filme e da montagem em tentativas de ora obliterar a emoção, ora impregná-la, dissolvendo-a em cada cena. Interrompi a ambiência sonora de vários *clips*, irrefletidamente, com comentários e risos, estridentes e abafados, como espetadora das cenas em palco, *dentro* do grupo. Iniludivelmente, os enquadramentos encontrados revelam as minhas sensibilidades, dispondo a minha perspetiva sobre os objetos protagonistas e expandindo dois impulsos opostos: o emolduramento e contextualização de determinado assunto enquadrado, e o relevo (*invisível*) do que excede o enquadramento (MacDougall, 2006, p. 4) – e, portanto, quando cedi aos meus impulsos, sem racionalismos excessivos precedentes, deixei a minha emoção ou sensibilidade apurada

²⁰⁰ Lembro-me, por exemplo, de já a 19 de abril, num improviso a pares de arquétipos, não consegui filmar o Manel que se encostou na parede do *palco* com alguma brusquidão (esgrimia, em ficção, contra o Gonçalo e desequilibrou-se com o golpe *imaginado*) e abriu-lhe, com o ombro e sem se magoar, uma cratera (a parede, provavelmente, falsa, rachou e ficou côncava). Distraí-me nesse momento com as restantes parelhas e ponderava subida ao mezanino para me imiscuir de ocupar terreno propício à espontaneidade do improviso, sem interferir com ele. Foi um momento com muito riso, muitas piadas, que, rapidamente, foi aproveitado para as diferentes cenas acontecer.

para o detalhe do gesto, do movimento e da expressão (Grimshaw & Ravetz, 2009) governar esse jogo de ausências e presenças.

Apesar das propostas contidas no caderno I, com a falta de sugestões dos restantes pesquisadores, a complicação dos trabalhos no início do segundo semestre (com as frequentes rodas de discussão do eventual produto artístico) e o desajuste entre pesquisas; desisti das três câmaras ativas no espaço, *no corpo, em paisagem, à mão*, sem abdicar, totalmente, dos seus focos. Atraía-me ainda a noção de paisagem (inspirada no *Schoolscapes* (2007), de Macdougall), imagem sinestésica, cuja tónica não se concretiza no retrato estilístico do objeto em si, mas na habilidade de o evocar, acionando sentidos e não discurso (neste âmbito, quiçá, me queria aproximar mais da imagética do *Leviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravelde do *Sensory Ethnography Lab*. Seguindo uma abordagem fenomenológica e concebendo o gesto como manifestação do ato de brincar, continuava a interessar-me a pesquisa do corpo que brinca – não sabia era se, para tal, amarrava a máquina à sua fisicalidade ou se à mão perseguia os seus movimentos. Sem estratégias muito elaboradas para a primeira, ainda que com tentativas imaginadas (cosi collants para que o meu telemóvel, num bolso, com as suas lentes desimpedidas, pudesse ser atado, confortavelmente, a partes diferentes do corpo) e sem querer etnografar a imersão nos meus gestos, mantive-me observadora e interativa dos acontecimentos já em curso (sem, novamente, forçar cruzamentos²⁰¹). A personagem teatral fundamenta-se, essencialmente, no corpo fenoménico do ator enquanto ser-no-mundo – é criada pela incorporação individual, não existindo da mesma forma além do corpo individual que a personifica (Fischer-Lichte, 2019, pp. 352-353), o que alicerça a relevância desta pesquisa do corpo, dos seus gestos e movimentos, *dentro e fora* do ginásio. Com a câmara sempre à mão, também, me parecia desnecessário a autoetnografia dos meus movimentos, já que para a gravação de qualquer coisa *presente* no

²⁰¹ Continuo a compreender o meu modo de agir evitante de distúrbio – os exercícios teriam de ser, por exemplo, adaptados para alguém usar esse novo objeto ou, pelo menos, teriam um foco extra com um elemento *intruso* distrator. Cheguei a levar o objeto para retiro, esperançosa de mais tempo livre para a experiência fílmica, mas lá a concentração e empenho coletivos na criação de um esqueleto de *performance* demoveu-me. Penso que uma comunicação aberta e mútua entre as pesquisas pudesse ter sido profícua, mas sinto que tal deveria ser negociado desde o início, clarificando posições e objetivos de ambas as partes. Nesta modalidade de observação-participante, em que pretendia etnografar a brincadeira no terreno dISPAr Pesquisa e me permiti descobrir o meu papel e metodologia(s) ao ritmo das necessidades, pareceu-me difícil as coisas acontecerem de outra forma. Não existindo iniciativa colaborativa, foi-me concedida uma liberdade valiosa naquele espaço que quis preservar e respeitar o mais possível. O meu vínculo afetivo ao grupo, também me compeliu a honrar os seus esforços (abstendo-me de eventuais contraproduktividades).

enquadramento, estava o meu corpo *ausente*, em pose, quase imóvel²⁰² – o que emoldurava em câmara, emoldurava-me de volta.



Fig. 28 *Andreia, em movimento expressivo, no ensaio de 19 de abril*

Explorei, navegando no meu impulso e sensibilidade, atitudes várias da câmara: ora mais responsiva, observadora e intérprete da cena, sem a provocar ou perturbar, respondendo sem interferir (MacDougall, 2006, p. 4) (modo que, de resto, adotei muitas vezes no corpo e, sobretudo, nos estádios iniciais do empreendimento); ora interativa (principalmente, nas cenas do quotidiano²⁰³ em que a minha interação com os interlocutores era mediada pela câmara, o que se repetiu nos ensaios sempre que declarava e pontuava, explicitamente, com o corpo ou a voz, o registo fílmico²⁰⁴); e até construtiva, interpretando, desconstruindo e recompondo o objeto segundo uma lógica externa (MacDougall, 2006, p. 4) (mais óbvio no exercício da montagem, mas identificável na gravação, sempre que *fora* da brincadeira, *dentro* de uma miríade de *seres* e *estares*, perseguia com o cine-olho o que me seduzia, longe das lógicas das cenas improvisadas, ou o que era ainda invisível no material recolhido). Esclareço melhor a última: dececionada, repetidamente, com os resultados em ficheiro vídeo, mais ou menos, (re)visitados e arquivados de semana a semana, fui anotando correções, questões em aberto e eixos de interesse, insuficientemente, colecionados, a perscrutar nos laboratórios

²⁰² Ajudou-me a disciplina *memorial* da dança e a ginástica do teatro físico, além do empenho na causa, para assumir certas posturas arrojadas que melhoravam a composição da imagem e executar transições suaves na mudança de plano sem pausa no filme.

²⁰³ A partir do convite do caderno III, formulado, embrionariamente, na *proposta de câmara à mão* do caderno I, testemunhei fragmentos das rotinas do Gonçalo e da Bia, estendidos por distintos dias e momentos, mediante a disponibilidade das nossas agendas e vontade de encontro com mediação do filme.

²⁰⁴ Reconhecendo a câmara como “elemento ativo, um catalisador dentro do triângulo de relações entre o realizador do filme, os personagens e a audiência” (Costa, 2012, p. 10).

seguintes (acabei por fixá-los na tríade *paisagens, narrativas*²⁰⁵ e *gestos* de brincadeira, que sistematizou a disposição do arquivo). Independentemente, do seu conteúdo, forma e tempos (ritmo e prolongamento), os improvisos foram, transversalmente, desconstruídos neste jogo do meu cine-corpo vigilante. Essa obstinação, claramente, com maior afinidade ao imagético do que ao sonoro, reforçou as correções, como o imperativo de imobilizar (mais) os planos²⁰⁶ (sem escolher sempre redirecionar, atribulada e reiteradamente, a imagem, em função de qualquer movimento) e de os concluir só depois da cena estar, totalmente, finalizada à frente da câmara (não interrompendo sons e movimentos captados no enquadramento, nem apressando a sua apreensão).

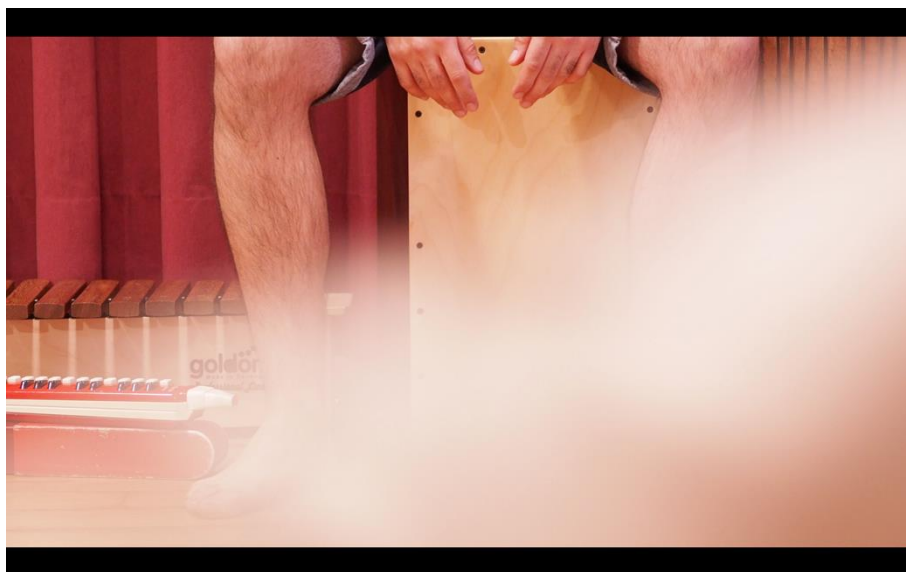


Fig. 29 Shot do Carlo a tocar (ensaio 26 de abril, nos primeiros minutos de preparativos), subitamente, encoberto por vultos inesperados à frente da câmara

²⁰⁵ A discriminação deste alvo de atenção ou de perspectiva sobre as cenas, destinado à escuta da panóplia de cenas criadas e definidas a partir do *quem, onde e o quê* serviu para satisfazer a minha preocupação com o processo de constituição de um imaginário comum no lúdico e na teatrologia. A brincadeira partilhada não deixa de se sustentar no mundo interno subjetivo de cada ator implicado, no entanto, a sua sucessiva exteriorização e manifestação, com propostas próprias e aceitação das propostas do outro em cena improvisada, esses mundos e as suas narrativas vão-se esbatendo e mesclando num mesmo universo imaginado. Além disso, questionava o *como* e o *porquê* desses universos – segundo os meus apontamentos, perguntava: *O que é trazido da realidade para a brincadeira? É experimentada [a realidade] ou subvertida? O que são as formas do Pesquisa? Que narrativas comportam à partida? Quais são capazes de comportar?*

²⁰⁶ Não pretendia tornar regra obrigatória esse procedimento – simplesmente, tinha constatado que, por cansaço do corpo, correspondentemente, estático (ou quase), pela abstração da narrativa da cena nos seus gestos (que, intuitivamente, me eram mais apelativos), pela inexperiência com o ato de filmar (e desconhecimento das durações razoáveis para que um plano pudesse ser manipulado para filme), pela gestão *in situ* do meu dentro-fora (interpondo comentários como pesquisadora dISPAr sobre a gravação), a maioria das narrativas filmadas foram, precocemente, atalhadas ou suspensas. Percebia que, também, poderia seguir o movimento com a câmara, mas precisei de treino para o fazer com estabilidade. Não obstante, com tentativas corretivas ou irreparáveis falhanços, queria filmar a vida em movimento contínuo e a infinidade crescente dos micromovimentos, assim, congregados, “antes da sua qualificação como objetos, pessoas ou acontecimentos identificáveis pelas suas propriedades descritivas ou narrativas”, compondo progressões dramáticas com essas imagens. (Rancière, 2014, pp. 8-9).

