

Memória e Representação (através) do Corpo

Cristina Benedita de Matos Freire Garcia

**Trabalho de Projecto de Mestrado
Ciências da Comunicação
- Comunicação e Artes -**

Março, 2012

Memória e Representação (através) do Corpo

Cristina Benedita de Matos Freire Garcia

**Trabalho de Projecto apresentado para
cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do
grau de Mestre em
Ciências da Comunicação
- Especialização em Comunicação e Artes –
realizado sob a orientação científica
do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro**

Março, 2012

"Ao fim de uma vida, um corpo está cheio de sinais do que lhe aconteceu,
do que em cada dia lhe põe a marca de uma presença (...)
O último inquilino de um corpo é o 'eu' que ele é."
(Vergílio Ferreira, *in Pensar um corpo*)

À Memória dos meus Mestres de vida:
meu avô Garcia, minha avó Tó, minha avó Emília
e meu pai, Vasco,
a quem reconheci sempre honra pelos princípios, pelos meios e pelos fins
e de quem continuo a lembrar-me de cor(ação)

Apresentação

Para traçar o contexto em que se enquadrou a realização deste trabalho de projecto de Mestrado, penso ser relevante começar por descrever a situação que faz sentido visar, dentro do meu percurso.

O meu interesse por uma constante procura em diversas áreas e manifestações nas Artes, assim como a crescente relação com o público, incutiu, desde sempre, em mim, um desejo de as explorar e descobrir.

Foi assim que, depois de frequentar a Escola Superior de Dança do IPL, no ramo de Espectáculo, de estudar Música no Conservatório de Lisboa, em Voz e Canto, e ter *Workshops* de Teatro e Música Improvisada em diversas Instituições, rumei ao *European Dance Development Center*, Universidade de Artes de Arnhem na Holanda, para uma licenciatura em Coreografia e Interpretação, com uma série de disciplinas, em diversas áreas da dança, com técnicas de relaxamento, do teatro, da *performance*, da música, com muita improvisação (um lema da escola), luz, som, vídeo, o que me proporcionou uma evolução e uma aplicação versátil no meu trabalho artístico.

Dentro destes contextos, tenho trabalhado como *freelancer*, desenvolvendo projectos a solo ou em parceria com colegas.

Para uma melhoria das minhas próprias competências e preferências, optei por voltar a estudar, para concluir o presente mestrado em Ciências da Comunicação, Especialização em Comunicação e Artes, aprofundando temas e conceitos, como criadora, e numa capacidade de síntese e análise, de forma teórica.

Ao realizar este trabalho de projecto, reflecto no meu passado e trago o corpo para o meio da reflexão. Pretendo evidenciar a experiência de vida, da memória inscrita no corpo, partindo da pesquisa, numa discussão do corpo que se representa, falando sobre si mesmo, e que enfatize a condição auto-referencial e auto-reflexiva desta comunicação.

Agradecimentos

É com enorme gratidão que expresso aqui o meu agradecimento a todos aqueles que, de alguma forma, estiveram envolvidos no decurso deste projecto.

Ao meu orientador, Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, pela inspiração e partilha do entusiasmo por este trabalho. Pelo conhecimento, primor, compromisso e pela dedicação enquanto pedagogo. As suas sugestões permitiram uma reflexão aprofundada sobre o tema, mas também que eu mantivesse uma linha de trabalho constante. Também uma palavra de agradecimento extra, por ter feito de intermediário com o Teatro da Garagem, para um protocolo com a FCSH.

À Professora Doutora Patrícia Gouveia, pela sapiência, pela confiança depositada em todos os alunos, mesmo àqueles que não vêm da área virtual-digital, e, ao mesmo tempo, pelo acompanhamento constante na feitura dos trabalhos. Aos restantes Professores Doutores deste mestrado, que tive a oportunidade de conhecer e que me marcaram na passagem por esta Faculdade, pela competência e por sentir que foi com prazer que partilharam a sua sabedoria, José Bragança de Miranda, Cláudia Madeira, José Manuel Costa, e aos Professores Doutores do Mestrado de Estudos sobre as Mulheres (Seminário de Imagem da Mulher na Arte Contemporânea): Zília Osório, Helena Santos e Domingos Morais. Aos técnicos de audiovisuais Mariana Escudeiro e Luís Miguel Correia, que apoiaram trabalhos de edição, mesmo fora de horas.

Aos colegas, Alexandra Alves Luís, Letícia Liesenfeld, Nuno Fortes Monteiro, pelo convívio e amizade. À colega amiga Rita Barracha, pela devoção, ajuda e carinho com que acompanhou este projecto, participando activamente na edição e projecção de imagens, e na gravação do *DVD* do espectáculo, integrando a equipa de trabalho. Estendo o agradecimento a Inês Barracha, sua irmã, que cedeu imagens de vídeo de sua autoria. Aos amigos que me acarinharam ou assistiram, dando opiniões e vibrando com o tema, Martha García, Inês Tarouca, Sofia Valadas, Manuel Moreira, Elsa Braga, Pedro Forte, Leonor Gama, Leonor Pêgo, Sónia Lucena e Tó-Zé Neves.

Aos intérpretes-criadores que fizeram parte da equipa de criação do espectáculo *Memória do Corpo*, Ana Mota Ferreira (actriz-bailarina), Miguel Ferreira Vidal (actor), José Sena (actor) e Guida Costa (música e *performer*). Pela generosidade, entrega e horas de ensaios que deram, em prol desta pesquisa. Sem eles, este projecto não teria tido a sua concretização. À minha querida Cecília de Lima, que, desde que aceitou ser consultora coreográfica, se dispôs a conversar, dar ideias, assistir a ensaios, encontrar definições, confrontando-me com novas perspectivas, tanto a nível intelectual como a nível cinestésico. Foi uma ajuda maravilhosa, mantendo sempre os conceitos e os temas presentes em todo o processo de trabalho. Um abraço muito especial e sentido. Estendo o agradecimento ao Átila, que com ela me emprestou o projector de vídeo e acompanhou parte das conversas sobre o tema.

Ao Carlos 'Zíngaro', músico e amigo generoso, sempre colaborando e oferecendo os seus préstimos. Um bem haja pela utilização gratuita de música original no espectáculo. Ao Edison Otero, que compôs música ambiental, trazendo um toque ao som final do espectáculo. À Genoveva Faísca e ao Carlos Pereira, pela utilização de música improvisada inspirada em poemas de Sylvia Plath.

À Maria João Afonso, que acompanhou parte do processo de investigação sobre Beckett e Ionesco, dando-nos dicas e conselhos sobre ideias do teatro do absurdo. Ao Professor Armando Nascimento Rosa, da ESTC, pela conversa sobre Beckett. À Bruna Antonelli, nova colega da faculdade, que se disponibilizou para dialogar sobre processos de análise e escrita, sugerindo leituras e autores que escrevem sobre teatro-dança.

Ao Luís Sustelo Afonso, pelo acompanhamento nos ensaios, fotografando e registando momentos preciosos do percurso. À Joana Gonçalves, conhecimento recente, que também fotografou e criou imagens experimentais a partir dos ambientes de investigação teatral. À Alice Valente Alves pelas fotografias extra que tirou à Guida Costa. À Alex Gil pela ajuda na escolha e organização de imagens no presente trabalho de projecto.

À minha velha amiga Amélia Videira, porque conseguiu assistir a alguns ensaios, dedicando algum tempo a dar opiniões justas, com o seu sentido prático e com os seus conselhos eficazes (tive pena que não tivesse participado como actriz no projecto, teria sido uma mais-valia). Ao querido amigo, actor e pensador, Paulo Campos dos Reis, que, não podendo participar como intérprete, se juntou ao grupo de críticos, sacudiu os momentos da criação, rasgando as ideias feitas, convidando ao risco, e que me deu a conhecer Georges Steiner, como grande autor que mexe com a fragilidade da memória, para além de todas as informações sobre Beckett, em particular pelo detalhe das memórias de um Krapp com suas gravações. Ao Luiz Antunes que nos ajudou a melhorar e articular o conjunto de movimentos em cena. À Amélia Muge e ao Zé Martins, que, mesmo tão ocupados com o novo projecto musical, me deram palavras de alento e confiança, e pelo respeito que consideram sempre na pessoa do Outro. Obrigada!

Ao Rui Lameira, pelo acompanhamento técnico do som na sala de espectáculos, mas antes de mais, pela sua invenção e edição sonora, criada com a sua sã loucura controlada. Por aquilo que, apesar de tudo, ainda nos une como cúmplices amigos.

Ao Irlando Ferreira, pela luminotecnia, montagens e desmontagens da sala de apresentação do projecto. Ao João Belo, à Cuca, à Maria João Vicente, que como equipa de produção do Teatro da Garagem foram incansáveis e sempre bem dispostos.

À Conceição Alves Costa por ter conseguido arranjar apoio, com as salas de ensaio, e à produção da ESTC pelo apoio de material cenográfico. Ao Fórum Dança pelo apoio de material técnico.

Resumo

O trabalho de projecto aqui apresentado procura analisar a memória e a representação do corpo do intérprete-criador em palco. Com o corpo como o meio essencial para a representação, procura-se identificar elementos de expressão e comunicação, através da percepção e da experiência de si mesmo, na memória corporal, que se torna visível no discurso de movimento e voz, e, na esfera relacional, com os outros, em palco, mostrada ao espectador e visto por este.

Em diferentes perspectivas, pretende-se entender a memória do corpo do actor-bailarino, através da percepção somática, com situações, marcas e histórias em torno do corpo. Ao analisarem-se as qualidades das acções do intérprete-criador, espera-se remeter para o que está escondido ou por se manifestar. O uso da acumulação e da repetição num ciclo de eterno retorno, na diferença e na derivação foram elementos que considerei como parte de estruturas de composição, e que, ao interligarem-se, queremos observar na representação através do corpo.

Propusemos que a memória, inscrita na experiência do corpo, se desvendasse na simples presença em cena. Numa viagem interior, no contacto com informações que, podemos escolher pôr de parte, ou que, sendo secretas, estão adormecidas, parecendo invisíveis. Numa procura destas sensações gravadas no corpo, pretende-se que sejam lidas pelo olhar mais atento, para darem sentido ao fenómeno teatral da representação. Neste presente trabalho de projecto explana-se as situações experimentadas com estas demandas.

O actor-bailarino-*performer*, numa percepção somática, na relação com peso, tempo, intensidade e ritmo, manifesta-se no momento presente e na representação do corpo. O corpo representa-se a si mesmo, através da apresentação do tema 'corpo', sendo valor primordial para a dramaturgia do corpo, e no teatro do corpo neste projecto.

A escrita deste relatório vem da componente prática que foi o espectáculo de teatro-dança *Memória do Corpo*, com criação de cenas, a partir de experiências pessoais sobre o corpo, e (re)criações de quadros inspirados em *A última gravação de Krapp* de Samuel Beckett e *As cadeiras* de Eugène Ionesco. Foi um laboratório de experimentação dos conceitos deste trabalho, com integração de som, imagens e adereços, compondo assim um território híbrido.

Palavras-chave

Memória do Corpo / Discursos do Corpo / Representação / Percepção Somática / Repetição e Diferença

Abstract

The project presented in this report intends to analyze memory and representation of the body's interpreter-creator on stage. With the body as the primordial media for representation, it tries to identify elements of expression and communication, on perception and experience of itself, in the body memory, visible in the discourse of movement and voice and, in the sphere of the relational, with others on stage, showed to the audience and seen by it.

In different perspectives, one tries to understand the memory of the actor-dancer's body, through the somatic perception, with situations, etchings and stories around the body, to form and shape, drawing movement in space, or creating unexpected qualities in the actions finding gestures that were hidden or not manifested yet. The use of accumulation and repetition, in a cycle of eternal return, on difference and derivation, were considered as part of compositional structures, interconnecting, and seen in the memory, revealed through the representation of the body.

Memory is inscribed in the experience of the body, unveiling itself, with the simple presence on stage. In an internal journey, there is contact with information that we can choose put aside, being secret, in the past, or being dormant, and seemingly invisible. However, looking closer, feeling the sensations marked in the body, they can be real to the keenest eye, making sense to the theatrical phenomena of representation.

The actor-dancer-performer, in a somatic perception, in relation to weight, time, intensity and rhythm, manifests her/his body in the present moment and the representation of the body. The body represents itself through the presentation of the theme 'body' being the essential value to the dramaturgy of the body, and in the theatre of the body in this project.

This report comes out of a practical component that was the performance of theatre-dance *Memory of the body*, with the creation of moments based on personal experiences about the body and (re)creation of sketches inspired on *Last tape from Krapp* by Samuel Beckett, and *The chairs* by Eugène Ionesco. It was a laboratory of experimentation of concepts for this project, having as well an integration of sound, image and scene objects, thus making a hybrid territory.

Key-Words

Memory of the Body / Discourses of the Body / Representation / Somatic Perception / Repetition and Difference

Índice

Introdução	2
Capítulo I - Conceitos abordados no projecto	
1. Da memória	
1.1. Definição de Memória	7
1.2. Memória (através) do Corpo	17
2. Da representação	
2.1. Representação (através) do Corpo	24
Capítulo II - Projecto <i>Memória do Corpo</i>	
1. Da co-criação	
1.1. O papel dos co-criadores	28
2. Do trabalho e processo de ensaios	
2.1. Momento presente	31
2.2. Movimento para a Memória do Corpo	34
2.3. Discursos e Comunicação do Corpo	40
3. Do Corpo e da Voz em diálogo	
3.1. (Des) construções do Corpo e da Voz	45
3.2. A Voz do Corpo	51
Capítulo III - Contributos para o trabalho de projecto	
1. Dos Artistas e das influências	54
1.1. Mary O'Donnell Fulkerson	54
1.2. Pina Bausch	58
Conclusão	63
Referências bibliográficas	67
Lista de Imagens	72
Anexos	
Anexo I: folha de sala do espectáculo <i>Memória do Corpo</i>	74
Anexo II: descrição do espectáculo <i>Memória do Corpo</i>	75
Anexo III: fotografias de <i>Memória do Corpo</i>	78
Anexo IV: DVD do espectáculo <i>Memória do Corpo</i>	85

Introdução

Toda e qualquer história de vida existe através da memória ou de parte dela. O tema da memória tem acompanhado muitos processos da minha vida, nas vivências de trabalho, académico e profissional. Por ter tido o privilégio de me poder aventurar em diversos campos das artes do espectáculo, num caminho de crescimento com estudos de dança, música e teatro, desenvolvi várias e distintas abordagens, para me aproximar do que pretendo.

Numa fase da minha vida relativamente recente necessitei de uma paragem, devido a um problema emocional que afectou, durante um período, a memória recente ou de curta duração. Passei por um tempo em que não conseguia armazenar, decorar, ou encontrar os meios normais de me relacionar com o mundo. Passei por um tratamento cuidado, para, pouco a pouco, recuperar as capacidades em pleno. Pude 'brincar' com a (in)capacidade de reter informação e colocar-me noutras posições, perante a percepção sensorial, e as noções sobre a consciência, em relação a mim própria e aos outros. A percepção do meu próprio corpo, as sensações analisadas sem pressa de concluir algo, e toda a somatização que tive de entender, foram, no entanto, de grande valorização emocional, com a paciência como minha aliada. Foi uma aprendizagem longa mas com uma recuperação completa e feliz.

Sentindo-me pronta para novos desafios, resolvi candidatar-me a este mestrado, com vontade de articular conhecimentos, de aprender conceitos, num local mais académico do que aqueles que tinha frequentado até então, propondo-me novas situações. Depois da frequência de seminários em que o corpo, o espaço, o real, o virtual e a própria comunicação foram debatidos, observados, lidos e até experimentados (como em artes digitais e documentário), cheguei à componente não-lectiva com a ideia de que o corpo, o discurso do corpo, e suas formas de expressão e comunicação podiam estar inseridos numa pesquisa. Encontrei um propósito de fundo através deste trabalho de projecto. A memória como tema constituía um desafio e, por isso, atrevi-me a mergulhar neste território.

Começar por conceitos mentais e por definições como ponto de partida de um projecto não era, no entanto, um procedimento normal para mim, ou que eu costumasse ter para criar um espectáculo. Não quer dizer que praticar uma teoria, bastante especulada verbalmente antes de ser posta à prova, em conversas com consultores, professores e intérpretes não tenha sido um desafio. Na linha de discussão, apercebi-me que o tema da memória do corpo e da curiosa dialéctica em torno desta, no discurso sobre o corpo que se representa, justificava-se numa proposta auto-referencial.

A linguagem híbrida que advém das estruturas de construção deste projecto, utilizando recurso aos sentidos e à percepção do corpo, trouxe consolidação ao presente trabalho (primeiro teoricamente, falado, discutido, e depois na escrita) e ao espectáculo apresentado em público (prática de conceitos postos em cena, depois de experimentados em ensaios). Como se tem verificado nas últimas décadas, é também o espírito dos tempos. Conforme Cláudia Madeira (2010: 95) o explana, o híbrido introduziu-se como paradigma na sociedade contemporânea, ganhando "o estatuto de 'paradigma invasor'". Está presente nas tendências globais, na construção de identidades e em todo o género de papéis sociais. Este trabalho o demonstra, numa integração de temas actuais, como normas e formas organizadas em fronteiras da comunicação.

No processo de encenação e coreografia, retomei e integrei a percepção somática, estudada por mim em práticas de dança, aplicando-a e utilizando-a nas experiências desse percurso, em relação à memória, perdida e achada, analisando-a e refazendo-a num processo de distanciamento, na composição de *Memória do Corpo*.



Imagem 1 – Inês Barracha (1982-). *Fotografia 4 - Orgaforma II*; cedida pela autora.