A extensão ampliada dos planos, conjugada com uma câmara, frequentemente, observadora e discreta traduziu-se, muitas vezes, em corpos, gestos e movimentos parasitas do enquadramento – alguns, intuitivamente, aproveitados como novo foco espontâneo, expondo o cinema como meio de pensamento, percepção e expressão sobre e entre as coisas do mundo (Pandian, 2015, p. 25), atentadas, identificadas e imaginadas. O desgosto entre ensaios derivado do confronto com os *clips* conseguidos foi sendo amparada pela multimodalidade da metodologia e respondida com a insistência no fazer, fazer, fazer – que, sem adestramentos da tradição cinematográfica, foi *fazer alternativamente*, foi brincar com o sensível, o inteligível, o (in)visível.

Este filmar, diretamente, correlacionado com os meus sentidos e consciência, fundamentado, ética, epistemológica e esteticamente na observação como mecanismo hábil, ativo e disciplinado de engajamento com o mundo, em conformidade com as regras, os códigos e as condutas do contexto particular em que se insere; revoltado pelas repetidas falhas em campo, dialogou, também, com o desenho etnográfico em diário – novamente, reforçando o jogo de presenças e ausências. O desenho, de traço livre e a cores, foi um “conforto metodológico” (Gomes, 2016) ao projetar uma exploração preliminar, próxima, sem expectativas e um “meio de rememoração da experiência original” (Cabau, 2016), quando a máquina ainda não era companheira acessível (ou, pelo menos, o meu dentro-fora com ela ainda era jogo de cintura de manejo confuso). Tornou-se maneira de “incluir elementos que não havia captado com a câmara” (Camargo, 2016), servindo como “notas em processo a serem revistadas ao longo do decorrer da sua reflexão antropológica” (Rodrigues & Gandum, 2022). Esta prática permitiu-me, também, sustentar a minha insegurança com a prematuridade da metodologia ao firmar, inicialmente, a sensação de estar a “fazer alguma coisa não somente observar simplesmente” (Gomes, 2016), registrando testemunhos de percepção fina perenes “entre a multitude de percepções, sensações e objetos” (Cabau, 2016) em cena. Desenhei, despretensiosamente, escondida no mezanino do ginásio, retratando a topografia das brincadeiras *in situ*; ou regressada a casa, manifestando as pulsões, sensações e emoções associadas aos ensaios, cuja nomeação delegava para revisitas posteriores. De uma ou outra forma, cada imagem ficou “indissociável da [minha] biografia, do [meu] olhar e da [minha] imaginação (...), bem como das condições em que foi produzid[a]” (Kuschnir, 2016).

Montar o Corpo (que) brinca

Entre maio e junho, com a dedicação intensiva à formalização da estrutura performativa para a apresentação final, na qual participei²⁰⁷, fui abrindo a produção de novos *clips* e preocupando-me com a narrativa da montagem. Revi, extensivamente, todo o material filmico reunido durante o ano letivo, cataloguei-o por data e classifiquei-o pelas categorias, previamente, encontradas (*paisagens*, com marcador vermelho, *gestos*, a azul, e *narrativas*, sinalizadas a amarelo²⁰⁸). Selecionei os *hero shots* e arranjei-os, intuitivamente, em sequência, ensaiando argumentos. Partilhei-a com o David para desfazer a opacidade do repositório que foi o meu corpo-máquina e sondar as sensações e juízos provocados. Para minha surpresa, no princípio do ensaio geral (ao qual cheguei atrasada, distraída a coser os últimos cadernos), encontrei todos à volta da televisão a comentar as imagens – entre a timidez e a comoção, tranquilizou-me o sentimento de surpresa e deleite dos pesquisadores-pesquisados com a revisita das memórias encapsuladas em vídeo. Por unanimidade (obviamente, excluí-me dessa decisão, mas assenti-a), a abertura introdutória da composição, a mesma do filme final, conosco, em retiro, à mesa (ver fig. 1, pág. 20), sobre a água da praia fluvial Olhos de Água (ver fig. 16, pág. 66), foi *banda sonora* ou *banda imagética* da apresentação final, enquanto o público se sentava e aguardava os entretantos requeridos para a inauguração do palco.

Foi crucial discernir os *clips* cuja seleção era, maioritariamente, de cunho afetivo (e até, por isso, com maior receptividade no seio dISPAr) e, pelo contrário, quais ativavam a presença da brincadeira, com a refinação estética e cinematográfica possível. Pensava, na mesma altura, nas entrevistas que convocara com o caderno IV (e que aconteceram com seis voluntários dos onze), no seu guião plástico (adaptado a cada relação e fluxo de conversa), nas novas filmagens resultantes desse encontro (um retrato antropomórfico de cada um, a paisagem de brincadeira escolhida). Ponderava, ainda, outras imagens do momento de fecho do grupo (ritual de reunião, depois da *performance* final, dedicada à celebração em despedida do projeto terminado), que se foi adiando. Abria mais portas de percepção, sem resolver as já escancaradas. Mais uma vez, motivei-me com a ideia de jogo,

²⁰⁷ Pela emoção que empenhei neste projeto de dois anos, a dimensão participativa inerente ao meu trabalho de campo, e como retribuição e agradecimento pelo acolhimento generoso da minha pesquisa.

²⁰⁸ O código cromático estabelecido é, profundamente, arbitrário, correspondendo ao do diário de campo, escrito e decorado apenas com as cores primárias (numa alusão ao seu carácter gerador de possibilidades, novas e outras cores; e talvez à infância, igualmente, primária e ao brincar que se lhe associa).

de brincadeira, de experimentação, de criatividade, de ensaio, de falhanço – libertando-me dos constrangimentos para *fazer*, ciente da frustração que daí adviria.

Em reconciliação com o imaginário tangível em *clips*, reencontrei-me com os corpos dos pesquisadores à secretária, em saudade, já longe da sua matéria, e com os dissabores na algibeira, somados à medida dos erros irremediáveis das duas pesquisas, finitas e findadas. Não sabia que estória iria coser para mim própria, para o meu arquivo íntimo em memória, e, muito menos, era clara a *aparência*²⁰⁹, contentora da experiência vivida, que queria expressar, para ser permeada por interpretações estrangeiras ao grupo. Sentia que tinha de reinventar novos apoios e seguranças para a liberdade do brincar e, desta vez, ocupava sozinha o palco. Sem bloquear o fluxo de (cri)ação, apurei o denominador comum irreduzível das representações: o corpo, resíduo de todas as imagens²¹⁰, o meu (localizado, sucessivamente, em relação ao mundo em retrato) e o de cada dISPAr, erodindo-se as fronteiras limítrofes entre mim (e a minha fisicalidade), eles (e o seu físico) e as imagens produzidas (MacDougall, 2006, pp. 26-27).

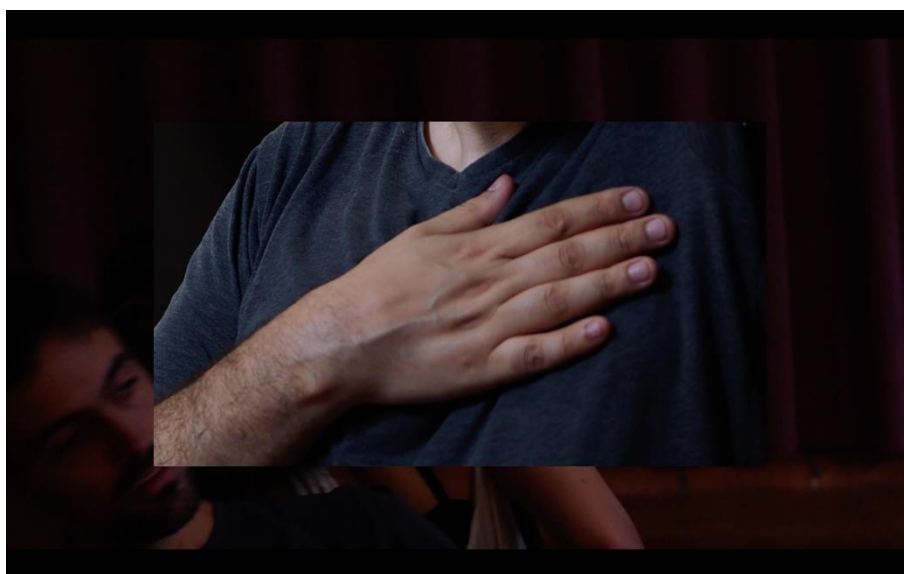


Fig. 30 Mão do Cassiano, emoldurada pela Andreia e o Márcio em contacto de improviso

Excediam a categorização por data de ensaio, os *clips* que se contextualizavam nos quotidianos do Gonçalo e da Bia, que acederam à solicitação do caderno III (ver pág. 101-102). Como antecipara essa proposta, precipitavam vislumbres, seja pelos seus

²⁰⁹ Emprego a palavra, em itálico, sem intentos de dissimulação de juízos negativos sobre ela – não me refiro ao filme e até a este texto como superficiais no sentido reducionista ou falacioso. Quero é enfatizar o seu carácter fictício e quimérico, inexoravelmente, afastado da realidade que o origina.