Ao desafiar os intérpretes para a criação de cenas a partir de realidades intrínsecas de cada um, procurei interligações entre visível e invisível, entre o que é mostrado e ocultado, o que se assemelha ou se distingue de cada experiência do corpo, o que pode nascer a partir da derivação, do que se recomeça e onde se pode acumular movimento. Não tive com isto uma intenção terapêutica, nem nos ensaios, nem em palco, comigo ou com os colegas de trabalho, apesar da inerente possibilidade de acontecerem melhorias, como pude verificar na prática, e em testemunhos de diversos pensadores e encenadores, como Peter Brook (2008: 194-195), que diz: "... no acontecimento imediato há um resultado inconfundível. Duas horas depois do início de cada sessão, as relações das pessoas ali presentes estão ligeiramente modificadas, por causa da experiência na qual estiveram mergulhadas em conjunto. (...) acontece que alguns participantes se sentem temporariamente, ligeiramente, mais vivos."

Do interior de cada um dos intervenientes e consultores do presente trabalho de projecto, pessoas a quem reconheço valor e dádiva inestimáveis, nasceram buscas incessantes para compreender o objectivo destes temas e torná-los possíveis, visíveis e audíveis, através da expressão do corpo, nas suas variadas vertentes de comunicação.

Os conceitos desenvolvidos ao longo deste trabalho foram pensados a partir do corpo para que houvesse sentido no relacional, fundamentados no elemento central da criação deste espectáculo, o corpo (e a pessoa) do actor-bailarino, quer em si mesmo, quer na projecção com os outros (espaço envolvente, corpos/pessoas, e público). O corpo do intérprete é pensado na própria dramaturgia, de forma a produzir mais do que a relação com o texto e o espaço, dando ênfase a aspectos orgânicos que se diferenciam da dramaturgia literária em que o espectáculo também se baseia. As acções dos intérpretes, numa correlação entre estes, numa relação psicofísica com os conceitos analisados aqui, e com uma dramaturgia própria, destacam o elemento essencial do teatro-dança, que é o corpo.

Ao observar, na cena teatral, a relação entre os corpos, mais do que isso observam-se relações de pessoas, que estabelecem linhas de revelação, do que é mais suave e delicado, ao que é mais feroz e intenso, modificando por isso o carácter do espectáculo, pelas características de cada corpo 'vivo' em palco. Cada intérprete-criador propõe um tratamento e resultado particulares, pela transferência das qualidades de cada um, na colaboração com a encenadora-coreógrafa nas múltiplas componentes do espectáculo.

No Capítulo I do presente trabalho de projecto faço a abordagem de processos e conceitos que foram experimentados numa prática cuidada, antes e depois de debatidos, e discutidos, tanto em ensaios como fora destes. Apresento definições e meios de desenvolvimento utilizados, baseados em algumas considerações de pensadores, criadores e filósofos sobre cada dimensão temática. O processo de criação do espectáculo *Memória do Corpo* foi o laboratório que enquadrou os elementos da memória do corpo do actor-bailarino-*performer*, numa experimentação que dialogou com outras dramaturgias e texturas cénicas. Apresentando as componentes da memória somática que o actor pode activar e desenvolver, foi possível experimentar um conjunto de componentes que geraram a estruturação desta dimensão da dramaturgia.

No Capítulo II, estabeleci pontes com o processo prático do espectáculo *Memória do Corpo*. Na exploração de excertos dos textos dramáticos *A última gravação de Krapp* de Samuel Beckett e *As cadeiras* de Eugène Ionesco, tive a oportunidade de reflectir e entender propriedades destes textos, introduzindo-os no espectáculo. Na reflexão das palavras, dos significados, das gravações áudio, nos processos de incomunicação, concentrando a atenção no propósito sonoro vocal, integrei voz no movimento e suas composições entre ritmos, silêncios e a própria cena teatral.

No Capítulo III, apresento referências que trouxeram mais-valias ao projecto com as influências importantes que tenho tido na elaboração deste projecto. Criadores e artistas que me inspiraram são aqui referenciados, ajudando a espelhar as práticas que tomei.

O poder do co-criador é reforçado, o que conduz o seu processo de interpretação, sob alguma direcção, num poder e autonomia constantes, na responsabilidade permanente para com a sua percepção somática, e não apenas com a sua execução. Este poder de incorporação, na representação do corpo, tem o objectivo de tornar visível e credível o próprio tema, pela presença do actor-bailarino-*performer* em palco.

Coloco assim o pensamento do corpo e da voz em movimento, numa representação auto-referencial, com elementos intrincados na memória como princípio, em quietude ou em movimento, em silêncio ou sonoramente, com discursos abertos a influências, em articulações com os de outros, ou que se revelem nas entrelinhas. Espero, por isso, que esta seja uma oportunidade para reflectir crenças e considerações, sobre práticas e teorias do corpo, na memória e representação através dele.



Imagem 2 – Fotografia de Josh Sommers©. *Untitled*; 620 x 424 (Sommers, s.d.).

CAPÍTULO I - Conceitos abordados no projecto

"Vivre n'est pas seulement imposer perpétuellement des significations, mais continuer un tourbillon d'expérience qui s'est formé, avec notre naissance, au point de contact du 'dehors' et de celui qui est appelé à le vivre." (Merleau-Ponty, 1968: 67)

1. Da memória

1.1. Definição de memória

Segundo Babette Rothschild (2000: 26-27), em *The body remembers*, a memória relaciona-se com um processo de gravação, armazenamento e lembrança de informação captada tanto do ambiente interior de uma pessoa como do exterior. Os sentidos¹, integrados numa percepção sobre o mundo, informam o cérebro, que guarda o que compreende, como pensamentos, emoções, imagens, sensações, e impulsos comportamentais.

Se entendermos que uma constante comunicação de todas as apreensões e impressões que sentimos lançam, para dentro de cada pessoa, a possibilidade de seleccionar o que nos marca, a partir de impressões e circunstâncias, interagindo com algo que já está no interior, por razões de maior importância, em fases e momentos emocionais de mudança, ou ainda por aprendizagens feitas quer por repetição, quer por assimilação de significados, então há factores relacionais que nos fazem guardar essa informação na memória.

Para uma informação se transformar em memória tem de atravessar três passos: *codificação* - num processo de gravação, simbolismo ou marca da informação dentro do cérebro; *armazenamento* como acumulação da informação que, com o tempo, pode ficar guardado; *reacessamento* numa consulta ou reactivação da informação, trazendo-a

¹ Segundo Linda Hartley (1995: 27-29), a percepção do tacto, juntamente com a de movimento, é a primeira a nascer, cronologicamente falando, sendo a base de aprendizagem da célula, tornando possível o que apreende, observa e sabe sobre ela mesma e sobre o que a rodeia, fazendo também o contacto com o ambiente, referindo que todos os sentidos, em última instância, advêm deste sentido, ou são uma forma particular e refinada de tacto, definindo a realidade que vivemos.

à consciência (*idem*: 27).²

Entre os cientistas dos anos 60, já se observava e afirmava que a memória de curta duração dependia de um sistema diferente do usado para a memória de longa duração, nascendo a ideia de um sistema múltiplo de memória no cérebro, que é hoje a norma (Nadel e Schacter citados por Rothschild, 2000: 28). Conforme nos habituámos, lidamos com esta multiplicidade de escolhas e de gravações na nossa memória, podendo encontrar respostas conforme aquilo que fazemos aos dados guardados no nosso cérebro, podendo articular distintas informações, dependendo do tempo em que as apreendemos. Rothschild (*idem*: 28) diz que a memória de curta duração é usada para algo com que nos deparamos de repente, como uma notícia ou informação de rápida actuação, esquecendo-a de seguida, para que não fiquemos com o cérebro entupido de informação desnecessária, e definindo a memória de longa duração com o que envolve informações que serão guardadas para sempre - sendo ou não necessário trazê-las à consciência.

No trabalho prático, como foi a preparação do espectáculo *Memória do corpo*, falámos uns com os outros sobre a memória, o que a define e de como esta pode demonstrar-se em momentos diferentes, conforme as situações vividas, como é a recolha de certos episódios, e da facilidade ou dificuldade de cada um em lidar com os dados que queremos trazer à consciência. Constatámos que, mesmo sendo difícil re-viver³ esse momento, conseguimos uma resposta ao estímulo dado, seleccionando algum gesto ou momento que o corpo dança, adaptado ao que propus a cada intérprete. Levantei a questão de haver outras opções de memória, que não as do senso comum.

² Processos observados em ensaios de *Memória do Corpo*, quer por assimilação directa, organizados pela sua simbologia, quer por repetição, em fases de aprendizagem de movimentos, com consequente modificação e constante possibilidade de aceder em cada repetição a novas informações; no reaccessamento, espontâneo ou de consulta consciente, cada possibilidade foi bastante debatida.

³ Segundo princípios da psicanálise, quando reactivamos uma memória, vivemos novamente a situação inicial, em termos psicológicos, e quando há um trauma, ou um motivo forte a interpor-se, em relação a essa vivência do passado, muitas vezes a memória é recalcada por isso mesmo, sendo necessário um trabalho de terapia adequado e seguido com bastante minúcia e cuidados profissionais para se estabelecer uma relação harmoniosa com essa memória, se a integração for o objectivo; cf. *Psicopatologia da vida quotidiana* de Sigmund Freud (1974: 30 e 167-168).

Isto é, se temos milhões de células, pode haver alternativas, outro tipo de memória, ou outro carácter que esta transporte no corpo. Segundo Hartley (1995: 106-109), a origem do movimento que traz consciencialização pode ser partilhada a partir de um nível celular fundamental, em memórias emocionais, sentimentos e sensações trazidas ao consciente. Se há memória nas células, nos tecidos e nos fluidos do corpo, podem estar perdidos para a mente consciente, pela dificuldade de comunicação, mais do que na possibilidade de as sentir e utilizar no consciente presente. Para acordar essas zonas de esquecimento, se utilizasse o tacto, num contacto directo com a pele, com os tecidos do corpo, poderia descobrir a fronteira, numa abertura para a passagem de informação, através do toque, do corpo a corpo. Não sendo um trabalho mental, nem tendo associações do género, as sensações corporais são a fonte para esta memória se revelar. Muitas vezes, observei que, não tendo respostas que se pudessem verbalizar, apareceram outras, mais estranhas ou menos confortáveis, como foram o cansaço profundo, ou algum vazio, frustração ou dormência. Para nos libertarmos destes bloqueios, sugeri que deixássemos o processo correr, acreditando que, na sabedoria inscrita no corpo-mente, as mudanças ocorreriam. As resistências, ao serem aceites como parte integrante do nosso sistema humano, poderiam amainar ou desaparecer, pois a mente deixa de observar do exterior, não reagindo a possíveis expectativas, implicando-se em outras coisas mais antigas, dentro do corpo. ⁴ Com a ressonância de testemunhos, nossos e de outras pessoas, como verificámos em *Wisdom of the Body* (Hartley, 1995), consegui implicar os conteúdos implícitos no corpo, consciente ou inconscientemente, para que fossem postos em movimento, e assim permitir que o corpo falasse de si mesmo, sem se tornar verbal.

Observei que, em qualquer das sugestões a trabalhar, os três passos referidos

⁴ Fazendo uma relação com a ideia de que as células formam uma primeira memória, momentos antes de serem implementadas no útero, de tal forma que, quando fazemos transições para níveis mais avançados de existência ou de conhecimento, fazemo-lo através de laços que temos com essa época. Nessa fase de existência primordial, as células aprendem através da força da gravidade, recebendo informação sobre elas e sobre o ambiente com que se relacionam, com o suporte dessa força da Terra; para mais informações sobre este assunto consultar Linda Hartley (1995: 15-18).

anteriormente (codificação, armazenamento e reaccessamento), foram articulados numa sucessão de movimentos e expressões da memória do corpo. Consegui perceber que há uma linha de inteligência automática, nessa gravação no corpo, processando uma carga da informação, sugerindo a retenção, de forma consciente ou inconsciente, e que o corpo vai percebendo o que fica guardado nele, como que tendo um processo autónomo e independente da nossa vontade, ou pelo menos, que nesse momento assim o pareça. Poderá ser aparente, mas ao dar significado ao que se memoriza, o signo é guardado no cérebro (e, também nas células no corpo, que, por princípio, estão em constante intercomunicação), entre muitas outras informações arrumadas e codificadas no seu interior. Aquilo que fica registado tem de facto uma importância enorme, ou foi aprendido por repetição, gravado no corpo através de movimentos. Por nos recordarmos deles, podemos voltar a fazê-los, passadas uma semanas, necessitando apenas de uma pequena revisão da sensação ou percepção cinestésica, nos instantes desse (re)fazer, na sensação do que se sabe fazer deles, clarificando a própria memória dos movimentos. E verificamos que lembrar movimentos implica fazê-los para os trazer ao próprio movimento, pois a memória do corpo sente-se também através da própria acção. Nesse reaccessamento, notámos o que guardámos, porque o conseguimos reconhecer em movimento, ritmos, esquemas e encadeamentos de gestos dançados. Estando em *standby*, é possível fazer uma consulta, quando queremos aceder a essas sequências.

Numa perspectiva diferente, Bergson (1982: 86) distingue duas memórias: imagens-lembranças e representação das lembranças. As imagens-lembranças incluem todos os momentos da vida conforme se desencadeiam, armazenando o passado em informação bem delineada. Por outro lado, a representação das lembranças aparece na continuidade do acesso à informação do passado, reformulando o que já foi experimentado porque "prolonga seu efeito útil até ao momento presente."

Supondo então que o passado é guardado, por imagens-lembranças pessoais, com pormenores, tempos e lugares, mostrado e comparado com o tempo presente, numa associação de ideias entre tempos, ou por mecanismos motores que dependem da nossa vontade, pode (re)desenhar-se a imagem daquilo que aconteceu.

Mas também podemos ver, conforme Bergson afirma (*id.*: 86-87) que as lembranças que se adquirem voluntariamente por repetição são raras, excepcionais. Ao contrário, o registo, pela memória, de factos e imagens únicos no seu género, processa-se em todos os momentos de duração.

Como as lembranças aprendidas são mais úteis repara-se mais nelas? Quer dizer que o que se aprende por repetição, por ser feito através de um esforço, adquire-se e refaz-se num constante progresso? Com a familiarização e com o tempo, vamos sabendo, cada vez melhor, os movimentos ou outra informação que se queira reter na memória. Mas esta vai divergindo daquilo que foi inicialmente proposto. E o corpo vai organizando movimentos e melhora-os, em cada vez que os volta a fazer? "Esse hábito, aliás, só é lembrança porque me lembro de tê-lo adquirido; e só me lembro de tê-lo adquirido porque apelo à memória espontânea, aquela que data os acontecimentos e só os regista uma vez" (*ibid.*: 88).

Com a ligação ao modo como se percorre esta aprendizagem, nas repetições, uma atrás da outra, conseguimos determinar nos ensaios uma importância cada vez maior dessa aquisição de conhecimentos. Evidencia-se uma diferença entre o hábito que se marcou com os sucessivos momentos de impressão e o automatismo imediato que caracteriza a lembrança de um episódio. Temos então de aludir à afinidade emocional no registo da memória.

Nos ensaios de *Memória do Corpo*, sugeri jogos entre recordações e remodelações de lembranças, numa composição que se foi adaptando à relação entre memória e visibilidade. Por ter pedido aos intérpretes para se lembrarem de episódios marcantes da vida de cada um, em que o corpo tenha sido o meio para guardar essas marcas (em cicatrizes, momentos de mudança corporal, momentos em que o corpo tivesse de se afirmar territorialmente, ou situações de espera e vazio enormes), cada um recordou histórias, para serem partilhadas comigo e com o grupo.

Constatei que "quanto mais significado uma informação tem, e quanto mais alta é a carga emocional, - sendo positiva ou negativa - mais provável será um acontecimento ser guardado" (Schater cit. por Rothschild, 2000: 27). É impressionante como os

detalhes, as imagens, por vezes, os sons, são bastante evidentes para as pessoas que os lembram, e quando narram o que lhes aconteceu, como, quando e a razão pela qual o corpo se modificou, por causa de um acidente, ou de uma operação, ou até de algo não doloroso, como uma viagem, uma mudança de casa, um crescimento do corpo rápido, uma alteração da voz devido à idade, tudo é referido e descrito com clareza. Parece que quando algo nos marca, sendo, portanto, de grande impacto, positivo ou negativo, nada nos escapa à memória. Até mesmo o vazio e o bloqueio podem conservar-se na memória. Das histórias que os intérpretes me contaram, selecionei desenhos, movimentos, e intenções da acção, para jogar com outras ideias e implicações na construção de uma dança, possivelmente inscrita no corpo, como se estivesse contida apenas no discurso do corpo, e se pudesse transmitir a essência dessa recordação incorporada, sem recorrer a representações nem traduções miméticas da situação narrada. Como José Gil (1997: 41) tão bem expõe, "cada gesto pode por si próprio ter vários sentidos - incluindo sempre aquele que o corpo imprime à sequência particular, pela sua presença unitária." Aproximando mais o corpo da acção teatral, *sem atitude de representação*⁵, mas antes no corpo que vai sentindo, movendo-se, expressando-se e, dessa maneira, chegarmos a uma dramaturgia da memória do corpo (ficando visível o que se pretende, através do próprio movimento que se desenrola).

Esta inscrição no corpo que tem um discurso próprio, é uma espécie de módulo presente, tanto na parte física, como psicológica, até mesmo no espírito em geral, e na alma de cada um de nós em particular, como memória, para se ler, não *acerca do corpo*, mas *no corpo*, como se este fosse a memória, e assim, memória e corpo unindo-se numa ubiquidade. Como Jean-Luc Nancy (2000: 10 e 18) propõe no seu livro *Corpus*, numa analogia entre escrita e movimento: "Escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo. (...) É assim que a ontologia se revela como escrita. 'Escrita' não quer

⁵ Patricia Bardi, em recente seminário que frequentei em Amesterdão de *Voice Movement Integration e Vocal Dance*, com princípios de *Body-Mind Centering*, recorreu a esta expressão. Em vez de uma atitude de mostra, o corpo move-se sequencialmente, e uma série de contextos e de possibilidades aparecem ou o próprio corpo transforma-as, dentro da linha espaço-tempo que o conduz.

dizer mostrar, ou demonstrar uma significação, mas indicar um gesto para *tocar* no sentido."

Outras recordações e detalhes de cenas reactivadas podem, muitas vezes, ser acrescentadas ou encenadas, quando se volta ao 'local' de lembrança, mas também no tempo presente, na habituação daquilo que se recorda, se consegue extrair mais alguma coisa do momento original em que decorreu o episódio de significação e recolha, pois o reaccessamento faz uma interacção com o momento presente de recordação e adapta-se às circunstâncias presentes. Não que isso altere a memória, mas enriquece e acede a algo mais profundo, que pode ser trazido à consciência, numa percepção mais clara e articulada com a realidade presente. Pode assim compreender-se aquilo que se viveu, noutras experiências anteriores, que comparadas com aquela, ou ainda com a passagem do tempo, simplifiquem a análise e interpretação dos factos vividos no passado.

Por vezes, é difícil de localizar essa memória, podendo estar perdida ou 'desarrumada', ou tendo de ser reorganizada, na medida em que o tempo e a familiarização com ela a pode modificar, ou pelo menos, pode transformar alguns dados relacionados com ela. (Rothschild, 2000: 27)

Ainda nos ensaios de *Memória do Corpo*, observámos que, uma vez guardada, a informação pode ficar adormecida, mas que ao reactivá-la, a zona de *recall* ou lembrança é aberta. Ao repetirmos uma determinada cena, fomos notando que algumas partes não permanecem naturalmente no corpo, ou que ao reformular-se a composição de movimentos e gestos, pudemos articular informações que não seriam visíveis, se não as tivéssemos (re)organizado numa composição teatral e coreográfica. Como foi descrito antes, há elementos que consideramos importantes e, por isso, ficam gravados na nossa memória, e sentimos isso.

Mas também em determinados momentos, devido a circunstâncias, internas ou externas, podemos ter facilitada a tarefa de memorizar, se nos propusermos ter mais tempo para experimentar, constatando que estes dois tipos de memória, de curta ou de longa duração, interagem num diálogo de conhecimentos prévios com outros mais actuais.

Na memória, quando a relacionamos com imagens, sons, palavras, cores, formas,

até mesmo situações e sistematizações, podemos verificar que o tempo não é o único processo de estabilizar e manter guardadas as informações (*id.*: 28). Foram utilizadas, no nosso processo de trabalho de experimentação para a construção de *Memória do Corpo*, histórias de marcas do corpo, que depois tornamos movimento como derivação dos eventos narrados, num encontro pela diferença, no desvio, para além do tempo. Por analogia, ou nalguma coisa que pudesse estar escondida e fornecesse outra imagem, som, ideia ou forma, encontrámos uma extensão destas 're-presentações', mesmo antes das tomadas de decisão final para a coreografia-encenação. Tentámos desencadear um discurso do corpo que revelasse outros tipos de informação, mais delicados ou ocultados na memória do corpo, e se transformasse em algo mais inteligível. Esta memória, designada por implícita, diferencia-se da explícita.

A memória explícita é a que é entendida com factos, conceitos, e ideias. Muitas vezes é também chamada de memória declarativa. Quando se pensa em algo e se o descreve por palavras, usa-se a memória explícita. Esta depende da linguagem oral e da escrita, para que a memória seja guardada ou reactivada. Uma opinião, uma história, um facto, um caso, uma narração, são exemplos ligados a memória explícita, não sendo apenas ligado a factos, mas também a operações de análise, ou de acompanhamento de um percurso para a feitura de algo, como por exemplo, cozinhar um bolo ou resolver uma equação (*ibid.*: 29). Ao pôr a experiência em palavras, construímos uma relação temporal entre o que foi contado e o tempo presente em que narramos, para conseguir traduzir e encontrar o significado do evento, transmitido a quem ouve, e assim lhe ser acessível.

Muitas vezes não se recorre à memória explícita, que interliga acontecimentos ou que os analisa, porque conseguimos funcionar num estado de supressão dessa compreensão, ficando confusos ou impulsivos sem nos apercebermos disso. Inicialmente, a memória implícita foi denominada de 'procedimental' ou não-declarativa, porque tem a ver com o armazenamento e lembrança de procedimentos aprendidos e de comportamentos. Sem esta memória, muitas tarefas seriam laboriosas,

ou mesmo impossíveis de se fazerem (*ibid.*: 30-31).⁶

Por conseguinte, fomos observando nas nossas experimentações que a memória implícita guarda o que está escondido, que se relaciona com realizações motoras, sem que as consigamos descrever ou traduzir para a linguagem verbal. Isto é, o indizível apresenta-se no corpo e no que este se recorda, ao mover-se e ao representar-se a si mesmo, na expressão de alguma memória adormecida ou latente. Ao passar pela tentativa de demonstrá-la desta forma, tentámos que o corpo a representasse, de modo claro e transmissível, pela percepção dos próprios movimentos, sem ter de aceder a uma representação extra nem acrescentar palavras para sublinhar, em termos de imagem e representação teatral, pois já estaria visível toda uma situação de estar e ser no corpo. Todavia, escolhemos, por comum acordo, utilizar trechos e palavras que reforçassem essa mesma comunicação interna, dentro do corpo, ou seja, que o corpo falasse dele próprio, sem o dizer verbalmente, mas podendo exprimir oralmente, utilizando parte de texto que fomos seleccionando para cada momento que quiséssemos, ou instigando distorções nos sons vocais, como o que usámos na parte III do espectáculo *Memória do Corpo*.

Ainda na parte I da apresentação pública, entre múltiplos movimentos em grupo, numa dança em que os corpos, envoltos uns nos outros, se contactavam como se todos fossem um só corpo, acrescentámos algo, mas evidenciando o explícito, dizendo:

Não é absurdo termos de transportar sempre toda a tralha que temos no corpo? Compreende-se por exemplo que transportemos o estômago e mesmo os intestinos, para um banquete. Mas quando fazemos desporto? Ou alombamos um carregão? Ou? Detive-me então a imaginar o que do corpo se conservaria depois da "ressurreição dos mortos". E concluí que bastaria a pele. (Vergílio Ferreira, 2004: 48)

Com esta afirmação, em cima de um discurso do corpo, em cena, redobrámos a

⁶ Há grandes vantagens em se ter uma memória implícita, pois de outra forma, estaríamos sempre a lembrar tudo o que fazemos, ficando 'presos' a uma explicação constante de todas as acções. Tomando como exemplo o andar de bicicleta, que cada vez que é feito, não é relembrado como se fosse uma descrição dos actos nem uma narrativa sobre a primeira vez que se andou de bicicleta, aquando da sua aprendizagem.

significação de um corpo, que é construído por vários corpos, porque, em simultâneo, fala de si mesmo, num manifesto onde a memória explícita interage com a implícita. Conseguir-se chamar a atenção sobre este todo, que o corpo transporta, onde tudo se passa e que, sem ele, não há comunicação com o mundo? E que a morte está presente, na vida do corpo, no corpo? Nesta deambulação entre corpo-mente, rolando pelo chão, utilizando pesos e contrapesos, trabalhando com o inesperado e deixando que os reflexos mais profundos nos guiassem, descobrimos que, ao utilizar a voz, múltiplas e complexas ligações acontecem, libertando o movimento que se improvisa pelo espaço. Embora disséssemos o texto de Vergílio Ferreira, acrescentado, ao que fazíamos, a duplicidade do seu significado, não estivemos, contudo, a descrever as nossas acções enquanto as fazíamos, nem a traduzir explicitamente o que se passava naqueles minutos, nas nossas acções do momento, nem tão pouco dialogámos, em discurso directo, uns com os outros.



Imagem 3 - *Memória do Corpo* – Teatro da Garagem/Taborda, Jan/2012. Corpos rolando no chão; relação da memória implícita com a memória explícita. Fotografia de Luis Sustelo Afonso (1991 -).

Como diz José Gil (2001: 69), "é falso dizer que 'transportamos o nosso corpo' com um peso que arrastamos sempre connosco." Como se demonstrou na prática de movimentos descritos anteriormente, com os vários corpos que rolam no chão ou uns sobre os outros, numa harmonia de equilíbrio de pesos, podemos dizer que vivemos num corpo paradoxal, que ao mesmo tempo que exige um esforço para se movimentar, consegue organizar um série de sequências físicas que o transporta pelo espaço, sem esforço. Nesse acto entre palavras de peso e movimentos de contacto, separamos a memória implícita da explícita, mas, agora, pela ironia da situação.

Acompanhando este processo de pesar do corpo, de sopesar, de ter uma relação de comunicação através da sua massa de carregar essa memória, reporto-me a Jean-Luc

Nancy que diz que "todos os corpos pesam sempre uns *sobre* os outros e uns *contra* os outros, os corpos celestes e os corpos calosos, os corpos vítreos e os corpúsculos" (2000: 91-92). Este *corpus* do tacto aparece num encadeamento de acções que lhe são próprias, como premir, roçar, abraçar, friccionar, segurar, balançar, pesar...

1.2. Memória (através) do Corpo

O cérebro pode ser 'enganado', distraído do controlo que possa fazer, deixando que a improvisação possa acontecer em rolamentos de corpos pelo chão, que se erguem e caem, numa sucessão de esforços concertados entre todos, sem grandes pressões nem forças físicas ou mentais a acrescentar. Neste acontecimento, estes movimentos que se interligam com peso e equilíbrio, puxando e empurrando partes do corpo, com a sua fluidez natural, têm ligação ao sistema neuromuscular, decorrendo de padrões de desenvolvimento motor⁷, porque estão na substância deste tipo de movimentos (Hartley, 1995: 93).

O cérebro acompanha tudo isto, testando-se para não bloquear o movimento, nem se bloquear a si, como por vezes, pode acontecer, se não nos familiarizarmos com a improvisação-contacto⁸. "O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, senão uma espécie de central telefónica: o seu papel é 'efectuar a comunicação', ou fazê-la aguardar", conforme Bergson (1982: 16) afirma. Com esta ideia, sabemos da prática de improvisação-contacto, que de facto há uma organização do corpo, por via da espinal medula, comunicando movimentos reflexos, em reacção a situações, que de outra forma, se esperassem por uma resposta dos centros nervosos cerebrais, teriam consequências drásticas. O cérebro pode compreender o que se passou após uma queda ou um desequilíbrio, mas "não acrescenta nada àquilo que recebe" (*id.*: 16). Mais, é através do sistema nervoso periférico que tem informação do

⁷ Dentro do *Body-Mind Centering*, um dos assuntos que está na génese de todas as ligações neuromusculares que o corpo detém, desde a nascença; para mais aprofundamento, consultar Linda Hartley (1995: 90-128).

⁸ Também designada como *contact-improvisation*: processo de dança onde se estimulam reflexos, quedas, rolamentos, entre outros movimentos ligados ao sistema neuromuscular, trabalhando também a consciência do corpo, de uma forma profunda, que começou por ser experimentada, com diversos grupos, no início dos anos 70, fundada por Steve Paxton e Nancy Stark-Smith, e que, ao longo dos anos, se sistematizou como técnica.

que se passa, em termos de percepção do mundo exterior, em especial dos movimentos, e "como todos os órgãos perceptivos lhe enviam os seus prolongamentos, e todos os mecanismos motores da medula e do bulbo raquidiano têm aí os seus representantes titulares, ele constitui efectivamente um centro (...), e por outro lado, como uma quantidade enorme de vias motoras podem abrir-se nessa substância, *todas juntas*, a um mesmo estímulo vindo da periferia, esse estímulo tem a faculdade de dividir-se até ao infinito e, conseqüentemente perder-se em reacções motoras inumeráveis, apenas nascentes" (*ibid.*: 16-17). Existem provas, na prática, de que o cérebro, ou conduz movimentos, de forma consciente, numa acção controlada, a receber informações da espinal medula, ou já depois de esta ter reagido e de os movimentos reflexos terem acontecido, para analisar todo o acontecimento ou reacção, dá-lhes significado. Perante o desafio de improvisar no palco, em frente ao espectador que nos segue com o olhar atento, compreendemos que é desta confiança na complexidade de reflexos e intenção da direcção dos movimentos, que, alternamos entre decisões concretas e reflexos. Nas situações em que usamos o peso, pressão no chão ou contra outro corpo, com o apoio das superfícies podemos oferecer resistência, como forma de comunicar e dar 'chão' aos outros e a nós mesmos, ou então ao deslizar o corpo, como se fosse um peso 'morto', responsabilizamo-nos por esse peso dado, ao escorregarmos numa queda 'natural', dando segurança a todo o processo.

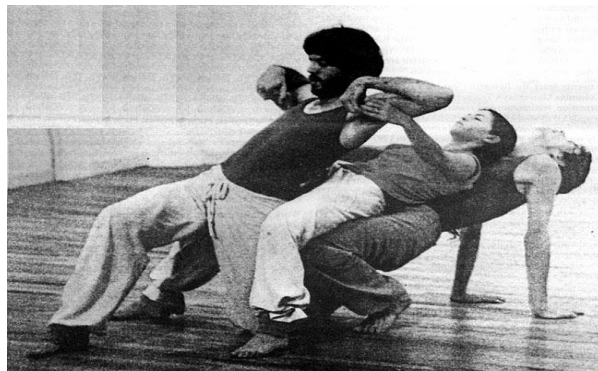


Imagem 4 – John LeFan, Nancy Stark Smith e James Tyler. Mariposa Studio, 1978 (Henessey, s.d.).

Se a memória é o que comunica, sobretudo à percepção, o seu carácter subjectivo, eliminar a sua contribuição deverá ser o primeiro passo da filosofia da matéria. Assim o afirma Bergson (*ibid.*: 76), pois a percepção pura dá-nos o essencial da matéria. O

restante vem da memória e acrescenta-se à matéria, tornando-se independente desta. Mas, contrapondo esta afirmação, é no fenómeno da memória, abordado experimentalmente, na tentativa de derivar da lembrança pura que se revela a comunicação fundamental para todo o processo.

Podemos dizer que o corpo, como matéria física que é, vai sentindo, através da percepção dos sentidos, recepciona informação do exterior de um modo essencial, e que a comunica ao cérebro, ou à espinal medula, com o sistema nervoso, dando uma resposta imediata e necessária, na forma de movimentos conscientes ou reflexos, conforme as circunstâncias (se é preciso pensar um movimento, escolher fazê-lo e consolidá-lo, se ter uma reacção automática perante uma emergência situacional).

A memória, neste caso, estende-se a um outro território, ao da elevação do espírito, da emoção ou da personalidade e tendências de ser da pessoa, para criar interpretações, para criar pontos de situação concretas, no movimento, nesse *corpo-em-vida*⁹. Numa situação psicofísica, evidencia-se, e verifica-se, no que diz "respeito ao papel do cérebro na percepção: o cérebro seria um instrumento de acção, e não de representação." (*ibid.*: 78) Perante uma hipótese de integração do corpo e da mente, no momento em que o corpo está em movimento, sem desprimor para nenhum deles, "a percepção pura aplica-se por definição a objectos presentes, accionando os órgãos e os centros nervosos" (*ibid.*: 79), tomando a acção como consequência, quer da resposta rápida e automática, quer da integração de uma escolha consciente e inteligível, ambas com o mesmo resultado, a acção e o movimento do corpo, sem distinção (se veio de um ou de outro sistema de interacção), fazendo o *interior-exterior* do corpo.

Nos ensaios de *Memória do Corpo*, como actividade empírica, usando a experiência pessoal, sabíamos que, ao evocar as nossas memórias, vincadas no corpo, estas vinham de lembranças relacionadas com o momento da aquisição dessa memória, sendo portanto o momento da evocação para uma representação de um outro tempo, ausente e anterior ao processo de apresentação, dessa lembrança pura, agora no

⁹ Termo usado por Luis Otávio Burnier (2010: 14).

presente. Constatando, na prática, que a percepção do momento passado no corpo se repete no momento presente do corpo, e nessa reprodução o cérebro, sendo o centro das imagens-lembranças, é também o activador dessa percepção do passado no presente, consegue compreender-se a memória trazida de um acto que se perpetua, de cada vez que é lembrada. Pode dar-se o caso de encontrarmos uma interferência do cérebro, nessa percepção que se relembra, e que a altera por distanciamento em relação ao momento da memória propriamente dita (*ibid.*: 80). Há, de facto, uma dificuldade em se distinguir se a percepção é apreendida ou se é pura, e na prática, o resultado é o mesmo, da ordem dos movimentos, que intuitivamente se fazem, trazendo-a ao aqui e agora. Num território de criação, e permitindo-nos arriscar algumas ideias, dentro e fora de contexto, pudemos avançar com a nossa intuição, juntamente com o corpo e de forma indissociável, tornando-nos permeáveis à informação que viaja em todas as direcções, que é *invisível*. Ao tentarmos enfrentá-la, de forma natural, podemos torná-la visível, presente nessa transmissão, em suspensões, nas entrelinhas do movimento, ou na intenção de saber que está ao nosso alcance. Encontrar vários significados para um tema que se investiga e experimenta em palco, que se trabalhou como exercício teatral, desenvolveu um objectivo marcante, cumprindo um entendimento possível, um acesso a outro nível de entendimento ou de exemplificação de algo tão cíclico como é a memória do corpo.