²¹⁰ Confirmando-se que a imagem é corpórea e reflete o momento da sua criação (os movimentos físicos, a atenção flutuante, os impulsos de ordem e desordem e as relações estabelecidas) (MacDougall, 2006, p. 3).

gestos ou objetos e ambientes circundantes, dos seus *mundos-vida*²¹¹ ou *estares-no-mundo*, que fertilizam as suas subjetividades e imaginações e se reformularam em palco e na brincadeira, à proporção das personagens e das cenas. A sua inclusão no filme, em diálogo com os restantes *quadros em movimento*²¹², reflete a experiência estética performativa que, também, integra sensorialidades, movimentos, corpos e coisas comuns, de banalidade conspícua, extraordinária e transfigurada (porque descontextualizada e recontextualizada), coincidindo com a vivência quotidiana e permitindo a emergência de sentido a partir dessa materialidade que dilui as fronteiras arte-vida, proporcionando um reencantamento com o mundo (Fischer-Lichte, 2019). Da mesma forma, o Gonçalo e a Bia nos laboratórios foram experimentando essas diluições e (re)encantamentos e, por isso, o filme, esboça paralelos – por exemplo, a mão a fumar do pesquisador sobrepõe-se à *paisagem* do círculo de mãos em concha a ativar o corpo com palmadas secas.

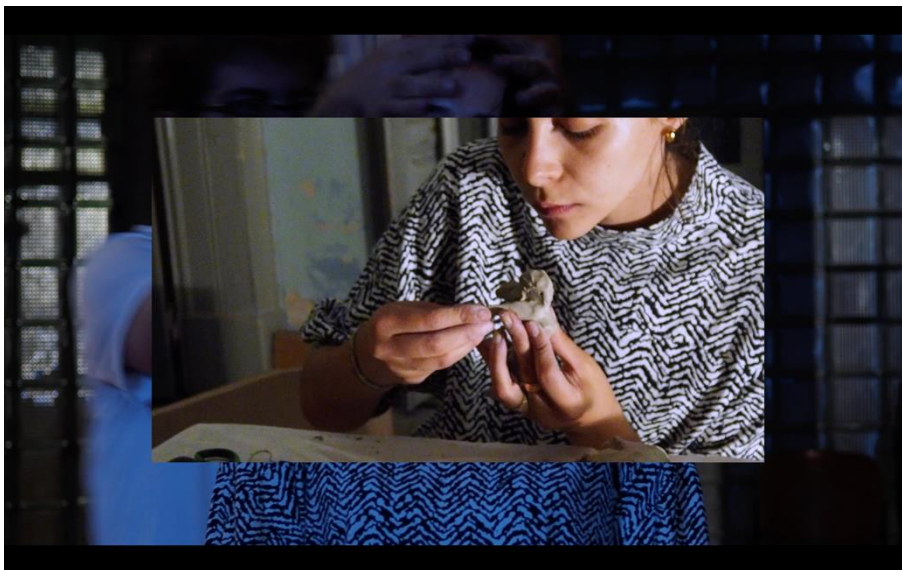


Fig. 31 Shot da Bia a moldar uma figura em barro, sobre a imagem do Gonçalo a massajá-la

A agilização da metodologia e a automatização (presente e sensível) do ato de filmar instalou-se somente no segundo semestre, quando diminuíram os períodos de brincadeira, restringida, frequentemente, à espontaneidade do tempo livre das pausas, e se avolumaram as rodas de conversa e as elaborações abstratas e especulativas do modelo performativo a criar – sinteticamente, *fizemos* (brincámos) menos (ou com menor libertinagem criativa, despreocupados com o resultado). Todas as gravações com qualificáveis para contemplação (preservando estética e assunto em foco e com tempo) consistiam em exercícios dos aquecimentos que fizemos, alheios aos desígnios da peça

²¹¹ Lembro a abordagem fenomenológica do método de Michael Jackson (1983): habitar o mundo dos interlocutores e incorporar as suas práticas, participando nas mesmas.

²¹² Uso o termo, justamente, pela opção técnica discutida de imobilização dos planos num ponto fixo.

final ou recortes incompletos das formas teatrais, como concebidas e testadas. Os aquecimentos pretendem, comumente, o aquecimento físico dos músculos e articulações e, na teatrologia dISPAr, a exercitação da unidade psicofísica, com o estímulo dos princípios da presença, escuta ativa e aceitação (como expliquei na pág. 23), concretizando-se em exercícios de “brincadeiras para testar” (Márcio, 2023), livres de implicações e consequências sérias para o certo e errado²¹³. O cinema tem uma essência dramatúrgica, conjugando a ação dramática e o “suspense íntimo do mundo” (Rancière, 2014, p. 16) e, finalmente, em junho defini a minha dramaturgia: o aquecimento dISPAr – encenado numa versão hipotética, que tem início no artifício metafórico da abertura do filme (ou da entrada no espaço, em que se dá a interrupção da vida ordinária para um novo fluxo e se ergue o corpo quando todos chegam à mesa). A progressão lógica que se segue estende-se dos exercícios individuais de SRG (sintonização, respiração e *grounding*), ao *space walk* exploratórios de encontros fortuitos, pares em massagens de *bonding*, círculo de ativação energética do corpo e movimento expressivo livre²¹⁴.

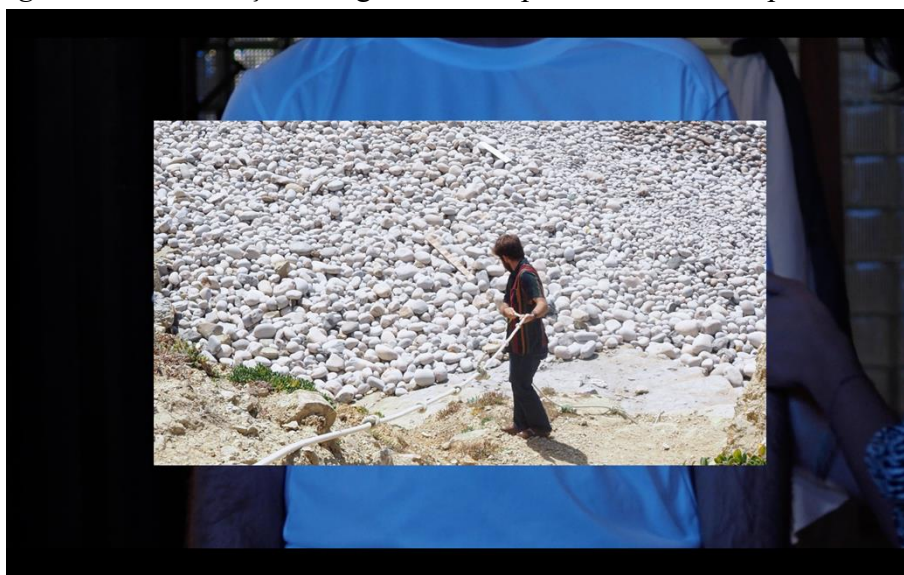


Fig. 32 Frame do *Corpo Brinca*, com o Gonçalo em massagem (atrás) e na praia (à frente)

A montagem da narrativa em *molduras*²¹⁵ apareceu, intuitivamente: tinha testado este modo em trabalho anterior e, desta vez, pareciam poder cumprir a minha fantasia de um jogo, de peças em *puzzle* em diálogo ou contraponto, “de trocas e de inversões com a

²¹³ O Márcio, em entrevista, considerou o aquecimento, geralmente, “a parte mais divertida” (Márcio, 2023) de todas as suas experiências teatrológicas, especificando no dISPAr: “naturalmente, eu me divertia nas atividades principalmente nos aquecimentos em que faz justamente essas coisas mais parvas para errar ou para não dar certo” (Márcio, 2023).

²¹⁴ Baseia-me numa sucessão lógica *tipo* de um aquecimento dISPAr, atendendo ao seu *crescendo* de fluxo criativo e energético, e analisando os momentos anteriores e posteriores reais de cada *clip*. Conferi a narrativa com o Gonçalo, membro do Pesquisa e ensaiador do dISPAr Iniciação até ao ano presente.

²¹⁵ Aludo, com o nome, à composição de planos dentro de planos, os primeiros encaixados no centro, os últimos visíveis na área circundante do ecrã (substituindo-se muitas vezes por um *blackout* de fundo).

fábula literária, a forma plástica ou a voz teatral” (Rancière, 2013, p. 31), que tentam esgrimir a sensação premente de irrepresentabilidade e evocar a brincadeira (o fazer *alternativo*, múltiplo, multidirecional, que concilia mundo interno expansivo e realidade, com o ato, em expansão). De repente, em edição irrompiam, organicamente²¹⁶, janelas de quotidiano no laboratório dISPAr, do corpo só (em relação) sobre os corpos vários relacionados, o *fora* no *dentro* ou o *dentro* sobre o *fora* – como sucede com o óleo pintado na sua moldura, esperava erigir “janela[s] imaginária[s] aberta[s] para o mundo” (Berger, 2018, p. 131). Com a fragmentação visual quis suscitar as poéticas, instáveis e subjetivas, da metonímia e da metáfora, num movimento e contramovimento entre o dentro-fora, visível-invisível, presente-ausente, na forma descoberta para articular as imagens recolhidas de modos de estar, ser e ver. Como remédio para o irrepresentável e o indizível, este jogo – “showing becomes a way of saying the unsayable” (MacDougall, 2006, p. 5), confirmando que a autoridade de uma imagem “é repartida pelo contexto inteiro em que aparece”²¹⁷ (Berger, 2018, p. 42) (assim como os seus significados, acrescento). Além do reconhecimento da narrativa para conjugar os *shots*, quis sustentar uma estrutura imaginativa – o sentido de espaço no filme germina-se pela evocação de lugares reais e pela sincrónica construção de espaços imaginários (MacDougall, 2006, pp. 24-25). Apartada já do processo, parece-me simular um fenómeno de multi-estabilidade percetiva (Fischer-Lichte, 2019) *alternativo* ao proporcionado pela estética performativa, em que o percipiente se situa entre duas ordens emergentes e volúveis de apreensão, uma centrada na literalidade ou realidade (na performance, no corpo do ator enquanto ser-no-mundo) e outra simbólica e ficcionada (por exemplo, ligada à apreensão de personagens). No filme, a irrupção de planos suscita uma oscilação análoga, entre a concretude dos gestos e os símbolos que lhes podem ser atribuídos, entre o plano objetivo de um aquecimento (e de cada exercício) e o *fazer*, subjetiva e *alternativamente*, orientado, estruturado (e, consequentemente, exposto à interpretação) – mantendo-se como uma espécie de *protótipo indefinido de possibilidades* (Gell, 2006, p. 234).