Burnier defende que é no *invisível* que se transmite algo, e no modo como isso se faz. Afirma por isso: "A arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está em *o quê* dizer, mas no *como*. Quando atinge a percepção, é que ela revoluciona. É no inconsciente que encontramos nossa particularidade, nossa individualidade, mas também os elos que nos atam uns aos outros." (2010: 14)

Renato Ferracini (2010: 5), seguindo este princípio, argumenta que nas técnicas de encenação existe uma subtilização das percepções, a partir do deslocamento da consciência do corpo, lançando-o para uma relação com o espaço e o tempo, e que essa consciência se transforma naquilo que se chama "corpo da consciência". O corpo da consciência está concentrado nas suas próprias micropercepções e microarticulações,

deixando que o foco desta deixe de ser apenas exterior, projectado num objecto externo que interage com ele, e relacionando-o com o interior, como se se confundissem na mesma ideia e imagem. O corpo da consciência gera pensamento, numa integração, sobre ele, dentro dele e com ele.

Tudo isto se passa também nas técnicas de *contact-improvisation*, assim como nas técnicas de acrobacia, ou em qualquer outra técnica de percepção. Há uma necessidade, no corpo que pensa, pois tem múltiplas possibilidades, incluindo as de corpo que cria, até ao mais ínfimo pormenor. O corpo-subjétil é virtualmente invisível a olho nu e é nesse invisível que a arte da *performance* mergulha no espaço-tempo elementar.

Neste sentido, o corpo, sujeito e objecto em simultâneo, enquanto consciente, e não apenas na posse dos seus reflexos, entra em acção e, com essa consciência do corpo, em cena, na dança ou no teatro, torna-a presente, mesmo que aparentemente não seja visível, e seja utilizada uma espécie de "tacto específico da visão". (Gil, 2001: 135) ¹⁰

Que corpo é este que é o mesmo na dança e no teatro, até mesmo na *performance*? O "corpo da consciência" busca um transbordo do próprio corpo, numa experiência de "macrorrelações perceptivas" e de "macroatuações realizadas no tempo-espaço clássico" onde as microperecepções virtuais já estão desde sempre pressionando essa experiência (Ferracini, 2010: 6).

Na tentativa de encontrar esse corpo e de o tornar mais consciente, chegámos a fazer exercícios de co-relação entre exploração de movimentos e observação distanciada, simultaneamente, deixando o corpo 'andar' livremente e apanhá-lo em situações reactivas, ou em posturas de hábito, ou outras circunstâncias que transparecessem o que o corpo é, ou o que está a fazer, diferenciando um do outro.

Nesse sentido, observámos lugares-comuns, mas também exercitámos uma possibilidade de sentir se toda a situação era percebida e consciencializada da mesma forma. Isto é, se a combinação destes dois elementos fazia a diferença ou não.

¹⁰ Definição de corpo-subjétil, segundo Renato Ferracini (2010: 1), corpo-em-arte, corpo integrado e vectorial em relação ao corpo com comportamento quotidiano. Nesse sentido, esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cénico é chamado de **corpo-subjétil**.

... fez-me lembrar qualquer coisa, mas não é uma coisa que me aconteceu. E foi só a andar. Não é nada aprendido, ou que já tenha feito, parece um estado de espírito no corpo. Talvez seja algo que esteja nos intervalos, entre os movimentos, numa falha ou fractura deste tempo minúsculo. (Depoimento da actriz Ana Mota Ferreira; dia 9/12/2011 - experimentações e ensaios)

O que escapa à consciência são os movimentos virtuais, naqueles detalhes e 'buracos' do consciente, que por serem demasiado rápidos, escapam-lhe, procurando estar-se aberto a uma continuidade e 'deixar acontecer' uma inconsciência nesse consciente, que, em princípio, resolverá esse *gap*.

Num treino cuidado, o corpo trabalha macroarticulações de espaço e tempo, para que fiquem gravados e "escondidos no corpo" (Ferracini, 2010: 6). Deste modo, compreende-se que, interiorizada a dança, numa impregnação profunda, se gerem acções que pareçam invisíveis, para que sejam lidas sem serem mostradas. O corpo experimenta subtilezas, formas interditas para a linguagem verbal, e vive intensivamente as formas e as linhas de interacção no espaço e no tempo. Está naquilo a que José Gil (2001: 167) chama *Zona*, que consiste num espaço paradoxal, onde as projecções de movimento que nele existem, seja de bailarinos, actores ou *performers*, estão na fronteira entre pensamento e imagem. Nesta zona, o corpo mergulha num espaço-tempo virtual, ficando como que num trio no mesmo espaço de Escher¹¹.



Imagem 5 – M. C. Escher (1898-1972). *Encontro*, 1944. Litografia; 34 x 46,5 cm (Escher, 1989).

O pensamento pode deslocar-se, atravessando o espaço, e conseguindo sintetizar no momento presente, faz a dobra do passado e do futuro. No momento presente, é o

¹¹ Artista visual neerlandês, que criou inúmeros projectos onde a imagem exposta se desloca para um inter-espaço ou para várias leituras da mesma imagem; mais informações em ESCHER, M. C. (1989).

corpo que se torna a fronteira da comunicação, é onde teatro, dança e *performance* se encontram, na mesma zona de turbulência, em micropercepções que transbordam as bordas do corpo, do espaço e do tempo.

José Gil (*id.*: 132-135) refere que ter consciência dos movimentos internos traz duas consequências: ampliar a escala de movimentos, velocidade e energia, através da direcção do corpo do bailarino no espaço, e modificar essa consciência, que deixa de ser exterior e passa a estar também impregnada no corpo. Estamos perante a "consciência do corpo", onde os movimentos corporais e os movimentos de consciência devêm o mesmo.

O que o corpo dança e o que ele sente durante os movimentos tem a mesma continuidade numa espécie de "corpo da consciência", numa situação em que ser e estar são e têm a mesma essência. E ao ter uma consciência do corpo, que viaja no seu interior, construindo um mapa dentro desse espaço, não necessita de um espelho para se olhar e ver a sua imagem reflectida neste, mas sentindo-se em pormenor nos lugares e percursos da energia, numa auto-referência. As imagens que os bailarinos têm do seu corpo, em especial os que praticam o *contact-improvisation*, não são imagens fictícias ou representadas, mas imagens reais de um (e num) corpo real. O efeito que as imagens têm sobre o corpo revelam aquilo a que se chama de *small dance*, podendo ser observado no seu movimento microscópico¹². Acompanhando o pensamento de Jean-Luc Nancy (2000: 15-16), contesta-se o preenchimento de um espaço do corpo como forma de o ter aberto, ou seja, de se ser um *corpo-lugar*, em permanente estado de existência, sem dentro nem fora, sem partes nem totalidade, sem funções ou finalidade. Em suma, "o corpo *dá lugar* à existência".

No *contact-improvisation*, assim como noutras técnicas de improvisação, ou de técnicas de *performance*, lida-se constantemente com provas de espaço e de tempo, e de constante actualização do momento presente. O *performer*, perante uma situação

¹² Tive na minha formação treino e prática de *contact-improvisation*, no EDDC, em Arnhem, na Holanda, onde tive a oportunidade de ter como professores Steve Paxton, Karen Nelson e K. J. Holmes, e por isso também aqui o meu testemunho; mais informações também em Hennessey (s.d., "The experiment called Improvisation") e Gronde (2000, "Risking Presence").

inesperada, e numa aceitação e implicação com o ambiente, os outros e o espaço cénico, age sabendo que estão "os corpos sempre prestes a partir, na iminência de um movimento, de uma queda, de um desvio, de uma deslocação." (*id.*: 33)

O intérprete-criador situa-se no limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior que designa por *espaço de limiar*. Sendo uma superfície ou uma fronteira, como se de um interface se tratasse, define uma região tridimensional que, em parte, estabelece um vínculo com o exterior e, em parte mergulha dentro do corpo, para a escuridão interior. Encontra-se num espaço que recebe luz do exterior e que obscurece numa extensão intrínseca, no corpo, sendo um corpo intersticial, de sombras vivas, mas com luz própria, que ilumina pensamentos e sensações. Estando limitado pela pele no exterior, prolonga-se para dentro, transformando-se em camadas corpóreas (Gil, 1997: 154-155).

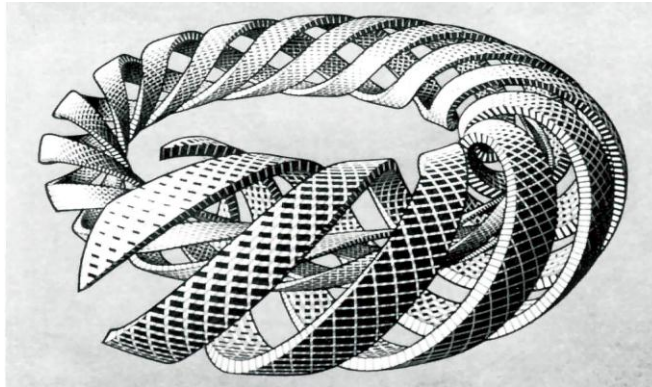


Imagem 6 – M. C. Escher (1898-1972). *Espiraais*, 1953. Entalhe em madeira, prova de duas matrizes; 27 x 33, 5 cm (Escher, 1989).

2. Da representação

2.1. Representação (através) do Corpo

Em muitos estados, como no sonho ou na alucinação, as imagens imitam a percepção exterior. Quando o objecto desaparece, a imagem persiste no cérebro. Daí se conclui que o fenómeno cerebral é suficiente para a produção da imagem. Mas não esqueçamos que em todos os estados psicológicos deste género, a memória desempenha o papel principal. A memória deve surgir, para que assim a percepção dela

possa construir uma representação. Segundo psicólogos estudiosos da infância, a nossa representação começa por ser impessoal. À força de induções, a criança adota o seu corpo como o centro e devém na sua representação. O corpo deslocando-se no espaço permanece invariável, enquanto os outros corpos, como imagens, variam. A imagem do próprio corpo é o centro, com o qual se relacionam todas as outras imagens. A crença num mundo exterior não provém da projecção, para fora de si, de sensações como extensão para o exterior, mas de um conjunto de imagens que nos é dado no início, para que se perceba de que modo o nosso corpo acaba por ocupar esse lugar. Surge a noção de interior e de exterior, pela distinção entre o próprio corpo e o dos outros. Conseguimos acrescentar que as sensações não são imagens percebidas fora do nosso corpo, mas afecções localizadas no nosso próprio corpo (Bergson, 1982: 41-55).

As memórias pertencem-nos a nós, numa individuação, com as nossas atitudes e relações com a nossa experiência pessoal passada. Mas também sabemos que há qualquer coisa de universal, que se exterioriza e que é percebida pela percepção geral dessas imagens. Essas imagens recolhidas por mecanismos motores, por um lado, e através de lembranças independentes por outro, organizam-se de duas formas distintas, quando acedemos à memória: na própria acção do corpo, perante o ambiente exterior nas respostas necessárias à situação, ou rebuscando no passado as representações que se apliquem melhor ao presente. Conseguimos reconhecer um objecto presente por movimentos, quando procedem dele, e quando o reconhecemos através de representações, é porque essas imagens provêm do sujeito que as guardou no cérebro (*id.*: 90-91).

Por outro lado, quando alguém se apresenta como é, com a idade que tem, com o aspecto que tem, com as linhas de corpo que tem, com toda a carga da vida exposta, revela toda uma história de vida, fazendo desenrolar as memórias dessa vida, desse corpo, perante o olhar do espectador.

Evfa Lilja (2006: 49-59), coreógrafa sueca, tendo desenvolvido, um trabalho intensivo de *Movimento enquanto Memória do Corpo*, descreve uma das primeiras vezes em que, tomando o papel de observadora, num jantar de grupo para o qual tinha sido

convidada, reparou num homem velho que, com toda a postura e distinção de pose, estava de acordo com o que fantasiou sobre ele, pois veio a conhecê-lo e a saber detalhes do seu trajecto de vida. Ela menciona como chegou desta situação até à fase de trabalho de criação nas seguintes linhas:

O que faz com que eu pense que eu sei? Como é que vestimos as nossas vidas? Que papel tem a memória nisto tudo? Como é que desenvolver uma consciência sobre o que é válido no movimento dos corpos nos ajuda a alcançar a nossa capacidade de comunicação, dando-nos os conhecimentos sobre a criatividade artística na dança? Quero ir além de todos os *clichés* e de todas as rotinas. Ir além de todas as convenções de que a dança e o teatro estão cheios. O meu caminho é através do indivíduo uma única pessoa, com a sua voz. Este foi o ponto de partida com o meu trabalho com Jan Abramson (Aba), que fez 67 anos em 2003. Há uma diversidade de experiências no passado de Aba, com diferentes profissões pelas quais passou. Esteve na Marinha, trabalhou em publicidade, como actor, encenador, e nos últimos dez anos como bailarino. Como coreógrafa, crio uma interpretação subjectiva, baseada no que eu apreendo e percebo da voz, personalidade, experiência prévia e memórias do bailarino. Amplio esses movimentos ainda no meu corpo, inspirada pelos de outros. Apresento este material de movimento, sendo então examinado e interpretado por ele. Ele refaz o seu auto-retrato, neste novo contexto. E isto foi o que se tornou o espectáculo *Memory*. (2006: 53-54)

Nestas afirmações, consegue compreender-se que haja qualquer coisa de invisível que o ser humano capta, e que, para alguém com o olhar mais treinado, ou mais atento, existe a possibilidade de conseguir traduzir gestos, momentos, do corpo que emana essas memórias, como que falando num discurso não-verbal.

Tornou-se célebre a ideia de Peter Brook de que bastaria que um homem atravessasse a cena e que outro o observasse para que o acontecimento teatral se constituísse. (...) Vamos no entanto supor que, em vez de atravessar a cena, ele está de pé, na maior imobilidade. Já estava lá quando entrámos ou, muito provavelmente, estava lá quando a luz o desocultou. (...) passou a ser o homem que continua a estar imobilizado diante de nós. (...) O tempo transformou-o e já não é o mesmo homem; é um outro homem marcado por uma narrativa que se incrustou na sua própria existência de homem imobilizado diante de nós. Este homem que parece ainda não ter agido já tem um passado, um presente e um futuro. Tem uma história que, embora talvez não perfilhe os cânones tradicionais do conflito teatral, nos desafia. (Nogueira, 2003: 300)

O reconhecimento, no limite e instantaneamente, é aquele de que só o corpo é

capaz, sem nenhuma lembrança explícita em relação com ele. Apresenta-se na forma de uma acção e não de uma representação. Entre uma e outra condição extrema, pode haver uma intermediária em que os movimentos se relacionam com uma profunda comunicação, uns com os outros, e em harmonia com o espaço circundante. Para o reconhecimento de um objecto usual, é portanto importante saber fazer uso dele (Bergson, 1982: 100).



Imagem 7 – *Fireplace*, 2003, de Evfa Lilja (2011, Artwork). Intérprete: Jan Abramson.

Capítulo II - Projecto *Memória do Corpo*

"Saber de cor é entrar em estreita e activa relação com a essência daquilo que nós somos." (Steiner, 2006: 17)

1. Da co-criação

1.1. O papel dos co-criadores

Autoria de um projecto, com a colaboração dos intérpretes. Assim designo este trabalho prático de projecto que realizei entre 2 de Dezembro de 2011 e 20 de Janeiro de 2012. O grupo de intérpretes-criadores participou neste laboratório de experimentação, no todo ou em partes, utilizando muito do que já sabiam, enriquecendo o meu propósito de pesquisa e trazendo outras influências ao projecto, nomeadamente na partilha e no diálogo, e daquilo que a sua essência como intérpretes é feita, mas também incluindo bases e princípios de *release*.¹³

Por um lado, houve um trabalho de rigor na execução e no domínio corporal, utilizando técnicas de respiração e voz, de concentração e de aplicação de imagens ao alinhamento do corpo, e em desafios, como parte de uma oficina. Pude assim seguir estes dois caminhos, como núcleo da pesquisa deste projecto, de um lado uma técnica de corpo que serve actores e bailarinos, assim como experimentação de algumas situações de equilíbrio, quedas e contacto, e, por outro lado, conseguimos a exploração das energias potenciais e particulares de cada um, num trabalho onde a memória do corpo foi o centro da investigação. Os pontos de partida, para além do que já foi referido, foram: a percepção, a presença cénica, a tonicidade muscular e o relaxamento, o conflito, o silêncio, a repetição, a acumulação, o olhar e a tridimensionalidade no espaço. Por sua vez, estas componentes contribuíram e mantiveram-se presentes na pesquisa, procurando algumas metas, ou atingindo momentos inesperados, mas que deram resposta às cenas construídas. As metas foram estipuladas na multiplicidade: de

¹³ Técnica de dança fundada por Mary O'Donnell Fulkerson, com princípios onde o imaginário influencia o corpo, a partir de *stillness*, num estado 'zero', para que essas imagens se materializem, passando a movimento; mais informações em Fulkerson (2006: 4-5).

escutas cénicas, não só ao nível dos sons e do espaço que o silêncio ocupa, mas também a um nível sensorial e cinestésico, para se desenvolver a capacidade de actualização, na repetição e na acumulação, contribuindo para uma representação do corpo e através dele, e criando uma dramaturgia colectiva em torno dele, como metacorpo. Fomos confrontados com uma sala de espectáculos pequena (Sala de Ensaios do Teatro da Garagem/Teatro Taborda), exigindo que tivéssemos uma profundidade de campo interior nas nossas representações interiores, como se pudessem projectar-se para lá das paredes, em poços negros ou numa escuridão que se queria infinita (não conseguimos ter o contraste de luz que o espectáculo pedia, a nível técnico), e que escondia formas, géneros, até memórias. Nessa dimensão, também o olhar, e o cruzamento deste com os outros actores-bailarinos, atingiu uma forma de humanizar e diferenciar o(s) corpo(s), seu(s) e do(s) outro(s). Também com o olhar, ao utilizá-lo como parte do movimento, e em relação interna com este simultaneamente, que se desenha e projecta no espaço, definiu a qualidade de traços da movimentação cénica, mesmo que pudéssemos permanecer em quietude. Essa paragem, essa pausa, esse silêncio do corpo em cena, foi uma das componentes mais marcantes para nós, revelando imenso e sentindo ainda muito mais.