A análise contínua descritiva verbal da experiência do filme é estéril e tal como foi importante o recurso à sua sensorialidade para investigar a brincadeira dISPAr, igualmente, se afigura contraditório a sua decomposição e comentário excessivos. Como a performance, tem justaposições com a própria vida, sublinhando o caráter ilusório do

²¹⁶ Também em ensaios, testes, jogos, experimentos, brincadeiras minhas com as imagens.

²¹⁷ O autor desenvolve: “o significado de uma imagem é modificado de acordo com o que se vê desde logo junto a ela ou o que lhe vem imediatamente a seguir” (Berger, 2018, p. 42).

real e, a partir da sua autorreferencialidade, a renúncia a uma compreensão certa, estática ou rígida, provocando transposições de limiares e uma conciliação de ideais, aparentemente, desfasadas (Fischer-Lichte, 2019, p. 493) – quanto mais não seja pelos planos a que pertencem. A metodologia, globalmente, perseguida (da qual a gravação, edição e montagem do filme não é exceção) é uma abertura ao encontro e, com os objetos resultantes, especificamente, ao encontro do meu modo de *ver* (ou fazer), que os reproduziu, e o do espetador²¹⁸, sendo que a imagem é uma aparência ou “um conjunto de aparências, que foi retirado ao tempo e lugar em que havia primeiro aparecido e onde foi preservada” (Berger, 2018, p. 19). Efetivamente, o espetador tem um papel criativo de (des)fusionar os fragmentos que escolhi representar, cena a cena (MacDougall, 2006, p. 34), que procuram deixar-se penetrar por “categorias de significados que podem transcender a análise” (Costa, 2012, p. 11) da minha realização. Não é, verdadeiramente, colaborativo e polifônico (existem personagens-corpos que consentiram a sua aparição, mas não detêm, diretamente, sobre ele ou sobre a sua narrativa, autoridade), nem obstrui a representação de uma só verdade solipsística – tenta fornecer uma paisagem habitável (no sentido de permeável a significados), “permitindo ao espetador – e aqui incluo também os participantes do filme – posicionar-se também neste conflito e de o pensar por si mesmo” (Costa, 2012, p. 12).

Comento, enfim, o som do filme sempre síncrono das filmagens em cena, excetuando-se a cena penúltima (com a Bia e a Andreia a dançar frente a frente), em que se recupera a sonoridade inaugural da água, restaurando uma eventual unidade circular. Os poucos vestígios remanescentes de palavra(s) declarada(s) refletem uma *communitas* em *flow*, cujos indivíduos estabelecem uma interlocução, nos momentos escolhidos, essencialmente, não-verbal, sem requerer regras para se acionar (Turner, 1982, p. 58). Deixo a nota ao leitor de *Modos de Ver*, crente no ato criativo generativo, relacional e temporal que quis empreender: “por vezes, os ensaios visuais não contêm qualquer informação sobre as imagens reproduzidas porque nos pareceu que esses elementos poderiam distrair o leitor do que aí se pretende enfatizar” (Berger, 2018, p. 15).

²¹⁸ A partir do que se lhe apresenta, claro, mas “a forma como vemos as coisas é afetada pelo que conhecemos ou por aquilo em que acreditamos” (Berger, 2018, p. 18).

4. Conclusão: incorporar o jogo

Este processo que exponho, plexo de ideações sobre o dISPAr Pesquisa, no ano de 2022-2023, e o seu entrelaçamento de realidades, ordinária, fantástica, dramática, e respectivas ficções; conclui-se, por fim, com a sùmula sintética das cartografias metodológicas arquivadas e a natural reiteração dos sentidos atribuídos ao teatro, à brincadeira, à etnografia e aos *is* – invisível e irrepresentável. Olho, por fim, para este ponto de fuga onde convergem todas as práticas apropriadas ou inventadas (Vespeira de Almeida & Mapril, 2018, p. 36) ao longo do trabalho de campo; e reconheço o seu cunho performativo – porque é um ato criativo de *faz-de-conta*, de retrospectiva ou retroação que imbuí os fragmentos de experiência vivida de significados (Turner, 1982, p. 18) ou aprofunda, *pelo menos*, a sua ausência, o seu sem-sentido, vulnerável e abertamente (Conquergood, 1985, p. 1). Ou, então, porque é dialógico, resiste a conclusões e abre-se à interpretação (Conquergood, 1985, p. 9); evidencia o indivíduo como agente de palco e de cena que (re)interpreta distintos guiões e papéis (Conquergood, 1991, p. 187). Sobretudo, porque, valorizando a particularidade do ginásio dISPAr, a participação dos atores-nãoatores, a intimidade do grupo, o dinamismo da pesquisa partilhada, a fragilidade frutífera do erro, a totalidade da experiência incorporada, celebra a humanidade inventiva, criativa e provisória (Conquergood, 1991, p. 187). que, diante o real, brinca.

Isto é, com a minha caixa de ferramentas, o diário, os cadernos, as entrevistas, as imagens estáticas e em movimento, montei uma *peça*, de jogo ou enredo, sobre o teatro e a brincadeira, sobre o ano decorrido de teatrologia dISPAriana, sobre os seus (não-)seres e estares, o dentro e o fora, do Pesquisa e da antropologia; para me reconciliar com essa possível *manifestação humanizada da vida sobre ela própria* (Turner, 1982, p. 15). Para isso, procurei estabelecer um engajamento *científico* despretenso com a realidade, acolhedor da sua complexidade (des)conhecida e generativa, imaginando-lhe ficções (Law, 2004). Naveguei entre as coisas que apareceram, desapareceram e se mutaram, cristalizando-as, momentaneamente, nas formas que lhes couberam, para lhes adivinhar ontologia ou fixar fluxos, mas essencialmente, para *brincar*, seriamente, com a sua condição plástica, imprevisível e inefável – simulando o palco ou o improviso. Aliás, como atriz imbrincada na fenomenologia do seu pensamento, servi-me da associação livre e frenética do meu cogitar na prática da minha ação, sedimentando contextos e movendo-

me à sua volta ou no seu cerne de distintas maneiras²¹⁹ (Barba & Fowler, 1988, p. 129). Tal quebrou uma linearidade narrativa rígida na etnografia, com a mudança ativa de pontos de vista e o cruzamento dos factos objetivos com a reação e receção subjetiva dos mesmos (perscrutadas no outro ou identificadas em mim mesma) (Barba & Fowler, 1988, p. 129) – transparente na composição experimental do método e iluminada na escrita errática, entre impulsos arquivistas, reflexivos e, meramente, lúdicos. O meu movimento espartilhou-se, portanto, em esforços modais distintos, reunindo palavras e imagens, para vingar, avidamente, sob os inevitáveis limites da representação, a minha atração “criativa, mas também ética e política, pelos efeitos que o colapso ou a hibridização das fronteiras entre o real e a ficção podem gerar” (Fradique, 2016, p. 2) – espelhando o irrepresentável para o (des)fazer em representações ficcionadas de presenças e ausências. Especificamente, na prática cinematográfica, atribulada pela minha inexperiência e equilíbrio complexo dentro-fora dISPAr-antropologia (com rituais, gestos e (des)confortos próprios e concorrentes); cedi a um experimentalismo irrequieto, ansioso e encantado. O meu corpo, em relação com o ambiente multissensorial e seus atores, foi peso e medida da câmara, regulando sensível e visível – tal como as fisicalidades em retrato, impregnou-se na imagem como resíduo concreto e literal e, simultaneamente, acrescentou, a cada *shot*, possibilidades subjetivas de conexões e ressonâncias (MacDougall, 2006). Portanto, servi-me da indexicalidade e realismo do filme para o assumir poético – melhor dizendo, reflexivo, aberto e suscetível a uma pluralidade interpretativa (Taylor, 1996, p. 75).

Por sua vez, o teatro, como temática, mostrou-se (re)invenção da brincadeira infantil²²⁰ que, ao incorporar a imaginação ou fantasia, materializa, concretamente, o invisível, transcendendo a realidade ordinária (Pendzik, 2018) (des)arrumada em palco – ou seja, enquanto manifestação dramática da imaginação, orientada para a ação,

²¹⁹ Barba (1988) nomeia-as no caso do ator: perante os acontecimentos, este, por vezes, deixa-se levar pelos mesmos, outras vezes sustenta-os ou separa-se deles, comenta-os, ultrapassa-os, ataca-os, recusa-os, segue novas associações ou salta para novas histórias.

²²⁰ Com o crescimento, a brincadeira de infância difunde-se pelo campo cultural e suas atividades (uma delas, a *práxis* teatral), manifestando-se sob a forma de jogo, capacidade criativa e apreciação artística – que se situam, da mesma forma, em territórios intermediários entre a realidade psíquica interna e o mundo exterior comum (Winnicott, 2005 [1971], p. 20). Acrescento, a título de curiosidade, que a formação de grupos, neste âmbito, está, frequentemente, associada a uma similaridade de experiências *intermediárias* ou *ilusórias* (não, estritamente, realistas), depositadas na religião ou arte (Winnicott, 2005 [1971], p. 16).

concretiza o, até então, invisível²²¹ (Pendzik, 2018) configurado num *quem, onde* ou *quê* da cena. Existe, portanto, uma invisibilidade ontológica do teatro, que relega o espectador para uma relação, de linguagem difícil de decifrar, com a dança do pensamento em ação²²² do(s) ator(es) em palco (Barba & Fowler, 1988, p. 130) – papel que habitei, observadora dentro e fora. O teatro é, por isso, um constante experimento entre o ser (real e visivelmente, pessoa, *mais ou menos*, em personagem) e o não-ser (efetivamente, por não-ação, brincadeira ou atividade da ordem do invisível). Como sucede com o brincar, faz-se num tempo e num espaço que não é, externa ou internamente, dentro nem fora, e elabora as coisas reais físicas a partir da imaginação, investindo-as de uma qualidade idiossincrática e de novidade (Winnicott, 2005 [1971]) – o que tentei reproduzir, intuitiva e, por vezes, inusitadamente, com a minha metodologia em campo, entre pesquisas. Na verdade, esta revelação do que se esconde, oculta ou invisibiliza é, também, habilidade da poética do desenho e da *armadilha* que pode ser o filme²²³.

De qualquer forma, o mundo encerra, todas as vezes, um aspeto insidioso: tudo o que existe, passível de ser fixado (num quadro mudo e estático), também se alonga no tempo, no devir e na transitoriedade, tornando-se incapturável ou mesmo ininteligível (Gusmão & Paiva, 2012, p. 28). A latente sensação de irrepresentabilidade neste jogo de (in)visíveis, de (não-)ser e (não-)fazer pode, também, ser concebida tomando a propriedade das palavras que, enquanto significantes evocativos das coisas implicam a sua dissolução: o referente é reificado na linguagem que atua sempre num grau de convencionalismo subjetivo e, então, ambíguo. O mundo não se move pela sua qualidade idiomática: experimenta-se e é irredutível a representações, locuções e composições, ora racionais, ideológicas ou emotivas (Gusmão & Paiva, 2012, p. 35). Transporte esta qualidade de irredutível, que permeava o terreno, para as páginas do diário com o traço desenhista e para o filme com a estrutura estética do cinema observacional, mais sugestiva das possibilidades experienciais e interpretativas, do que declarativa, explanatória e definitiva (Grimshaw & Ravetz, 2009); liberalizando as justaposições e associações

²²¹ A Bia comentou este desempenho teatral em entrevista: “é uma luz, é uma pesquisa, é uma escavação dentro de nós, que nós vamos fazer em nós e que vai a sítios que às vezes não estão tão vistos por ninguém” (Beatriz, 2023).

²²² Evoco, durante esta deambulação em torno da fenomenologia do pensamento convocada no teatro e na brincadeira, as palavras do Manel: “E então, brincar é pensar? É perguntar, é não saber” (Manuel, 2023).

²²³ Armadilha como apropriada por Rancière (2014) para se referir à dramaturgia plástica bressoniana ou por Gell (2006 [1996]) que quer descrever um veículo de ideias elaboradas que incorporam e evocam intenções. Escrevo sobre o filme como (re)criador de novas experiências e imagens de e sobre a realidade, estranhas, sensíveis e de qualidades desconhecidas e ignoradas (MacDougall, 2006, p. 17).

poéticas e metafóricas para provocar conexões e ressonâncias subjetivas. A minha autor(al)idade rendeu-se à observação e ao enquadramento da fluidez do processo em retrato, governada por “uma capacidade sensorial e afetiva para se envolver na indeterminação da vida, seguindo os acontecimentos à medida que se desenrolam, revelando a incerteza e a vulnerabilidade das relações vivas” (Pandian, 2015, p. 26). De facto, a paisagem conseguida na cartografia visual é produto não só do meu olhar, mas também da modelagem dos atores intervenientes, da sucessão de eventos e relações contextuais e da eventual participação imaginativa e empática do(s) espectador(es), concedendo-lhes um papel ativo na germinação de significado(s).

Este meu “engenho etnográfico” (Pina-Cabral, 2007) procurou combinar, criativamente, o que os dISPAres Pesquisadores (não-)faziam e entendiam sobre a lógica em que estavam inseridos, desassossegada, particularmente, com o substrato e subsistência desse mundo de ficção do real, como mundo humano possível face a outros, na rotina de todas as quartas-feiras, independentemente de à brincadeira se aliar o erro – poética²²⁴ que, de resto, incorporei, igualmente, nos meus esforços antropológicos. A atividade artística e a condição humana pautam-se de uma inerente compulsão de expressão, alheada da adequação de meios ou ferramentas ideais e da existência ou identificação de motivos concretos e inteligíveis para esse exercício (Bailes, 2011, p. 1) – movendo-se, portanto, no território caótico do erro ou da falha²²⁵ que sustenta outras motivações para o ser e fazer (nomeadamente, representar), além da capitalização e lucro das ideias e das práticas (Halberstam, 2011, p. 7) até impossíveis no contexto amador. No âmbito das técnicas e métodos teatrais, encontra-se, assim, entre (com)pulsões restauradoras de experiência, estratégias produtivas, inovadoras e lúdicas (Bailes, 2011) trazidas a palco; mas também, situações confusas, ambíguas e malogradas, entre meandros de des-ilusão social, pessoal e artística, que pela morte da ideia, expectativa ou objetivo que encerram, expressam e expandem, igualmente, a nossa relação com a realidade. A reunião sistemática e plural de descrições etnográficas, em notas de campo e filmagens avulso, sobre esse quotidiano no laboratório semanal dISPAr é que permitiu

²²⁴ Comento, em aparte, que a poética como forma de elaborar o mundo, coloca-se à margem da propriedade irredutível das suas coisas: “a poesia oferece-se antes ao sacrifício da contenção, o trabalho do poeta é o labor do finito ladeado por infundáveis ausências” (Gusmão & Paiva, 2012, p. 39).

²²⁵ Sem qualquer conotação negativa, reitero que entendo o erro como *alternativa* à normatividade.

aflorar, no seu somatório, uma forma dramática representativa do curso de ação decorrido (Turner, 1982, p. 91) – suplantando os irrepresentáveis, os invisíveis, os imponderáveis.

O primeiro semestre do Pesquisa, catalogado no primeiro capítulo sob a insígnia “Até teres um corpo, não tens nada”, desenrolou-se, precisamente, para sem foco num guião gestar a *communitas* (Turner, 1982, p. 119), a partir das *dramaturgias do eu* suscitadas nos exercícios; estabelecendo as normas tácitas das relações proporcionadas, agilizando os princípios do improviso teatral e concretizando, então, as (des)identificações invisíveis que cada um é capaz de imaginar, experimentar e expor em palco. Isto é, no início do ano letivo, com novos membros e depois do hiato veranil, o espaço do ginásio foi (re)investido de liminaridade (Turner, 1974 [1969]), com a entrada no seu lugar a ser embebida de rituais iniciáticos, repetidamente, perpetrados – como discriminado, o círculo de mãos dadas, variações de SRG (sintonização, respiração e *grounding*), auscultação do corpo (muitas vezes, com a epígrafe *o que é que o teu corpo precisa*) e a observação do outro e do próprio em silêncio. É comum a chegada individual, pré círculo, também, se acostumar a um determinado *habitus* alternativo à rotina quotidiana normal – foi designado, pela Bia, o deitar-se no chão, por exemplo. Com estes rituais (in)formais e os aquecimentos inespecífico e específico que se lhe seguem, é alicerçada uma ordem, estrutural e estruturante, extraordinária (por oposição, à vigente na realidade normal), entre iguais (há uma horizontalidade inerente à submissão a regras e instruções comuns). Nas várias dinâmicas montadas e para o exercício da teatrologia, existiram nestes primeiros meses, duas preocupações fundamentais: a sedimentação dos princípios-chave do teatro e, especificamente, do improviso, com exercitação dos músculos por eles implicados; e a fundação de uma egrégora, *communitas*, grupo, possível na nova estrutura social, suas liberdades e limites – cumulei com elas a agilização da máquina como utensílio, ainda objeto estranho no campo e na minha mão.

Portanto, os jogos de improviso que ocupam o(s) corpo(s) do ensaio ativam um agente presente, unificado psicofisicamente (integrando corpo, mente e espírito, na sua subjetividade e espontaneidade), que escuta ativamente os estímulos, aceita os impulsos (internos e externos) e pesquisa o prazer do encontro intersubjetivo, essencial para a brincadeira improvisada e partilhada em cena. O teatro sustém-se, por isso, no entrelaçamento de três núcleos basilares: a atenção (habilidade de atentar sobre a realidade alternativa estabelecida, seus objetos e (inter)subjetividades, especificamente,

treinada em exercícios como o *JO-HA-KIU*, enunciado na página 31 do segundo capítulo; a imaginação (para conceber, projetar e fazer *alternativamente*, como é radicalizado nas *Maltesas* catalogadas na página 39); e a identificação (da realidade dramática, fruto do encontro do real com o imaginado, tal como é vivida no *Breakfast serial* da página 43, também, da segunda parte). Na verdade, todos os exercícios anotados não só não prescreviam as concepções habituais de certo e errado, como questionavam os valores que lhes são atribuídos, ainda que contivessem um sentido de ser (veiculado pelas suas instruções) – “no primeiro momento, a gente fica meio estranha, mas depois de um tempo, a gente dá risada do erro” (Márcio, 2023). O erro foi destituído da sua ordinária negatividade, o que aliviou as minhas hesitações, confusões e falhas durante a experimentação metodológica. Ao mesmo tempo, os tabus sociais foram, igualmente e coletivamente, reconfigurados: surgiram em palco, inicialmente, temas, frequentemente, interditos ou muito pessoais como a vivência da sexualidade (ver página 29) até o simbólico e o inconsciente governaram, livremente, os *quem, onde e o quê*.

Através desta linguagem “que só parece ser possível lá” (Manel, 2023), análoga, provavelmente, à de outros laboratórios coletivos criativos e ficcionais, vão-se fortificando laços, já que “estamos todos a expor conteúdos íntimos, mesmo que não saibamos, e há inseguranças, e há uma certa tensão antes de ir para o palco, e há uma partilha que, mesmo sendo feita de maneira artística, ela é íntima e vulnerável de alguma forma e, portanto, cria-se uma ligação” (Manel, 2023). Edificou-se, naturalmente, na sucessão de dias, um lugar de “imprevisibilidade e possibilidade (...) que abre portas mais do que fecha” (David, 2023), de suporte para o “peso literal, (...) metafísico, metafórico, espiritual, simbólico” (Gonçalo, 2023), “de pesquisa, de imaginar, de tentar” (Márcio, 2023). Por conseguinte, foram aprofundadas formas de estar e fazer no mundo com a materialização contínua e incessante de possibilidades, corporalizadas por cada ator, que articularam uma “repetição estilizada de atos no tempo” (Butler, 2004, p. 70) e podem corresponder a “um tipo de repetição diferente, (...) [ou mesmo à] quebra ou repetição subversiva desse[s] estilo[s]” (Butler, 2004, p. 70) de ser.