Imagem 8 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Dez/2011. ESTC. Pesquisa e partilha de definições sobre memória. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).

Isto começa por ser intrigante, um intérprete que também de criar!... Procuo situar o corpo através das indicações dadas. Que memória procuro eu? Coisas que ainda não sei ainda de mim, sobre mim... (José Sena; 02/12/2011)

Afinal, desenvolvemos uma actuação como se escrevêssemos os corpos, como quando se escreve um texto. (Ana Mota Ferreira; 09/12/2011)

Sem iniciar nos mesmos pontos que no teatro, começar e acabar no corpo, num processo onde não fazemos a dança, mas somos a dança, continuando actores. (Miguel Ferreira Vidal; 17/12/2011)

Construindo uma malha sobre a qual o corpo se expressa sonoramente, com atributos que qualquer corpo pode ter. O som voa, espreita, começa no espaço e acaba no espaço. Espaços internos, espaços externos. O corpo. (Guida Costa; 20/12/2011)

Testemunhar. Partilhar. O que é meu, que corpo, que voz, que espaço? Que memória? Cada um de nós tem uma história diferente, um corpo diferente, mas podemos ser todos o mesmo, ou partes de um corpo, de uma pessoa. Várias partes de um corpo. (Cristina Benedita; 02/12/2011) - Experimentações e ensaios de *Memória do Corpo* -

Estes foram alguns testemunhos que os intérpretes e eu partilhámos, curiosos e ávidos de desafios, nas mais variadas considerações do tema e do próprio processo de co-criação. Nesta expansão de conhecimentos, também eu me ajustei a muitas interacções, num lugar intermédio entre perguntas e respostas. Para esta articulação acontecer, houve um compromisso de responsabilização pelas ideias que surgiram em cada cena, que debatemos e experimentámos, numa tentativa de criar em conjunto.

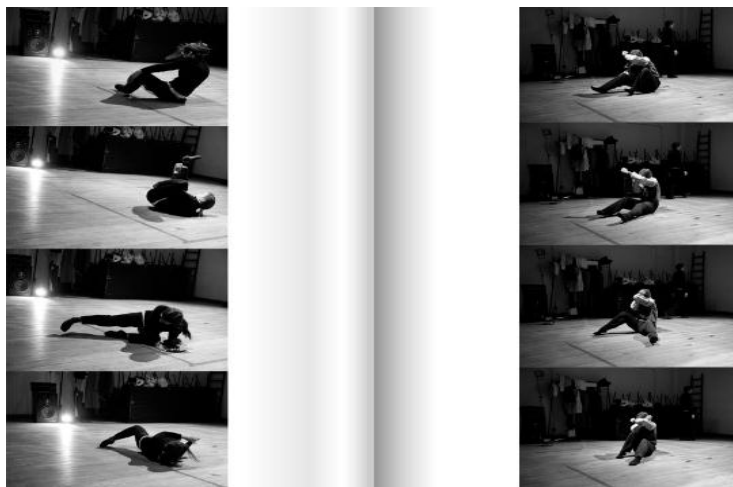


Imagem 9 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Dez/2011. ESTC. Procura de memórias.

Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).

2. Trabalho e processo de ensaios

A criação do espectáculo *Memória do Corpo* começou por um tempo de partilha, aprendizagem e desenvolvimento do conceito da memória e da relação com ela, através de definições de sensações, de momentos reactivados e da possível representação da memória, ou impossibilidade desta, em palco. Só depois de todo um processo de investigação, e (des)construção cénica, envolvimento em propostas de desafio e de sentidos para a 'coisa se dar', é que as definições e a clareza de análise foram conseguidas. Para além disso, toda a criação tem o seu caminho e às propostas de trabalho houve respostas directas, enquanto outras se modificaram ou deram origem a novas, dentro de uma estruturação que manteve os temas numa linha condutora ao longo do tempo.

2.1. Momento presente

Repetição em francês quer dizer ensaio, testar, experimentar, o que traz algo de novo a essa repetição. Esta repetição que traz a novidade, que experimento, num acto de procura, não é por isso uma repetição enfadonha, que se tornou um hábito. Não só através da improvisação, mas também numa reflexão constante, numa afinação de movimentos, num pensar o corpo. Paulo Filipe Monteiro (2010: 288-289) refere que muitos criadores de um passado recente "deixaram influências e marcas que estão presentes nas práticas performativas de hoje: para um actor, um cantor, um bailarino (bem como para alguns dos que os dirigem), os conceitos, ou pelo menos vagas noções e vocábulos, de espontaneidade, improvisação, energia, qualidade de movimento, estão presentes e por vezes ganham prioridade sobre conceitos mais tradicionais ligados à mimese, ao texto, à repetição, à força."

Jean-François Lyotard (Monteiro: 289) abordou a questão das artes cénicas pelo lado da energia e das pulsões. O seu desejo era o de uma teatralidade que se fundamentasse na presença, ou na apresentação, na deslocação em vez da substituição, na evidência da superfície contra o efeito do conteúdo, na potência do gozo.

Dentro desta ideia, o actor-bailarino-*performer* substitui a representação, com a sua própria presença em palco, de forma a ter momentos excepcionais de vida, que o levam a um outro estado, mas que também se vincam no momento presente. O corpo é uma presentificação, uma actualização do passado acumulado. Poderíamos dizer, paradoxalmente, que, no corpo, o passado é co-extensivo ao presente. Portanto, o corpo no presente é o que se manifesta naquele instante, mas também é armazenamento do passado, mas que a cada momento se revela no presente, levando informação para aquilo que se passa com ele também do aqui para um 'ali', futuro próximo, que se completa com toda essa informação de passado mais longínquo, para um passado recente e que foi presente instantes antes. Como humanos, sentimos o presente numa constante deambulação entre esse (ultra)passado, conjugado com uma projecção do presente para um futuro próximo, num devir constante e desafiante. A memória-corpo é uma dinâmica espiral *in continuum* (Ferracini: "Memória, corpo e virtual").

Nesta actualização e nesta recriação constante do meu corpo, posso buscar e seleccionar informações, e estas abrem-se como se fossem um livro, pois inscrevi-as no meu corpo. Debruçando-me sobre a questão pertinente, que Deleuze (2000: 350) também coloca: Como se faz a actualização nas próprias coisas? Por que diferenciação é, correlativamente, qualificação e composição e especificação e organização? Por que se diferencia ela nesta duas vias complementares?

No processo de trabalho, debatemos esta metamorfose do corpo, que evolui, através da passagem do tempo, verificando que há várias hipóteses de lidar com ele, neste avanço da vida. A memória temporal marca o corpo, envelhece-o, mas também há processos que podem fazer a negação de alguma entropia natural, aplicando-se conhecimentos, experiência, usando outras energias, ou utilizando o treino que tivemos nas nossas formações, e que nos defende de certas 'impossibilidades'. Reflectimos sobre cada um dos nossos trajectos de vida, numa dinâmica directa com o mundo, lidando com percepções momentâneas, lembranças adquiridas ao longo do tempo. Constatámos que ou foram agradáveis no próprio processo de absorção de informação, a partir de situações soltas, que trouxeram informação e treino, ou forçadas, até mesmo dolorosas

(como o caso de posturas e aquisição de posições impostas, por vezes bloqueando amplitude no corpo).



Imagem 10 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Dez/2011. ESTC. Sensação e percepção de movimento interior. Fotografia de Joana Gonçalves (1989 -).

Deleuze (*id.*: 350) fala de "dinamismos espaço-temporais" comparando as diferenciações fundamentais com o crescimento que um ovo pode ter, em termos de construção de todo um complexo sistema, com formações de células, numa movimentação constante, que, nos seus eixos de desenvolvimento, velocidades e ritmos, vai criando um espaço e um tempo próprios, mais importantes do que a própria divisão e reprodução em partes. Nesta constante evolução e através de tudo o que se adquiriu com o tempo, o corpo interliga o que sabe do passado, daquilo que guardou, com o que vai vivendo da realidade que está a acontecer. A dificuldade em obter novos conceitos no momento presente, frescos e prontos a ocupar um lugar de importância em memórias que se estabelecem, é grande, pois "é preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, e que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, tendo todo o interesse em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade." (Bergson, 1968: 88)

2.2. Movimento para a Memória do Corpo

"A dança é capaz de dizer a verdade? (...) O que é dança afinal? A dança escorrega, evita a conceituação. Toda a dança acontece no instante, só existe na execução." (Feitosa, 2001: 34)

O corpo, por se conhecer a si mesmo, numa sabedoria que acompanha a formação, o nascimento, o crescimento, a reprodução (sempre presente na replicação de células), o envelhecimento e a morte, consegue atribuir funções, discriminar situações e encontrar soluções para problemas que lhe advenham. Neste processo cíclico, o movimento é constante, e no decorrer de todo o percurso, há acumulação de informação. O movimento do corpo expressa toda uma experiência *no* e *do* momento, mantendo o essencial do que se passa com ele, assim como todo o passado vivido e guardado na memória. Isto quer dizer que aquilo que sabemos mantém-se de perto, pode dizer-se mesmo, dentro do corpo, materializado em imagens, ou sons, cores, desenhos, linhas, cheiros, sabores, enfim, toda uma secção de percepções sensoriais. Mas o que quero referenciar é esse lado que emerge dele e em que cabe ao corpo mexer. Mexer-se, neste caso, como forma de viver, de se expressar, de ter simultaneamente as essências para percorrer toda uma vida, e ao guardar episódios, contactar com o lado exterior.

Tudo se move, os olhos, a boca, as membranas auditivas, os cílios, o ar que entra e sai pelo nariz, recebendo e respondendo a estímulos, recolhendo informação através de percepções, dando lugar a acções, que se perpetuam noutras incessantemente, numa repetição que dá lugar a outra, nova, modificada em relação à anterior e acabando na próxima, que nasce da morte da precedente.

Nas zonas dos sentidos, mas também nos orifícios do corpo (que sobredeterminam a passagem interior/exterior já definida pelos órgãos sensoriais), estabelecem-se espaços de limiar particulares. Tal como a visão, a pele opera o cruzamento desta e do tacto e estende-o por toda a superfície do corpo (...) A pele toca como se visse, à distância - mas sem ver. Na verdade, já não é a pele que toca, mas o espaço inteiro tornado espaço de imaginação corporal, de que a pele é o sujeito invisível. (Gil, 1997: 156-157)

O que é este perpétuo movimento que materializa a memória dos momentos? Tentei realizar neste trabalho de projecto uma experimentação da subjectividade que cada corpo tem, perante algumas polémicas, sujeito a algumas provocações, com a ideia de uma implicação da memória na inscrição que se vai fazendo no corpo. O que me deu vontade de fazer foi procurar o que, da memória, se consciencializa. Todavia, oposto a isso, apareceram distorções do objectivo, desarrumando perspectivas, e reorganizando, por camadas, as experiências, desocultando alguns mistérios e memórias invisíveis que também se assimilaram.

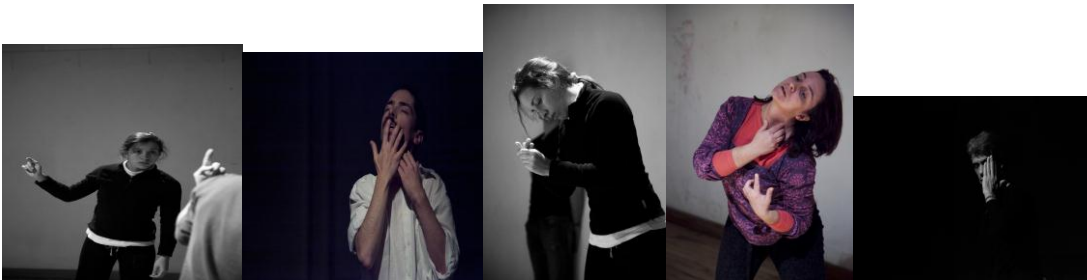


Imagem 11 – Ensaios de Memória do Corpo, Dez/2011. ESTC. Procura de material sobre marcas do corpo.

Fotografias de Luís Afonso Sustelo (1992 -).

Pedi aos intérpretes que me contassem pontos de viragem da vida deles, onde o corpo tivesse tido uma transformação gritante, ou em que tivessem encontrado mudanças, crescimentos, passagens por fases, que tivessem ficado com marcas, físicas, e que, nessas cicatrizes ou sinais, o movimento se manifestasse, mesmo que numa proporção mínima, ou num estado de vazio. Essas zonas marcadas, se não fossem visíveis, por estarem em lugares mais íntimos ou menos evidenciados, escondidos da confrontação directa do olhar do espectador, não permitindo a sua leitura, levantaram a polémica daquilo que é invisível, mas que está presente. O que tem esse segredo pode então lidar com outras qualidades de representação, num desafio enorme perante esta ruptura com os meandros da evidência. Como apresentar em palco esta proposta? Como acompanhar esta ideia e conseguir implementar uma declaração tão forte como esta? Não queríamos teatralizar o processo, para continuar assim no movimento como forma de aceder à memória do corpo, e a tudo o que lhe é inerente. Como ser explícito no implícito, como chegar a mostrar algo sem o narrar?

O próprio uso do desejo, como André Lepecki (1999: 129-136) refere em *Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography*, pode ser subvertido, pois o que era visível em momentos de escrita literal, melhor dizendo, na inscrição num corpo, em lugares considerados interditos do corpo, ou mais inacessíveis à vista, tornam-se significantes (pela marca feita nele) só no momento em que desaparecem aquando do acto de permanecer numa posição em que estas não se vêem. Já não se podendo vê-las, são agora desejáveis, por caberem dentro de uma representação e sendo guardadas como imagem, sendo 'naturalmente' escondidas. Há uma ligação entre passado e presente, pela marcação feita, pelo reaccessamento às nossas próprias marcas do passado reactivada por aquelas feitas em palco, como pontos de entrada para a nossa interpretação, num cruzamento de experiências entre intérpretes e espectadores. O presente pode estar carregado de passado no momento em que alguém carrega as suas feridas e cicatrizes, mas esconde-as. O significado aparece pela inacessibilidade ao encontro directo com o que está inscrito. Por isso, é no silêncio do mistério que a dança actua. A presença é revelada pelo mistério do desaparecimento, e nesse paradoxo proposto torna-se uma imagem em cada uma das mentes que a pensa. Provavelmente, para cada pessoa do público, há uma história diferente por evocar, na sua própria memória, até a sua história secreta.

Mais do que expor esta ideia, como fazê-lo, sem a tornar gratuita? Mesmo nascendo de uma razão escura e absurda, queríamos ter uma percepção mais intensa deste assunto, para que o próprio corpo pudesse ter voz, e vontade, sem ser necessário verbalizá-lo.

o modo como uma ideia pode se apossar da mente, espontaneamente, com a presteza de um golpe do destino, reforça ainda mais a semelhança das ideias com o corpo, com o qual, cada um de nós, queira ou não queira, é dotado, dando a esta função incontrolável e automática uma espantosa parecença com a carne. (Mishima, 1968: 16)

Não terá o corpo uma pulsão que pode expulsar dele, de forma espontânea, apenas pelo movimento? Com esta consciência da presença do corpo em palco, do paradoxo que é um corpo falar de si e esconder esse facto, ou pelo menos não ser tão

óbvio, isso poderia, porém, dar uma oportunidade ao próprio corpo de se descobrir num discurso somático, através de uma outra percepção que ajudasse a linguagem a ser criada. Esta percepção foi apurada através de uma selecção prévia de material de movimento. As emoções referidas, tanto no discurso verbal, como no corporal, foram então filtradas, para ficarmos apenas com o tipo de movimento referenciado, para o levar a uma outra etapa de transformação.

A fúria foi transformada em acção pura: torcer, tirar, puxar, empurrar, erguer, começaram a viver uma combinação, numa amálgama de traços abstractos feitos pelo corpo, em relação à história contada, mas sem perder a emoção inicial que se tornou movimento. Acções auto-destrutivas como arrancar, roer, morder, que tinham sido narradas como tentativa de apagar memórias de calos, de cicatrizes ou de acordar o corpo da dormência que permanece em determinadas zonas da pele, deram lugar a discursos do corpo que se minimizaram numa escala reduzida, a quase nada, para que nesse contraste se evidenciassem. Os movimentos mudaram para: 'afiar o movimento', 'sentir o corpo como uma navalha', 'fazer um corte transversal com o corpo', ou outras propostas semelhantes. Cada movimento foi experienciado com a percepção ao limite, numa concentração de gestos e movimentos feitos por dentro do corpo, como se não existisse exterior.

Desta maneira, pretendi provocar um conhecimento do corpo em movimento, feito apenas do interior, numa consciência corporal intensa, projectando linhas energéticas internas.