O segundo semestre irrompeu pós férias natalícias e tornou a brincadeira refém de uma racionalidade ansiosa com o produto artístico final: na verdade, o Pesquisa foi retomado mais um ano para cristalizar um modelo de estruturas, formas ou estações de improviso, de instruções firmadas a ser preenchidas com a inspiração nas histórias de

espetadores – até esse momento último, à semelhança do ano anterior, o protótipo seria (e foi) testado com partilhas dos membros do coletivo. A produção do esquema performativo e os discursos sobre este permearam o seio relacional dISPAr, que trasladou o cultivo da sua identidade para a afirmação da diferenciação entre pares: assomaram-se os ensaios, de “muita palavra e menos corpo” (Márcio, 2023), maioritariamente, sentados em roda a pensar e conversar sobre o próprio processo, restringindo o fazer à sua mentalização. Denoto que, apesar da intimidade e da *communitas* geradas, estas eram ainda prematuras na reconfiguração recente do Pesquisa – “faltou conhecer-nos de algum modo até ao fim” (Bia, 2023). Provavelmente, por isso, pelas des-ilusões com o abandono inesperado do trabalho prévio; o interregno da *práxis* do corpo (substituída pelas discussões em círculo); a escassez de tempo partilhado para uma maior imersão (com as verborreias, os ensaios eram ainda mais curtos); a heterogenia dos membros e das suas formas de pensar e ser; a indecisão reiterada da encenação sem diretrizes seguras e claras; começou-se a instalar uma sensação generalizada de destruturação e uma agencialidade que nomeei hamletiana pela passividade ou resignação consequentes da sua irresolução.

As motivações e objetivos, de repente, não pareciam convergentes, com dificuldade de confluir num mesmo propósito comunitário ou causa social; e o próprio rumo da pesquisa se emaranhou em frustrações, antagonismos e desencontros, reprimidos, infletidos ou minorados, mas manifestos numa certa indisciplina (de atores encostados fora de palco), falta de corpo presente (literal e figurativamente, com os ruídos paralelos à cena) e atrasos. As sinergias entre todos foram-se caracterizando por uma entrega desordenada e irregular: não se tendo registado saídas de membros (com a exceção da Gabi que emigrou), houve, muitas vezes, um “trabalhar no vazio” (Bia, 2023) não recusado, subvertido ou contestado realmente por ninguém – o que inquietou ainda mais as minhas interrogações sobre a manutenção deste espaço criativo.

Esvaziou-se o projeto de trabalho com comunidades vulneráveis que, bem-intencionado, esboçava importantes questões de autoridade e alteridade dissolvidas num referencial de empatia com laivos de eurocentrismo (e algum *eucentrismo* ou mesmo egocentrismo) e carentes de uma discussão reflexiva e menos superficial no que respeita as matérias de representação – aqui, lamento a colaboração insuficiente que fui capaz de estabelecer entre a minha pesquisa e a de todos. Voltámo-nos, então, para uma arquitetura, inteiramente, dISPAr e, sobretudo, individual, focada nos interesses e motivos teatrais

próprios que designaram preâmbulos colaborativos e estabeleceram equipas de encenação. Depois de meses idos com a facilitação do David, este, finalmente, propunha a sua vontade de “ter um determinado tipo de liderança o mais ausente possível” (David, 2023) e a “ambição de [um] funcionamento de grupo o menos hierárquico possível” (David, 2023); entregando a coordenação de alguns ensaios, exatamente dois para cada um dos cinco duos, aos atores. Ainda assim, a decisão última das formas e o manejo das propostas dos pesquisadores coube sempre ao encenador-nãoencenador, o que, novamente, suscitou algumas entropias. Considerando muito relevante na era do neoliberalismo, todos os fazeres *alternativos* e as reformulações das ordens hierárquicas e normativas estabelecidas que possam conformar noutras orlas “o corpo como arquivo e os seus ritmos como sintomas” (Lepécki, 2016); esta aparente horizontalidade não acordada como ponto de partida, não negociada ou refletida quando proposta, nem, verdadeiramente, capaz de obliterar verticalidades, entorpeceu o espírito aberto da brincadeira, sem suporte ou estrutura delineada e segura. Não obstante, a ausência de tempo expandido, de profundidade e abertura na consecução dos trabalhos e de investimento dedicado de todos, seja por desânimo ou desalento, cansaço ou desmotivação, inexperiência ou inocência, precipitaram, certamente, a par com todas estas circunstâncias, a cisão final – que, friso, deu-se com respeito e afeto. O espaço liminal e a submersão convidativa da vivência comunitária sitiada num lugar aparte durante o retiro, ajudou a formalizar, contudo, um modelo antes do ano findado e, apesar, dos recuos, desvios, ajustes e reformulações a posteriori no ginásio até à véspera da apresentação, conseguiu-se a performance do Tum-tum em ensaio aberto e num evento à porta fechada. Houve um certo regozijo de todos nessa catarse final, seja pela vitória material de uma realidade dramática dividida com o espetador sobre o abstrato das ideias, das neuroses e dos conflitos ou, somente, pelo alívio da pressão sentida “nem sempre de maneira explícita, mas nas entrelinhas, (...) de apresentar alguma coisa” (David, 2023). Evitei uma análise extensa sobre o espetáculo performativo, interessada, principalmente, num olhar processual sobre o ocorrido, sobre o dISPAr como memória viva de brincadeira e possibilidades que é “mais do que a soma das [suas] partes” (Manuel, 2023); e expectante da cartografia da sua dramaturgia se consumir, efetivamente, com o compêndio sinestésico do material visual, escrito e sensitivo anotado e recolhido entre outubro de 2021 e junho de 2022. O meu arquivo foi sintoma de todos os compassos e, por isso, o aquecimento como momento primordial de brincadeira tornou-se protagonista para o meu corpo se ir dedicando e desesperando com a conversa.

Por fim, quero só acrescentar que, perante a minha interrogação de *porque continuam estas pessoas juntas todas as quartas-feiras mesmo quando (já) não brincam*, só adivinho uma resposta: para alguns o teatro torna-se uma necessidade ao propiciar uma relação que não estabelecendo uma (perpétua e estável) comunidade ou união, ritualiza uma estranheza recíproca e a dilaceração do corpo social por trás dos mitos e dos valores, aparentemente, uniformes do *ethos* (Barba & Fowler, 1988) – e em “tempos de travessia no deserto” (Manel, 2023) ensina a incorporar o jogo ou, às cegas, jogar o corpo. Incorporei o que consegui e joguei o meu corpo como soube e, sem dúvida, erreí muitas vezes – soube melhor acompanhada.



Fig. 33 Sombras (pág. 76, alínea 4), testada pelo Márcio e Cassiano a 30 de abril, no retiro

Referências Bibliográficas

- Bailes, S. J. (2011). *Performance Theatre and the Poetics of Failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Barak, A. (2013). Playback theatre and narrative therapy: introducing a new model. *Dramatherapy*, Vol. 35, No 2, 108-119.
- Barba, E., & Fowler, R. (1988). Eurasian Theatre. *TDR*, Vol. 32, No 3), 126-130.
- Bateson, G. (2000). Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *Cadernos IPUB*, No 5 (2ª edição), 35-49.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- Beckett, S. (1983). *Worstward Ho*. Nova iorque: Grove Press.
- Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Lisboa: Antígona.
- Boal, A. (1996). As Três Hipóteses de O Tira na Cabeça. Em A. Boal, *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia* (pp. 53-59). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2014). A Árvore do Teatro do Oprimido. Em A. Boal, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (pp. 9-14). São Paulo: Cosac Naify.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition*. Nova iorque: Theatre Communications Group.
- Bordieu, P. (2002 [1972]). Capítulo 3: Estruturas, Habitus e Práticas. Em B. Pierre, *Esboço de uma teoria da prática - procedido de três estudos de etnologia cabila* (pp. 163-184). Oeiras: Celta.
- Butler, J. (2004). Performative Acts and Gender Constitution, An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Em Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 154-166). Londres; Nova iorque: Routledge.
- Cabau, P. (2016). Crús e descosidos. Reflexões em torno do ensino do desenho da antropologia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, No 2, 33-48.
- Camargo, F. M. (2016). Desenhando nas margens. Diário de campo visual de uma experiência etnográfica. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, No 2, 103-107.

- Carroll, L. (1899 [1872]). *Through the Looking Glass and what Alice found there*. Nova Iorque: The Macmillan Company.
- Clifford, J. (1986). Partial Truths. Em J. Clifford, & G. E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). California; London: University of California Press.
- Cohen, R. (1989). Introdução: dos Objetos, dos Conceitos, do Processo de Pesquisa. Em R. Cohen, *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação* (pp. 19-26). São Paulo: Editora Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo.
- Conquergood, D. (1985). Performing as a moral act: ethical dimensions of the ethnography of performance. *Literature in Performance*, Vol. 5, No 2, 1-13.
- Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communication Monographs*, Vol. 58, No 2, 179-194.
- Costa, C. (2012). O trabalho do filme etnográfico em perspectiva: questões da narrativa e da construção. Em C. E. Peixoto, *Imagens & Narrativas. Edição INARRA. Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (PPCIS--UERJ). Produção do DVD Rom: B. Produção Fotográfica e Multimídia*. (pp. 1-12). Rio de Janeiro: INARRA UERG.
- dISPAr Teatro. (9 de fevereiro de 2024a). *Ispa: Seis décadas de histórias | Atuação dISPAr Teatro – Projeto Eco nos 60 anos do Ispa*. Obtido de Ispa: <https://www.ispa.pt/agenda/eventos/ispa-seis-decadas-de-historias-atuacao-dispar-teatro-projeto-eco-nos-60-anos-do-ispa/>
- dISPAr Teatro. (9 de fevereiro de 2024b). *Reservas - Performance de Teatro Playback: Que Histórias em Palco?* Obtido de Google Formulários: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfPuA6YA2W9aeLQIKNh-AsDvbdnypgf1VlpuD3-ojWihWXKg/viewform?fbclid=IwAR0LITuBVuiRZNit-CEwNCc5mP0c5w2GThNtAimTqzjQPyfcCzm8rr_ABel
- Eliade, M. (1956). Duração Profana e Tempo Sagrado. Em M. Eliade, *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (pp. 81-103). Portugal: Livros do Brasil.
- Euba, J. M. (2021). *Vulnerário*. Bilbao: Caniche Editorial.

- Farmer, D. (2007). *101 Drama Games & Activities*. CreateSpace.
- Fernandes Dias, J. A. (2001). Arte e antropologia no século XX: modos de relação. *Etnográfica*, Vol. 5, No 1, 103-129.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Flaszen, L. (2007). Hamlet no Laboratório Teatral. Em L. Flaszen, & C. Pollastrelli (eds.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (pp. 91-97). São Paulo: Perspectiva.
- Foster, H. (2006). O artista como etnógrafo. Em M. R. Sanches, *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na pós-colonialidade*. (pp. 259-196). Lisboa: Edições Cotovia.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H., & Joselit, D. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. United Kingdom: Thames & Hudson.
- Foucault, M. (1984). Os Corpos Dóceis. Em M. Foucault, *Vigiar e Punir* (pp. 125-146). Petrópolis: Vozes.
- Fradique, T. (2014). For years, I have dreamed fo a liberated Anthropology. Em P. Godinho (ed.), *Performance: Agir, Atuar, Exibir* (pp. 27-52). Castro Verde: 100 Luz.
- Fradique, T. (2016). *A atracção dramaturgica pelo real: etnografias do ator-nãoator*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humana].
- Fradique, T., & Lacerda, R. (2022). Introdução: mais do que um e, porém, menos do que dois – conexões parciais entre antropologia e arte. Em T. Fradique, & R. Lacerda (eds.), *Modos de Fazer, Modos de Ser: Conexões Parciais Entre Antropologia e Arte* (pp. 13-38). Etnográfica press.
- Frye, N. (2019). Uma tragédia sem catarse. Em W. Shakespeare, I. Turguéniev, S. T. Coleridge, A. C. Bradley, N. Frye, J. Lacan, & B. Heliodora, *Hamlet* (p. 250). São Paulo: Ubu.
- Geertz, C. (1973). Chapter 1 /Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. Em C. Geertz, *Interpretation of cultures* (pp. 3-30). Michigan: Basic Books.

- Geertz, C. (2008 [1983]). "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding. Em C. Geertz, *Local Knowledge: further essays in interpretive anthropology* (pp. 55-70). EUA: Basic Books.
- Gell, A. (2006 [1996]). Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. Em H. Morphy, & M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader* (pp. 219-235). Oxford: Blackwell.
- Goffman, E. (1993 [1959]). Desempenhos. Em E. Goffman, *A apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (pp. 29-48). Lisboa: Relógio D'Água.
- Gomes, I. B. (2016). "Deixei o desenho enterrado" ou como ressuscitar o grafismo enquanto metodologia antropológica: um caso prático. *Cadernos de arte e Antropologia*, Vol. 5, No 2, 75-90.
- Gonçalves, M. (2012). O autor e a obra. Em C. Stanislavski, *A preparação do ator* (pp. 8-13). Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Grimshaw, A., & Ravetz, A. (2009). *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grotowski, J. (1992a). O Novo Testamento do Teatro. Em J. Grotowski, *Em busca de um teatro pobre* (pp. 23-46). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Grotowski, J. (1992b). O teatro é um encontro. Em J. Grotowski, *Em busca de um teatro pobre* (pp. 47-52). Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Günel, G., & Watanabe, C. (2023). Patchwork ethnography. *American Ethnologist*, 1-9.
- Gusmão, J. M., & Paiva, P. (2012). Teoria do Indiscernível. Em J. M. Gusmão, & P. Paiva, *Abissologia - Teoria do Indiscernível* (pp. 20-39). Lisboa: Zé dos Bois & Sociedade Internacional de Abissologia.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Hamayon, R. (2016). *Why we play: an anthropological study*. Chicago: Hau books.
- Haraway, D. (1985). A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, 65-107.
- Huizinga, J. (1949 [1938]). *Homo ludens: A study of the play element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul.

- Ingold, T., & Hallam, E. (2007). Creativity and Cultural Improvisation: an Introduction. Em T. Ingold, & E. (. Hallam, *Creativity and Cultural Improvisation* (pp. 1-24). Oxford: Berg.
- Jackson, M. (1983). Knowledge of the Body. *Man*, Vol. 18, No 2, 327-345.
- Kertzer, D. I. (1988). The Power of Rites. Em D. I. Kertzer, *Ritual, Politics and Power* (pp. 1-14). New Haven: Yale University Press.
- Kuschnir, K. (2016). A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, No 2, 5-13.
- Latour, B. (2005) *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*, Nova iorque: Oxford University Press
- Law, J. (2004). *After Method: mess in social science research*. Abingdon, Nova iorque: Routledge.
- Lepécki, A. (2016). *Singularities: dance in the age of performance*. Abingdon; Nova iorque: Routledge.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: film, ethnography and the senses*. Princeton e Oxford: Princeton University Press.
- Mauss, M. (2003 [1934]). As técnicas do corpo. Em M. Mauss, *Sociologia e Antropologia* (pp. 399-422). São Paulo: Cosac & Naify.
- Pandian, A. (2015). *Reel world: an anthropology of creation*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Pendzik, S. (2018). Dramatherapy and the invisible realm. *Drama Therapy Review*, Vol. 4, No 2, 183-197.
- Pina-Cabral, J. (2007). "Aromas de urze e de lama": reflexões sobre o gesto etnográfico. *Etnográfica*, Vol. 11, No 1, 191-212.
- Pink, S. (2011). Multimodality, multisensoriality and ethnographic knowing: social semiotics and the phenomenology of perception. *Qualitative Research*, Vol. 11 No 3, 261-276.
- Pussetti, C. (2018). Ethnography-based art. undisciplined dialogues and creative research practices. An Introduction. *Visual Ethnography*, Vol. 7, No 1, 1-12.

- Rancière, J. (2009). Are Some Things Unrepresentable? Em J. Rancière, *The Future of the Image* (pp. 109-138). Verso.
- Rancière, J. (2013). Foreword. Em J. Rancière, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible* (pp. 27-31). Londres, Nova Iorque: Bloomsbury.
- Rancière, J. (2014). Uma fábula contrariada. Em J. Rancière, *A Fábula Cinematográfica* (pp. 7-38). Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodrigues, D., & Gandum, A. (2022). Coisas de lá / aqui já está sumindo eu: sobre fazer uma exposição e um livro de artista no decurso de duas pesquisas etnográficas. Em T. Fradique, & R. Lacerda (eds.), *Modos de Fazer, Modos de Ser: Conexões Parciais Entre Antropologia e Arte* (pp. 65-90). Etnográfica Press.
- Rouch, J. (2011 [1979]). A Câmara e os Homens. Em J. M. Costa, & L. M. Oliveira, *Jean Rouch* (pp. 61-80). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Schechner, R. (1985). Restoration of Behavior. Em R. Schechner, *Between Theater & Anthropology* (pp. 35-116). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1988). Approaches. Em R. Schechner, *Performance Theory* (pp. 1-34). Grã-Bretanha: Routledge.
- Schneider, A., & Wright, C. (2006). The Challenge of Practice. Em A. Schneider, & Wright (eds.), *Contemporary Arte and Anthropology* (pp. 1-27). Nova iorque: Routledge.
- Shakespeare, W. (2019). A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca. Em W. Shakespeare, I. Turguéniev, S. T. Coleridge, A. C. Bradley, N. Frye, J. Lacan, & B. Heliodora, *Hamlet* (pp. 12-173). São Paulo: Ubu.
- Spolin, V. (1999). Definition of Terms. Em V. Spolin, *Improvisation of the Theater* (pp. 355-373). EUA: Northwestern University Press.
- Strathern, M. (2004 [1991]). *Partial Connections*. Nova Iorque: AltaMira.
- Sumpsi, A. (2014). O Documentário Longitudinal: a importância de filmar com tempo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 3, No 1, 11-29.
- Tavares, S. (1979). Brincar. *Brincar: Brin cadeiras, Brincade iras*. Quadrum Galeria de Arte, Lisboa.
- Taylor, L. (1996). Iconophobia. *Transition*, 69, 64-88.

- Tsing, A. L. (2005). *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton: Princeton University Press.
- Turner, V. (1974 [1969]). Liminaridade e "Communitas". Em V. Turner, *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura* (pp. 116-159). Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.
- Vespeira de Almeida, S., & Mapril, J. (2018). O gesto do desenho. Em P. Cabau, S. Vespeira de Almeida, & J. Mapril, *Desenho Etnográfico. Um curso breve duas vezes*. (pp. 15-23). Lisboa: Palavrão.
- Welles, O. (30 de janeiro de 2010 [1995]). *Lettrisme, letterism, letrismo, poesia sonora*. Obtido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=MU4vogDIkYc>
- Westmoreland, M. R. (2022). Multimodality: Reshaping Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, No 51, 173-194.
- Winnicott, D. W. (2005 [1971]). *Playing and Reality*. Londres e Nova iorque: Routledge Classics.
- Yalom, I. D. (2016). Prólogo. Em I. D. Yalom, *A Psicologia do Amor* (pp. 21-34). Porto Salvo: Edições Saída de Emergência.

Filmografia

- Casting-Taylor, L., & Paravelde, V. (Realizadores). (2012). *Leviathan* [Filme].
- Macdougall, D. (Realizador). (2007). *Schoolscapes* [Filme].
- Welles, O. (Realizador). (1995). *Around the World with Orson Welles* [Filme].