No mesmo propósito, que emoção tem este corpo que actua, que dança numa situação a partir do passado, na memória? Esta pergunta tomou-nos parte do tempo, num ciclo obsessivo, sem encontrarmos respostas explícitas para tal. Neste impasse, continuámos a procurar o que sente o corpo, tendo como ponto de partida representações de um passado vivido, num outro ambiente, confrontando as imagens que ficaram com as novas ideias para nova composição de movimentos. Numa rede de significados cada vez mais ampla, expandida e acrescentada, alargámos o espectro até ao invisível.

Aproximando-nos da possibilidade de chegar às emoções do corpo que actua, do corpo que dança, com movimentos que se valorizam, por si só, no desejo de se manifestarem, pensamos chegar a alguma memória, mesmo que, sem a definirmos ou sentirmos como concreta, ela não fosse palpável, não se visse, e não aparecesse realmente perante o olhar do exterior. Escolhemos a representação, sem recorrer à mímica, trazendo alguma inquietação ao assunto, na apropriação da realidade representada, não por retratá-la, mais ou menos próxima daquilo que, de facto, se pense ser a realidade, mas pela dificuldade em mostrar o que não está iluminado, o que vive na obscuridade, sem a percepção do que se tem escondido. Entramos num campo instável, em caminhos mais subjectivos e que necessitam de uma interpretação por parte do espectador.

E para nós, o que mostramos? Partes do corpo, ou sensações? Há um esvaziar que sinto, por estar à espera que aconteça alguma coisa... Encontro um lugar onde a minha história, quando aconteceu ficar com esta marca, está ligada àquilo que senti antes e depois disso. Posso tentar representar essa ideia, ou essa sensação, reactivando aquele momento, para sentir o mesmo e o público assim talvez possa ver isso. (Depoimento de actor José Sena; 27/12/2011 - - experimentações e ensaios)

Como propor então mostrar essa instabilidade, esse lugar pouco definido, e mantê-lo nessa imanência, nessa possibilidade que está apenas na nossa convicção individual? Será possível que a filosofia, por detrás desta ideia, seja clara, para quem vê?

A memória que eu tenho dentro de mim e que não represento, mas que desejo que seja percebida por mim, e, por conseguinte, por quem me vê, só pela vontade de reactivar essa memória, e não por forçar a experiência de representação, é suficiente para ser vista? Para que essas sensações possam tornar-se visíveis, quer pelo processo, quer pela ideia de visibilidade, tem de haver um jogo de contradições, provocando o imaginário para se chegar ao objecto, e se complementem, introduzindo um desequilíbrio, para se ter uma diferença no resultado (em relação ao aspecto anterior). As tensões, os excessos, os códigos, as simbologias, ajudam nesta interacção entre actor-bailarino-*performer* e espectador. Esta procura de equilíbrio está dentro do deslocamento da ideia anterior para uma nova.

A ajuda preciosa da consultora coreográfica que escolhi para acompanhar este projecto, a Cecília de Lima, com interesses comuns aos meus, acrescentado a outros, aliados a estudos sobre (e)moção, contribuiu de forma ímpar para estas linhas de investigação do corpo. Um olhar exterior ao processo de investigação foi uma mais-valia, pois, para além de trazer uma visão do exterior, espelhando-nos, pôde ainda ser uma proposição do estado das nossas sensações perante esta espectadora assídua, do olhar dela, como espectadora para o intérprete-criador.

Várias foram as propostas da parte de Cecília de Lima. Que distorção poderíamos introduzir na forma de apresentar a memória da cicatrizes, como se fosse um jogo? Qual o interesse pessoal, para cada um, de contar a história, de cada um, e em que contextos? A substância de cada cicatriz, a marca que ficou, o que toca a cada pessoa, a cada corpo, a importância de cada uma delas, qual é? Se o corpo carrega cicatrizes, que peso tem cada uma delas? Será que aquilo que se sentia no acto que a fez nascer, que a fez ficar no corpo, na pele, na alma, é o mesmo que se sente agora, no presente, no momento de contar a sua história? Todas estas questões foram uma motivação para uma busca incessante de construções, combinações e harmonizações de movimentos, para que estes trouxessem, de facto, um valor profundo na representação da memória marcada no corpo.



Imagem 12 – Ensaios de *Memória do Corpo*. Dez/2011. ESTC. Corpos dentro de um corpo.
Fotografia de Joana Gonçalves (1989 -).

Isto introduziu uma tensão forte, para que o conflito e a apresentação desse mesmo conflito fossem a forma de desencadear uma interpretação baseada no movimento. Esse antagonismo de forças deu origem a toda a parte I do espectáculo *Memória do Corpo*.

2.3. Discursos e Comunicação do Corpo

"É como atravessar um abismo numa corda esticada: subitamente, a necessidade dá-nos estranhos poderes." (Brook, 2008: 69)

Com algum distanciamento após a apresentação pública, faço uma conjugação de conhecimentos adquiridos com a experiência de uma prática de encenação coreografada e uma teorização complementar. Servindo agora para análise, a construção das partes II e III do espectáculo sublinhou pontos importantes, com a preocupação de trazer para a cena indivíduos, cada um com a sua história (ou fragmentos desta), num corpo que pensa e que sente, que percepção, que tem um discurso, para universalizar questões relacionadas com a dimensão dos textos *A última gravação de Krapp* de Samuel Beckett e *As cadeiras* de Ionesco. Para além da relação com o texto, com o espaço cénico e com o sentido a que nos propusemos, houve um constante reportar ao corpo enquanto instrumento orgânico perceptivo, com direcções e padrões produzidos nesse contexto. O corpo era sempre o que dava sentido ao que se sentia, tendo a linguagem verbal o papel de acrescentar algo ou de combatê-lo, por contraste.

É na relação entre os participantes, em situação de interacção, que os sentidos nucleares do texto se revelam, por serem pessoais e únicos. Na experiência subliminar, nas entrelinhas, há uma fluidez do que é apresentado em palco. Há uma necessidade de agir, ao nível da percepção sensorial, não só com a narrativa ou a partir do texto de inspiração, mas com a responsabilidade que o actor-bailarino-*performer* deve ter com o seu corpo e a imagem que este revela em cena. O corpo manifesta-se. Sem estar ali, não há imagem, nem referencial, nem tão pouco o contacto com ele mesmo e com o público. Para uma criação onde todos os intérpretes participam com os seus corpos na narração, o personagem solitário, Krapp, interpela cada um deles, intérpretes, como reprodutores do que há desta personagem neles, pois também é acerca deles.

o indivíduo, em certo momento, é confrontado com uma encarnação que teve anteriormente e a considera completamente estranha. Qual seria, então, a identidade entre o Krapp de então e o de agora? Em que sentido são ambos o mesmo? E se tal problema existe para um intervalo de trinta anos, será apenas alterado o grau dessa diferença se o intervalo for reduzido para um ano, um mês, uma hora. Em certa ocasião, Beckett pensou em escrever uma peça longa sobre três Krapps: Krapp com sua mulher, Krapp com sua mulher e filho, Krapp sozinho. (Esslin, 1968: 71)

Por outras palavras, é a escolha de mostrar o que se sente, de poder arriscar essa exposição do que se sente, do que nos lembramos, ou escondê-la, através da personagem, já que ele próprio, Krapp, também é confrontado com os seus esconderijos de alma, e essa ocultação tem várias opções para se materializar.

Ao apreendermos o mundo num dado momento recebemos simultaneamente, todo um complexo de percepções e sentimentos diversos. Só podemos comunicar essa visão instantânea decompondo-a nos diferentes elementos que poderão então ser arrumados numa sequência de tempo, numa frase ou numa série de frases. Para converter nossa percepção em termos conceptuais, em pensamento e linguagem lógicos, realizamos uma operação análoga à da decomposição da imagem de uma câmara de televisão em linhas de impulsos individuais. A imagem poética, com sua ambiguidade e sua evocação simultânea de elementos múltiplos de associações sensoriais, é um dos métodos pelos quais, por mais imperfeitamente que seja, podemos comunicar a realidade de nossa intuição do mundo. (Esslin, 1968: 351)

Numa desconstrução de sons vocais, oposições entre silêncio e som, que se adensam e que param repentinamente, trabalhámos a percepção de forma a relacionar os sentidos da visão e da audição, num jogo entre claridade e escuridão, para que o som penetrasse e cobrisse um território, dando profundidade de campo ao espectáculo e fosse percebido de uma outra maneira na mente de cada espectador. Esta provocação, estimulando a interacção entre imagem, som e representação de cada uma das linhas de som (vocal, ao vivo e gravado, distorcido e transformado nas gravações musicais), entrecruzando-se e em separado, por linhas simples, ou fragmentos, pretende uma evocação de memórias. Através da mescla de sons, numa combinação entre som ao vivo e som gravado, tentámos influenciar o espectador, para que se relacionasse com as

suas próprias memórias. As personagens que se deslocam por entre sons e brechas espaço-temporais vão dando visibilidade a esses deslizamentos, por entre as palavras, por entre tempos e lugares, quer pelas camadas de sons ouvidos, quer pelo espelhar de imagens que dão ressonância às imagens vividas pelos espectadores nas suas próprias vidas.

Vejam como, dentro do corpo, nas células nervosas, pode haver uma ressonância entre pessoas, para uma comunicação única. Reflectindo na qualidade entre quietude e movimento, por estar firmemente ancorada na iniciação da expressão, no sistema nervoso, o corpo-mente organiza-se e funciona como um indivíduo no seu todo. O registo de novas sensações e movimentos dá-nos referências para que a actividade que criou uma experiência se torne acessível para o indivíduo, como uma opção para um novo meio ou modo de expressão. O sistema nervoso grava as novas sensações que lhe chegam, ligando e dirigindo respostas com bases em memórias de experiências passadas. Através deste sistema sofisticado e complexo, a comunicação e a organização de movimentos, funções fisiológicas e percepções são coordenadas (Hartley, 1995: 238-239).

A consciência de si, na reconhecença, aparece como a faculdade de sentir o futuro, na função do futuro, do que é novo. A diferença é compreendida na repetição. No processo de criação, introduz-se uma instabilidade que produz um efeito total final, diferente do que se passava anteriormente. Nesse sentido, há uma tendência para a morte, que impele à substituição, ou reprodução, das células e que regula vida e morte num propósito de libertação (*release*) e transmissão de informação.

No Teatro do Absurdo o tema da morte aparece com recorrência, de um modo particularmente trágico, reflectindo a natureza humana numa tendência para o vazio e para o nada, pois "todo o dia é igual ao outro, e quando morremos, podemos muito bem nunca ter existido." (Esslin, 1968: 46) Mas, ao mesmo tempo que se vagueia, numa suspensão de vida, há a esperança da mudança, da ligação a uma saída com maior significado. Nesta caminhada de vida, num ciclo de obsessão, e, ao mesmo tempo, de confronto com a realidade sobre a condição última do humano, sobressai algo que pode

revelar uma imagística que ultrapassa o pensamento discursivo:

Enquanto caminha, em deriva andarilha, ele parece dirigir os seus olhos, vivos e folgazões, para o território do passado, à semelhança do nostálgico retorno que Krapp encena pela audição das fitas. Diz-nos Sallie Nichols, que o Louco "caminha para a frente, mas olha para trás, ligando assim a sabedoria do futuro à inocência da infância. Embora inconsciente e não-dirigida, a sua energia parece ter um propósito próprio. Move-se fora do espaço e do tempo." (Rosa, 2000: 55)

Na parte prática deste trabalho de projecto, encontrámos sempre essa caminhada, no eterno retorno, no uso de repetição, acumulação e significação, pela memória, pelo corpo, nas estruturas de composição entre sons, palavras e situações de representação teatral, para que a imagem fosse evocativa.

Na obsessão dos movimentos, como se não pudesse parar, estou à procura de mudanças. Mesmo que me repita, hei-de encontrar qualquer coisa, mesmo quando o corpo não quer andar para a frente. Tento mais repetições para ver o que encontro nelas, de novo, em cada vez. (Depoimento de actor Miguel Ferreira Vidal; 09/12/2011 - experimentações e ensaios)

Nesta linha de continuidade, o corpo, alegadamente, sabendo o que fazer, vivendo, revivendo, produzindo, reproduzindo, num ciclo de renovação, vai também seleccionando e eliminando para que possa continuar no sistema equilibrado.

O eterno retorno não faz retornar o mesmo e o semelhante, mas ele próprio deriva de um mundo da pura diferença. Cada série retorna não só nas outras que a implicam, mas por ela mesma, porque ela não é implicada pelas outras, sem ser, por sua vez, integralmente restituída como aquilo que a implica (...)

Neste sentido, o eterno retorno é a consequência duma diferença originária, pura, sintética, em-si (o que Nietzsche chamava de vontade da potência). Se a diferença é o em-si, a repetição, no eterno retorno, é o para-si da diferença. (...) O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente, nem é o semelhante, mas o dissimilar, nem é o Uno, mas o múltiplo, nem é a necessidade, mas o acaso. Ainda mais: a repetição no eterno retorno implica a destruição de todas as formas que impedem o seu funcionamento, categorias da representação encarnadas no carácter prévio do Mesmo, do Uno, do Idêntico, do Igual. (Deleuze, 2000: 219)

Na qualidade de movimento que provocam, é na sua expressão que se aplica o relacional, como uma corrente que produz coerência quanto àquilo que faz parte do que existe entre os intérpretes, redes invisíveis criadas por eles.

Devemos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogêneo e unificado, quer dizer *orgânico*? Por outras palavras o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismo, ou como estrutura. (Gil, 2001: 85)

Usa-se o termo *organicidade* para ilustrar unidade ou harmonia numa dança ou numa obra de arte, ou observar características de continuidade e desenvolvimento naturais (Hartley, 1995: 182). Em muitas técnicas de *awareness* e de *body-mind centering*, em disciplinas como a medicina oriental ou em actividades físicas, esta ligação está sempre presente. Os órgãos são base das emoções, e distribuem a energia, no corpo-mente, as acções, os gestos e o comportamento. Inclusivamente o corpo revela sempre a verdade, mostra aquilo que sente, mais cedo ou mais tarde, já não se podendo dizer que as palavras o façam de forma idêntica.

Não há emoção que não acabe por dar origem a uma acção: o luto, o medo, o desejo, podem paralisar uma pessoa durante uns momentos ou umas horas, mas, excepto em casos que consideramos patológicos, esse sentimento acabará por se resolver numa acção. As palavras emoção e movimento têm aliás a mesma raiz, como se percebe nos termos mover e comover, ou em inglês, *motion* e *emotion*. (Monteiro, 2010: 193)

Encontrar uma consciência, um objectivo e reconhecer, na fluidez ou na repetição, podem ser formas de determinar o que fazer, conforme procuramos a memória do corpo, na tentativa de o ser capaz de fazer. Espera-se que a proposta seja também esta, revelada na experiência do corpo em busca do movimento que traduz a sua memória. Há uma apropriação dos gestos, perante circunstâncias que exijam alguma resposta, "onde o bailarino visa 'esse ponto de fusão' que solda os gestos e o sentido num único plano de imanência." (Gil, 2001: 95)

O acontecimento deixa na memória o rasto de um esboço, de um gosto, de um traço, de um cheiro - de uma imagem. É a imagem central da peça que permanece, a sua silhueta, e se os elementos estiverem bem misturados, esta silhueta será o seu significado, esta forma será a essência daquilo que ela tem para dizer. (Brook, 2008: 198)

Encontrar significados para um tema que se investiga e experimenta em palco, ou que se desenvolve como exercício teatral, cumpriu um objectivo, uma passagem para outro nível de comunicação numa auto-demonstração da memória do corpo.

3. Do Corpo e da Voz em Diálogo

3.1. (Des)construções do Corpo e da Voz

Representação significa tornar presente o que está ausente. Esta palavra aponta para uma realidade que embora não visível, ou palpável, existe. A presença é, no fundo, uma co-presença, pois necessita de estar envolvida pelos outros, actores, e bailarinos, dependendo dos tempos e de quem assiste no público, e se a linguagem é partilhada por observador e observado (Costa, 2010: 315).

Também Brook (1968: 202) lembra que a palavra representação contém uma resposta, uma ocasião que é re-apresentada, como coisa do passado, e novamente mostrada. Aquilo que foi outrora voltou a ser, aquilo que afirma ser um tornar presente.

Em *Memória do Corpo*, o corpo representou-se a si mesmo, apresentando-se e, através dele, evidenciou-se a presença em cena, ligando os fragmentos das várias cenas, em sequência, feito com as demarcações, por pausas, espaços, vazios, numa sensação de coesão, mas também de desconstrução, com propostas de um *timing* que é posto também em cena.

A capacidade de produzir significado num plano considerado invisível está também na relação entre os actores criando ligações, que vão estabelecendo ao longo do acontecimento teatral. A dramaturgia é por isso composta de conceitos de actualização, de uma orquestração do corpo que se revela. O corpo do intérprete-criador tem a capacidade de produzir um discurso corporal, devido ao estado de presença, em relação a outro estado de presença, seus e dos outros, em cena. Neste encontro de energias, transforma potencialmente todo o potencial afectivo, mas tendo a sua génese na relação com o corpo e através dele, e não através de códigos literários, ou directamente nas frases ditas.

Para uma re-apresentação do corpo, que se quer revelar, opondo-se a um

enquadramento de visão, adequado a uma determinada linha, ou a uma pré-concepção de significados, ou de se fazer aceitar, como Guy Debord diz, vivendo numa sociedade de espectáculo, culminando na representação onde tudo é reduzido ao estatuto de comodidades, com imagens que se utilizam apenas para um fim, deseja-se outro mundo para esse corpo, que não quer a decepção e a desilusão do mundo, preferindo não se negar, e reivindicar um lugar, em vez de ter um papel (Costa, 2010: 320).

Como tal, esta crítica social, vinda de excertos de *As cadeiras* de Ionesco, e transformado em sons sem leitura directa, vindos de fragmentos de palavras que se dizem, aos bocados, numa forma reduzida, veio trazer à última parte do espectáculo um contraste com as outras partes anteriores, num rasgo de teatro musical (e não teatro musicado), numa paródia de gestos e sons, numa incomunicação, num desejo de expressão, seja qual for a natureza da 'mensagem', tendo o "direito e o prazer narcísico do indivíduo que se exprime para nada, para si apenas, mas veiculado e amplificado por um *medium*, (...) com a lógica do vazio." (Lipovetsky, 1988: 16)



Imagem 13 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Dez/2011. ESTC. Palavras dentro de um corpo.

Fotografia de Joana Gonçalves (1989 -).

Depois de muitas leituras que fizemos dos textos escolhidos de Beckett e Ionesco, depois de eu ter passado horas, dias, semanas a analisar e a deter-me em frases escritas e adaptadas, continuámos presos ao texto, sem avançar na ligação deste ao essencial. Por vezes, gritámos e desesperámos, pois havia uma rotina que não nos fazia evoluir. Como Steiner (2006, 16) afirma: "Quando a escrita levou a melhor e os livros

facilitaram um tanto as coisas, a grande arte mnemónica caiu no esquecimento." A memória, mãe das musas escapava-se. Medidas drásticas tinham de ser postas em prática. Em conversa acesa com Paulo Campos dos Reis, actor e pensador destas coisas do teatro¹⁴, do que é essencial, partilhando ideias após um ensaio ao qual assistiu, sobre o que era necessário dizer, o que era necessário fazer, o que o corpo pode, ao que o corpo se atreve, de como ter a vivência da memória, algo se restituiu no processo de trabalho. Para fazer de cor(ação), tem de passar pelo corpo, para que "aquilo que nos apetece fazer seja a base ou a estrutura duma dramaturgia"¹⁵, tal como quando experimentamos a encenação, já com tudo escolhido.

De facto, "há um caleidoscópio transitório dos saberes efémeros", que "reduz o tempo ao instante e vai instilando em nós, até quando sonhamos." Quantas vezes aquilo que "não aprendemos e não sabemos de cor, é aquilo de que verdadeiramente não gostámos" (Steiner, 2006: 15-17 e 47).

Nesta descoberta, deixámos de parte textos longos e palavras com nexos, para que a presença física da memória continuasse na condução do espectáculo. Também, conforme Maria João Afonso referiu, num ensaio a que assistiu, o corpo é que diz de sua verdade, a palavra pode ser uma máscara. "O teatro do absurdo, em princípio, desconfia da palavra; considera-a esgotada, desgastada, privada de sentido e sem comunicabilidade." (Pallottini, 1989: 116)

Vivendo numa "desvalorização da linguagem, o Teatro do Absurdo está em sintonia com a tendência do nosso tempo. (...) O domínio sobre o sentido das palavras pode ser perdido quando se enfrenta o inexpressável" (Esslin, 1968: 293 e 352) e sabendo que o teatro do absurdo nasceu numa época de "ruptura entre as coisas e as palavras, entre as coisas e as ideias que elas representam" (Artaud cit. por Esslin, 1968: 332). Pudemos reflectir nesta ligação entre o corpo e a voz e a sua representação, como transmissores do significado que pretendemos para o espectáculo *Memória do Corpo*.

¹⁴ Paulo Campos dos Reis deu a sua opinião sobre as obras de Beckett, dizendo que este autor usa as palavras apenas no estritamente necessário. Por outro lado, ao criar situações em que as personagens desejariam falar algo mais e depois não o fazem, contendo-se, transmite essa restrição na acção.

¹⁵ Palavras ditas por Paulo Campos dos Reis.

Dentro de uma contextualização do teatro do absurdo, e querendo acrescentar algo mais do que levar à cena uma peça deste estilo, podia articular-se nos meandros do próprio absurdo, numa crítica ao estruturalismo. Por isso o uso de imensas caixas em cena, numa sequência dançada onde cada detalhe de arrumação se tornava numa obsessão de acumulação e repetição, espalhando-as pela sala e retomando-as noutra local do palco.

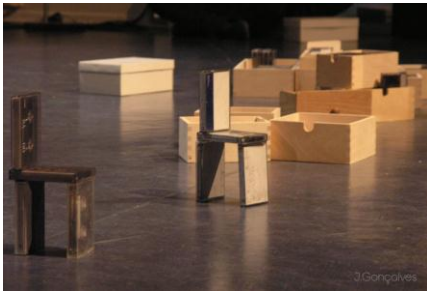


Imagem 14 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda; caixas e caixas.

Fotografias de Joana Gonçalves (1989 -).

Procuramos um corpo que é um meta-corpo, que fala sobre si, e que se desliga das palavras, desmontando-as, para questionar essa comunicação (verbal) esvaziando-a de sentido, literalmente. Foi este o motivo para a construção da última parte do nosso processo, em "opções de construção dramática, indo desde a explicitação da incomunicabilidade" (Pallottini, 1989: 118) até ao completo *non-sense*, levando-nos à última cena, onde introduzi a personagem do orador do final da peça *As cadeiras*, mas com algumas alterações. Esta personagem agora seria uma mulher, interpretado pela Guida Costa, uma arauta que vem anunciar uma mudança, entregar uma mensagem, tocando trombone, e, na utilização musical, baseada em ideias de teatro musical, um tema que se desfaz em variações era proposto como final. Estas malhas musicais formaram a textura da cena, com palavras desconstruídas e movimentos que lhes associámos. A música foi processada, para que usando linhas abstractas de som vocal, lhe associássemos movimentos anteriores ligados ainda ao tema da memória do corpo, transmutando o ambiente mas mantendo-lhe significados.



Imagem 15 – Espectáculo *Memória do Corpo*, Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda. Final com Arauta (Guida Costa). Fotografias retiradas do vídeo captado por Rita Barracha (1987 -).

O movimento dançado "transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido agido pelo movimento." (Gil, 2001: 96) Percebemos que o alinhamento de actos e a sequência narrativa não têm de coincidir, uma vez que o contar do corpo não é igual ao contar da narrativa. A transdução constitui-se como um recurso metodológico interessante para o trabalho do actor, pois ao mesmo tempo que permite uma liberdade criativa, descolando a acção cénica, do texto literário para o corpo, regula o processo de composição. Pensámos que a sistematização dos aspectos transdutores podia constituir-se enquanto guia de trabalho, na criação de espectáculos de um teatro corpóreo, onde o corpo é o principal foco de geração de sentido.

Há uma fissura que estala o pacto entre a palavra e o mundo, ultrapassando a era do Logos, da declaração do ser. Entramos numa era da 'pós-palavra', tempo quando o próprio sentido do sentido submerge e se modifica, atribuindo responsabilidade ao relacional. (Soeiro, 209: 41-41)

Deste modo, se tentou uma postura perante o corpo que não dita a palavra, mas que a altera, numa subversão que nos transportou para um outro lado do significado. O dos sons da voz do corpo.



Imagem 16 – Videoprojecção: *Corpo* de Inês Barracha (1982 -). Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda. Fotografias retiradas do vídeo.

O vídeo de um corpo que pinta as suas rugas na pele foi projectado numa exposição macroscópica, numa escala enorme e aproximada do corpo, escrevendo e apagando, surgindo como complemento de imagem paralela. Mas desta última vez, como última cena, com a dança, com os corpos dos actores que se movem nas suas diferentes fases e qualidades de movimento, numa libertação de cada história individual, que não é dizível, mas está no todo do movimento, da presença, revelando percursos e gestos com detalhes bem diferenciados. Não só as personalidades dos intérpretes se vêem nesses gestos, como uma história da dança para mim, como também para cada um deles, como co-criadores, na participação neste trabalho, da coragem de expor cada vivência, também no indizível, que se traça em cada respiração, em cada som vocal, articulando-o numa voz, que o diz sem palavras, na voz do corpo. O olhar para o vídeo fez-me reflectir em todo o processo, dentro e fora dele, em relação ao olhar do espectador. Uma contemplação perante rugas que se abrem e se fecham numa questão virtual. Novamente, o híbrido confrontando-se, numa auto-referência.

há também um "devir-híbrido", uma categoria em trânsito, que pode desvanecer-se ou consolidar-se numa terceira entidade. (Madeira, 2010: 98)

Questões ficaram no ar, como se pode ler, na opinião da minha colega Bruna Antonelli, que viu o espectáculo e me enviou a seguinte crítica:

Achei o espaço cénico muito interessante e a maneira como vocês, por mais que estivessem sozinhos, dialogavam uns com os outros. Achei os objectos cénicos também interessantes, as luzes, o som feito ao vivo.

Acredito que o que posso te perguntar e que, lembro que no dia fiquei a pensar, é a questão da escolha dos actores. Fiquei pensando se era melhor se fossem bailarinos que actuassem, ou actores que dançassem? Pensei isso pois lembrei que a Pina Bausch sempre dizia que queria trabalhar com bailarinos que actuassem e não o contrário.

Acho que essa pode ser uma boa pergunta a te fazer e que talvez possas reflectir mais profundamente sobre isso. Qual foi a tua escolha? Pensaste já nisso? Digo isso, pois era um pouco visível a tua preparação corporal mais "refinada" em cena em relação com os outros actores.

Bom, é uma provocação, para pensares, pois acho que isso pode alterar profundamente o trabalho.

Respondendo às palavras da Bruna, digo que de facto, há uma "tradução indispensável com vontade de comunicar com palavras, mas também com os movimentos" no trabalho de Pina Bausch (Bentivoglio, 2005: 159), que é assumidamente uma referência no meu trabalho. Mas, enquanto, para ela, era fundamental que fossem bailarinos a falar e não actores a mexer, manifestação observada nos seus espectáculos, eu quis trazer a memória de cada corpo, neste trabalho, para o palco, revelando-a, independentemente da idade e da formação. Se de dança, teatro ou música, se da crueza de não ter muita experiência em cena, se de uma ingenuidade de um corpo que transmite não mais do que qualquer seu percurso, pois toda essa passagem do tempo pelas pessoas, pelos seus corpos, foram aqui objecto de estudo, transparecendo em possibilidades de conseguirmos revelá-lo.

Penso que consegui essa demanda. Falta agora desafiarmo-nos, dar um passo mais para nos expormos, a nós, aos nossos corpos, num processo de libertação da contenção, que ainda se impôs no ambiente, em termos de construção desta persona(gem) em palco e dessa experimentação ser mais arrojada. De experimentar noutros espaços, com outras dimensões, para nos levar a um outro estado e amplitude, em termos de projecção da presença, da memória através do corpo.

3.2. A Voz do Corpo

"Se o ouvido é o sentido primordial, é com o corpo que se ouve.
Ouve-se com o corpo, o que implica o ruído de fundo,
o ruído subliminar." (Castarède, 1998: 66)

Através de princípios de *vocal movement integration*¹⁶, consegui encontrar aspectos interpretativos da voz, mas acima de tudo, manifestações criativas, em especial

¹⁶ Técnica de dança vocal fundada e desenvolvida por Patricia Bardi, norte-americana de origem italiana, radicada em Amesterdão, que frequento por seminários desde Outubro de 2011, onde se utilizam princípios de *Body-Mind Centering*: estudo e prática intensiva, envolvendo a experiência directa de sistemas fisiológicos e anatómicos, padrões de desenvolvimento sensorio-motor, e técnicas de tacto e movimento, na tentativa de equilibrar e retomar conhecimentos da mente, através do corpo. A filosofia do *Body-Mind Centering* é fundamentada no conhecimento de que mente e corpo estão integralmente ligados, numa integração mútua da expressão do ser humano. A escola do *Body-Mind Centering* foi fundada por Bonnie Bainbridge Cohen, Patricia Bardi, Gail Turner, Ruth Leeds, Linda Kalab, Susan Peffley e Kay Wylie, tendo sido posteriormente estabelecida pela sua mentora, Bonnie Bainbridge Cohen, em diversos locais dos E.U.A

na parte III de *Memória do Corpo*, saindo da exploração activa de sons de consoantes, vindas de palavras às quais se retiraram vogais ou aquilo que se conseguiu com essa premissa (já que há sempre um som de vibração das cordas vocais para se transportar o som, se este não for apenas sibilante e só usando a passagem do ar).

Nesta linguagem sonora, oral, que continuo a considerar não-verbal, porque não organiza nenhuma frase, ou até apenas uma palavra, de forma inteligível, fizemos um trabalho onde cada um de nós criou uma desconstrução de cinco palavras, para individualizar-se na forma de transmitir a própria desconexão. As palavras foram: corpo, gravação, palavra, memória e significado. Desfazendo o som de cada uma delas, tentando não dizer nunca a totalidade dos sons, numa organização que trabalhámos durante os ensaios, encontrámos um jogo, um gracejo, um procedimento para restituir o som à voz, retirando-lhe a textura verbal, mas continuando a dar-lhe som. O propósito era o de alterar a voz na forma, mais do que no conteúdo, com o objectivo de produzir sons soltos, que colidindo uns com os outros, em cena, pudessem representar "aquilo que tem de mais essencial o produto da vibração do corpo total" manifestando assim o ser-se, "global, receptor e transmissor, estando implicadas neste fenómeno vibratório todas as capacidades do ser que pensa, age, goza e ainda não perdeu o sentido de humor que o impele a comunicar com os outros" (Serrão, 1987: 106).

No jogo de camadas, entre vozes gravadas (cantadas na parte I do espectáculo, faladas e sussurradas na parte II) e espaços vazios, revelavam-se pequenos trechos, esfumados, com volumes diminuídos e que apareciam quando se interrompia algum dos trechos musicais mais volumosos. O som vocal exprimiu-se num deslocamento do sentido, para que se disparatassem palavras, ininteligíveis, sonorizadas, num corpo revelador, que as ressoa, e se contradissessem com a expressão corpórea. Na composição aplicámos algumas noções de estruturas musicais de Georges Apherdis¹⁷. Em acumulação, e no retornar ao início, para se acrescentar sempre um som associado a

¹⁷ Em *Workshop de Voz e Poesia Visual* que frequentei em 2006 no Teatro Instável, com a Professora Maria João Serrão, como forma de inspiração, a repetição volta a ser o meio para chegar a um fim, em acumulação. Nestas aulas, experimentámos algumas destas estruturas de composição de George Apherdis.

um movimento, há um desbravar de situações que se entrecruzam no espaço que se vai adensando.

O corpo revela-se através dos sentidos, não no plano linguístico, mas no plano sensível.

Numa exploração de som, acreditando que estávamos a ter uma linguagem concreta, e que ao pesquisar as memórias do corpo, em formas mais elementares, singulares até, se tratasse de uma viagem ao movimento essencial sonoro de cada uma das nossas células.¹⁸

Maria João Serrão fala desta linguagem do teatro musical, numa perspectiva de encontro:

É no tratamento desta linguagem concreta que reside o essencial das criações de teatro musical, que, contando apenas com as componentes tradicionais do espectáculo, mais não faz do que realizar esta procura à volta das mutações internas dos elementos e das suas respectivas interacções, num espaço integrado. A mudança profunda situa-se então ao nível da 'qualidade' da comunicação, que não se apoiará mais num texto portador de sentido, mas que procura libertar-se dele para encontrar novos sentidos. (Serrão, 2006: 176)

Acabando este Capítulo II, em tom de provocação, especulo sobre este fenómeno sonoro vocal que, ao desempenhar um papel neste espectáculo, inserido no corpo, numa comunicação não-verbal, mesmo que fugidio, efémero, invisível, imaterial, abstracto, tem reverberação, num lugar entre o movimento e a palavra, mesmo que (des)construída. A voz assume a essência do humano. Dois exemplos deste tipo de comunicações são os de Laurie Anderson, com suas histórias narradas, em desfigurações e processamentos electrónicos com distorção, e o de Meredith Monk, que na sua essência se mantém fiel ao som melodioso, com uma invenção de outros tantos sons, rítmicos, a criar uma nova linguagem, um novo significado.

¹⁸ Segundo Marie-France Castarède (1998: 143), a voz é o suporte da fala, servindo de transição entre a representação das coisas, do domínio do inconsciente e do corpo, na comunicação não-verbal, e a representação das palavras é do domínio do pré-consciente, do consciente e da linguagem verbal.

Capítulo III - Contributos para o trabalho de projecto

1. Dos Artistas e das influências

- O espírito dos tempos

É tudo uma questão do corpo. Desde que a dança contemporânea não tem fronteiras delimitadas, que desde o minimalista até à dança de multidões, tudo é possível. É tudo uma questão de género, feminino, masculino, denominações possíveis, de sexualidades, e de todos os híbridos entre eles. Com diferentes treinos, os coreógrafos criaram harmonia da aparente desordem, dentro e fora de portas, em diversificados espaços performativos, o que se torna consistente não é saber se é possível de se concretizar, mas se se acredita que vai acontecer.

Dentro de uma panóplia de artistas destaco duas mulheres. Uma, Mary O'Donnell Fulkerson, com quem tive o privilégio de trabalhar em coreografias, tendo sido também professora de diversas disciplinas artísticas, e com quem me identifico nesta forma de trabalhar, entre a dança e o teatro, com territórios de exploração, numa forma aberta de composição. Outra, Pina Bausch, que apenas conheci no trabalho a que fui assistindo, espectáculos de autoria, evocando histórias de relações, de pessoas, de lugares, de emoções, quase como se fossem em guiões surpreendentes, em imagens fabulosas de um corpo que fala de si mesmo e que dialoga com os outros.