Lista de Entrevistas

Beatriz Figueiredo (entrevista, 27 de julho de 2023)

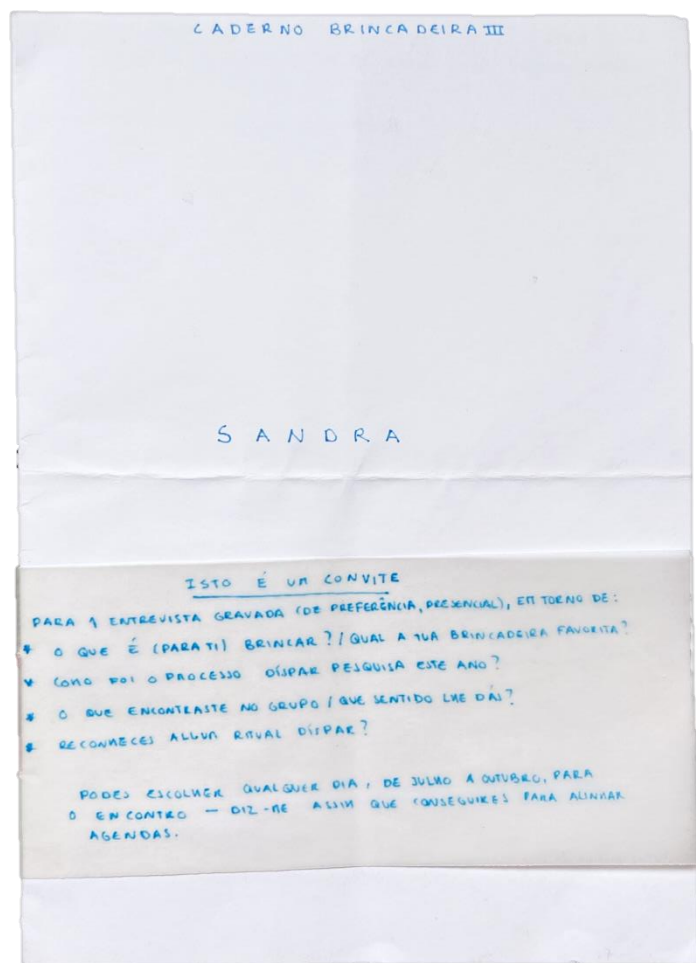
Cassiano Simões (entrevista, 21 de julho de 2023)

David Nunes (entrevista, 30 de setembro de 2023)

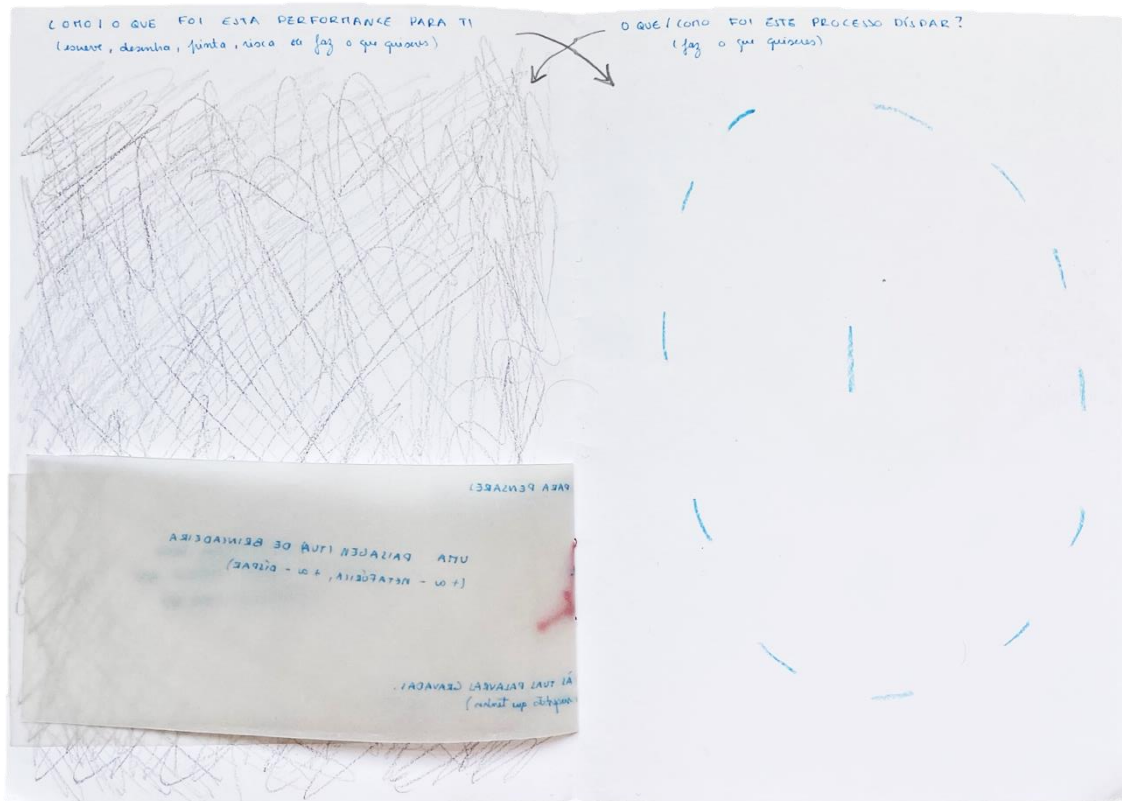
Gonçalo Gabriel (entrevista, 21 de setembro de 2023)

Manuel Blanc (entrevista, 24 de agosto de 2023)

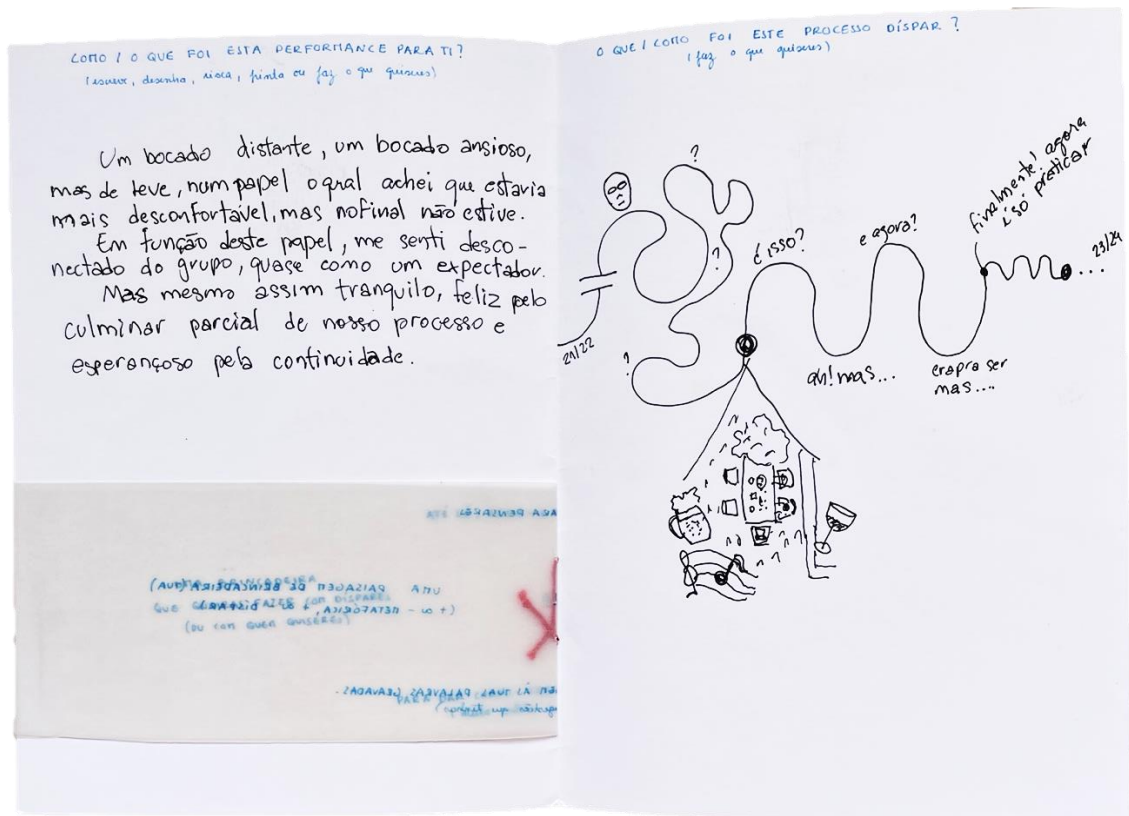
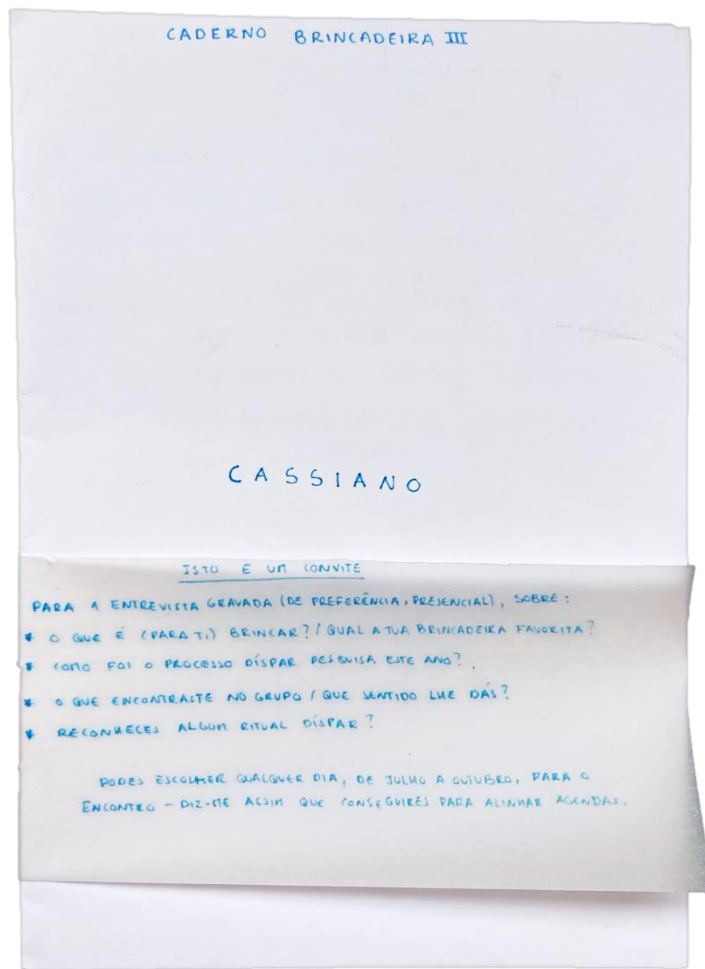
Anexo I: Caderno IV da Sandra (capa e interior)



Anexo II: Caderno IV do Márcio (capa e interior)



Anexo III: Caderno IV do Cassiano (capa e interior)



COMO / O QUE FOI ESTA PERFORMANCE
PARA TI?

(sonar, desenhá-la, pintar, riscar ou fazer o que quiseres)

Acho que tanto a última performance, como o ensaio deitei fora alguns momentos de sublimação do processo altamente frustrante. No sentido que permitiria ver pelo público o modulo de uma forma diferente como um produto bem conseguido e com muito potencial que não podemos deixar cair por terra. A título individual foi um fecho de ciclo que + do que tudo era necessário fechar. Foi também um materializar / canalizar de todas as relações que foram acontecendo fora do grupo e de como isso potenciou o que queríamos.

Não tive medo de me encontrar no que era confortável e por isso foi bastante genuíno o que surgiu em palco. De um modo geral sinto que o grupo sentiu isso

142

Anexo V: Caderno II da Bia (capa)