1.1. Mary O'Donnell Fulkerson

- Processo de trabalho para a criação de um espectáculo?¹⁹

Para saber um pouco mais sobre esta coreógrafa norte-americana, posso dizer que teve uma grande influência de Ann Halprin, em Nova Iorque, integrando a consciência individual do movimento simples do corpo no espaço. Participou das manifestações e *performances* desses loucos anos sessenta e setenta, acompanhando o Judson Dance

¹⁹ Informação obtida através de trabalho coreográfico de M. O'Donnell Fulkerson, entre 1994 e 1996, no EDDC em Arnhem; consulta também em *A Arte da Performance*, de Roselee Goldberg (2007: 159, 174-181, 247-253), em Fulkerson (2008: 8-28), Fulkerson (2000: 6-8 e 12-16), e Fulkerson (s.d., "Worlds of Proximity").

Group juntamente com Steve Paxton, Simone Forti, Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, Trisha Brown, para citar alguns nomes. Rauschenberg, que em 1952, juntamente com Cage tinha apresentado evento sem título, no Black Mountain College, considerada a primeira *performance*, juntou-se também a este grupo em Nova Iorque.²⁰

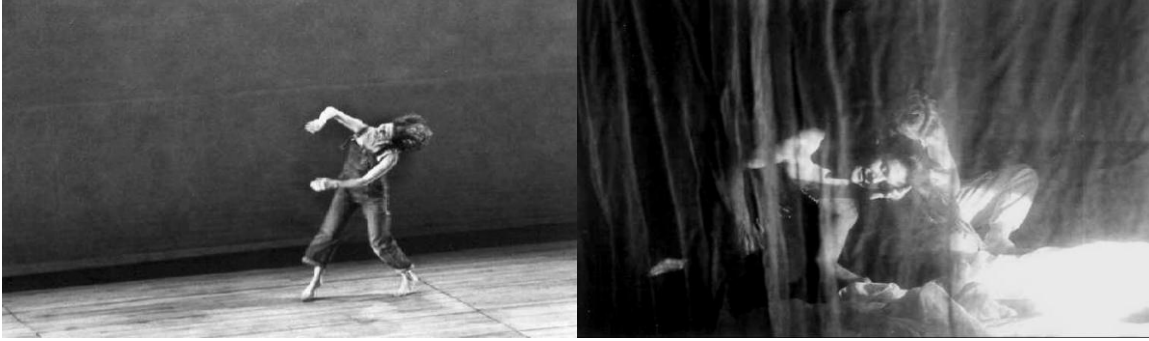


Imagem 17 - Fotografias - galeria pessoal de Mary O'Donnell Fulkerson (2011).

Quando veio para a Europa, Mary esteve durante mais de trinta anos em vários países da Europa, em Inglaterra, onde desenvolveu um trabalho de investigação em dança no Dartington College, depois na Holanda, em Amesterdão (SNDO), Arnhem (EDDC), onde vim a conhecer melhor o seu trabalho artístico e pedagógico e numa extensão de Arnhem, em Dusseldorf, na Tanzhaus.

Através de estímulos diversos, cada espectáculo de Mary O'Donnell Fulkerson é composto com um 'todo', com múltiplos sentidos e muita informação, mas chega ao palco com uma forma única e mais sucinta.

Todas as manifestações têm um processo de trabalho, exigindo dos intérpretes a co-criação, passo a passo, em tempo real durante os ensaios. Isto é, em vez de se fazer a coreografia-encenação por bocados e em situação de esquema, tudo é experimentado no tempo de presença em palco, no momento em que se dança. Pontos estratégicos são organizados para que o que se experimenta não seja improvisação livre, mas passando pela sensação do que vai ser o material cénico, numa composição em forma aberta, que se realiza incessantemente em ensaios e depois no palco. Em palco, conhece-se bem a marcação de espaço, mas também é permitida a improvisação no momento, para que a

²⁰ Informação obtida em Lepkoff (s.d., "Contact-Improvisation"), Gronda (2000, "risking presence") e Henessey (s.d., "The Experiment Called Contact Improvisation").

experiência de decisão, momento a momento, seja efectuada, quando necessária.



Imagem 18 – *Fausto*, 1993. Fotografias de galeria pessoal de Mary O'Donnell Fulkerson (2011).

O espectáculo, para Mary, é semelhante a uma improvisação. Porém, difere desta em níveis de composição, que são quatro, que ela designa por planos arquitectónicos:

1. Experiência de 'momento a momento' – presença.
2. No grupo, estar presente e integrar essa experiência - atenção e percepção.
3. No grupo, organizar rapidamente os momentos de experiência, para tomar decisões e fazê-lo – intenção.
4. Sentir o 'todo' e agir conforme o 'todo' – autenticidade.

O material que é conseguido em cada processo só é usado neste trabalho, e não noutros. Isto é, não se traz nem se leva material de umas coreografias para as outras. Tudo é conseguido e articulado dentro de cada obra.

Tem, portanto, uma organização de tempos, de acções, imagens e sons, sendo considerada uma composição que está sempre a evoluir, em cada espectáculo, em cada apresentação, porque deixa espaço de interpretação, mas acima de tudo, porque dá lugar a algo que Mary O'Donnell Fulkerson chama de anarquia responsável. Em qualquer momento, um dos intérpretes pode agir, transformar, lentamente ou drasticamente, o curso de uma cena. Desde que utilize a sua capacidade de organizar, em tempo real, em palco esses quatro intuitos: presença, percepção, intenção e autenticidade. Presença como estado, no presente, no momento a momento, mesmo que se traga o passado ao momento de acção. Percepção como atenção a todos os momentos, dentro e fora de si,

integrado no grupo. Intenção como proposta de dirigir movimentos, narrações ou qualquer outra manifestação com clareza, decidindo com clareza, e que na deslocação no espaço haja definição do que se vê, ouve ou faz. Autenticidade, numa proposta de se sentir, no todo e com todos, incluindo o público, e não só em parte, permanentemente deixando que a presença em palco seja eficaz e, o mais possível, honesta.

Outra consideração a ter no trabalho de Mary O'Donnell Fulkerson é a de existir um acordo entre quietude (*stillness*) e movimento que permite identificar e definir o que o *Eu* e o *Outro* são. Seguindo o princípio de que os bailarinos têm consciência da sua fisicalidade, entendem bem o corpo quando se movem, mais ainda, tendo a noção de pertença a um corpo, *sendo* esse corpo, sabe-se que conseguem, por isso, associar ideias com acções. A quietude expande essa consciência do corpo, regulando o esforço a usar na actividade, e nessa economia de esforço, a melhor qualidade pode ser encontrada em cada gesto, em cada passo, em cada instante. Para diferentes formas de dança há um requisito diferente dessa consciência e da percepção somática. É como voltar a ser-se animal, no mais básico do termo. Quer dizer que se pára, ou se parte da paragem, numa proposta de retorno a um estado de vigília, que é simultaneamente um estado de libertação e relaxamento. A respiração está ligada ao ser, está-se no corpo, *é-se* no corpo.

É neste sentido que o trabalho de Mary se inclui num sistema de trabalho de processo. Incide na construção permanente da linguagem do corpo, e ao mesmo tempo, através dos seus limites, está na linha entre *ser-estar* e *dever-transmutar* com a introdução de novas informações, estando em comunicação e em metamorfose. Poderá parecer uma situação ambígua, mas envolve uma profundidade das funções do corpo e leva-nos a entender novas combinações de significados, por ser 'impertinente'. O intérprete move-se nessa orla, na qual é levado a viver o que é, revelando o que é, sentindo o momento presente no interior de si mesmo e, ao mesmo tempo, integrar os temas de fundo ou o que acontece no exterior. Confronta o espectador com o paradoxo: por um lado, assistir ao muito simples, que é revelado pela empatia deste processo, por outro, a dificuldade de construir sentidos, de relacionar os conceitos implicados e de,

com eles, estruturar discursos e pensamentos. A percepção e a significação estão num discurso que se expõe e que, por vezes, coincide.

Finalmente, um outro aspecto no trabalho de O'Donnell Fulkerson é o de, a partir de uma imagem pensada, idealizada, dentro de um corpo que o visualiza e sente, e a partir da quietude, deixar que essa imagem se materialize e se expresse, na dança, no gesto, no movimento, no espaço, vindo de dentro.



Imagem 19 - Fotografias de galeria pessoal de Mary O'Donnell Fulkerson (2011).

1.2. Pina Bausch

- Diálogo (através) do Corpo

O contributo do trabalho que Pina Bausch deu ao presente trabalho de projecto é bastante evidente, sendo um alicerce em muitas das produções de dança, teatro e até outras manifestações artísticas nos dias de hoje.

A singularidade de Bausch descobre-se em 1980, altura em que houve uma viragem no seu trabalho, por passar a trabalhar exclusivamente a partir de textos e ideias concentradas e baseadas nas histórias de vida dos bailarinos que trabalhavam com ela. Seguiu esta linha até ao final da sua vida, numa originalidade e coerência, de um encontro com a *linguagem silenciosa do corpo*, com o confronto com a realidade, com a profundidade da narrativa e do teatro. Num método que inclui o *work in progress*,

chegando a um final de processo fechado²¹ (Bentivoglio, 2005: 153-156).

Em entrevista para a RAI-3, em 1985, Pina Bausch declara que a dança é muito mais do que aquilo que as pessoas consideram que é dança. Mesmo que reduzida e contida, para ela conta todo e qualquer tipo de movimento, tipificado ou não, banal ou estilizado. "Existe sempre um certo conflito entre a pura alegria do movimento e o sentimento da percepção do próprio movimento." (Bausch citada por Bentivoglio, 2005: 157-158)

A que género pertence a obra desta coreógrafa? Dança ou teatro?

Fora do contexto designado por dança, mas denominando o seu trabalho como tal (Bentivoglio, 2005: 158), num teatro que vai além das narrativas, não restringe nenhum gesto corporal.



Imagem 20 – *Pina*, 2011, Wim Wenders (Bausch, 2008).

Tomando elementos diversos da cultura europeia, rompendo com codificações feitas *a priori*, Bausch põe em questão os códigos de comportamentos primários que os corpos vivem, criticando uma espécie de regime que os culturaliza. Há também uma recorrente utilização da forma verbal como ponto de partida, num envolvimento com materiais verbais, denunciando conceitos e categorias, postos em desconstrução.

²¹ No presente trabalho de projecto, não nos revemos nesta ideia de composição final acabada; não exerci pressão para finalizar a composição, para que, ao envolvermo-nos com o exercício de mestrado apresentado como espectáculo, ficássemos 'aliviados', deixando espaço para descobrir o tema da memória do corpo, incluindo a percepção e a presença em cena.

Nesta contextualização, Pina Bausch reflecte sobre si, sobre o mundo, falando dele, pondo-o a falar sobre ele mesmo, através do corpo e da voz dos bailarinos, dando-lhes múltiplos significados em palco. Podendo ter múltiplas leituras, levantando questões, refutando ideias, ou reportar-se a si mesmo. Na relação entre corpo, imagem, som, partindo do interior de cada bailarino, do seu interior para o exterior, alcançando o espaço e chegando ao espectador. Num teatro que reflecte as verdades de cada intérprete, com histórias densas, por vezes perturbantes.

Duas linguagens diferentes podem comunicar o mesmo, mas o inverso também pode acontecer, numa proposta de (des)equilíbrio introduzindo o elemento relacional, a ideia do meio, do que está na linha de contacto, que contrasta e que mantém a (in)coerência numa perspectiva de lembrar a natureza humana e seus paradoxos.

Reestruturando muitos dos paradigmas existentes na sociedade contemporânea, Bausch estabelece uma equivalência entre a re-presentação e o objecto dessa representação. Evidenciando emoções, evocando memórias, sublinhando a observação e a reflexão sobre a re-apresentação, reflecte o interior do ser humano. No mesmo sentido, consente a observação da realidade, comparando-a com o seu simulacro em palco, fazendo com que o espectador comprove o efeito, comparando-os aos dois.

Outro exemplo deste confronto é o do tempo, que se joga como o tempo real, ao mesmo tempo que se expande a representação. Vejamos um exemplo:

Libonati permanece em pé, de olhos fechados, cantando baixinho. Jacob Andersen passa um giz branco no seu cabelo de dançarina, repetidas vezes, com tempo constante, atenção e cuidado. Pouco a pouco, seu cabelo torna-se mais branco, como se ela envelhecesse a cada gesto de Andersen. Anos de vida parecem concentrar-se naqueles minutos de repetição. O tempo não é neutralizado, nem perdido mas progride dentro e fora de palco. Enquanto Libonati permanece sozinha, de olhos fechados e cabelos brancos ao centro, Jan Minarik vem ao palco e anuncia: "Intervalo". (...) Talvez não se deva sair com alguém ainda representando em cena, mas o intervalo foi anunciado! A contradição expande a representação: não há intervalo no contínuo do evento social. (Fernandes, 2000: 58)

Os gestos são uma codificação especial em Bausch, que rebusca na memória emocional os movimentos que compõem originalmente as emoções, mesmo que feitos de forma abstracta. "Se a emoção provocada pelos seus gestos é tão intensa, é porque descobre que a emoção é um gesto" (Gil, 2001: 112). O corpo transporta assim a memória de algo, através dos seus gestos, sem forçosamente os classificar. Em todas as movimentações, numa transição gestual, sem o propósito de os pôr nalguma categoria, são usados para compor uma cadência de gestos dançados, dando-lhes sentido. Este sentido é feito pela leitura dos signos que são cada gesto em si mesmo, mas sem o intuito de serem mímica.



Imagem 21 - 1980 – *Ein Stück von Pina Bausch* (Bausch, 2008).

Ligando estas referências a *Memória do Corpo*, também sentimos, como Bausch, o *aqui e agora*, numa presença constante, numa consciência do corpo, usufruindo do tempo que é vivido em palco. Acompanhando o que "falam" os corpos dos bailarinos, numa definição de uma outra língua, invisível, pode-se observar o envolvimento que os intérpretes-criadores têm em cena, com as suas acções, nos seus gestos, na sua dança.

A dança, como importante espaço de percepção individual e de grupo, traz para o palco, as interacções dum local com os seus habitantes, apresentando emoções e o resultado delas, na comunicação ou na incomunicação. A própria escolha dos intérpretes, para Pina Bausch, tinha um critério de diversificação cultural, podendo assim reflecti-la, e simultaneamente expôr cada indivíduo com a sua idiossincracia, nas suas vivências mais íntimas e pessoais. As memórias de cada um, reveladas em palco

articulam imagens, resultado de apropriações, colagens, pedaços de vidas com diversas formas e expressões.

A passagem pela vida é frequentemente integrada nos temas de Bausch, através das experiências de cada intérprete, com um carácter de encontro, dando prazer por se estar em palco e dando prazer ao espectador, por se sentir integrado no ambiente festivo. São exemplos disso, as variações feitas com *Kontakthof*, primeiro apresentado pelos bailarinos da Companhia e depois feitas outras duas versões, uma para um elenco de pessoas idosas e outra com jovens adolescentes.

O eterno confronto, num envolvimento ou jogo de poder, entre mulheres e homens, está também na frente de muitos diálogos corporais e verbais no teatro-dança de Pina Bausch. Conforme Roselee Goldberg descreve:

(...) a coreografia de Bausch explorava ao mínimo detalhe a dinâmica entre homens e mulheres - extática, combativa e eternamente interdependente em diversas linguagens corporais determinadas pelos membros da sua companhia, todos de expressão extraordinariamente individual. (1988: 257-258)

Reiterando o que Philippe Noisette (2011: 163) expõe: "o palco tornou-se um local de divertimento. Com todos os obstáculos e orientações que temos na vida. Bem-vindos ao mundo real."



Imagem 22 - *Mazurca fogo*, 1998 (Bausch, 2008).

Conclusão

O corpo é o comunicador, que, em total disponibilidade, demonstra uma tal generosidade e carácter, gera um diálogo entre o que pode acontecer, no momento presente, e o que está latente e gravado nele, vindo de todo um passado de experiência, tecendo fios de ligação a uma permissão que faz surgir a cena, estabelecendo contacto com o que de mais surpreendente pode devir, numa cena, num gesto, numa respiração. O corpo vivo é matéria que faz passar a memória pelos seus gestos e pelas suas demandas no espaço teatral.

Há uma novidade a cada instante, um conhecimento e reconhecimento, em consonância certas vezes, em dissonância noutras, para que o mistério da representação se faça e se dê. Essa permissão traz o que de mais admirável pode ser comunicado, abre-se ao desconhecido. Em vez de fazer acontecer, de alguma acção ser apenas feita, como tarefa, o corpo transforma-se em *médium* do momento, ouvindo, escutando o nada, o tudo, estando atento ao que vibra em si mesmo, ao que ressoa no outro, no ambiente, deixando-se levar pelo que vive, sendo um *corpo-em vida*.

Em torno destas problemáticas da memória do corpo, Luis Otávio Burnier, que as trabalhou essencialmente com a LUME²², escreveu:

Se o corpo não é tão somente corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O corpo não tem memória, ele é memória, como disse Grotowski. Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é, antes de mais nada, se predispor a revelar. A revelação pede generosidade e coragem. (2010: 15)

À sua maneira, o corpo tem um convite para agir, e ao mesmo tempo a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer (Bergson, 1982: 26). Há uma vontade, associada a uma possibilidade de agir e desenhar movimento no espaço, em conformidade com os

²² LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, em S. Paulo, no Brasil - onde se tem desenvolvido um processo de criação e colecta de material físico/vocal para actores, denominado de Mímesis Corpórea, fundado por Luís Otávio Burnier e Renato Ferracini.

outros, e em oposição a estes, numa constante variação entre o que se sente dentro e fora de si mesmo. De todo o conjunto de percepções que fazem o contacto com o exterior, e destas ajudam a atribuir maior ou menor importância ao material que o corpo pode assumir, pode decidir-se o que fazer, com uma imagem clara e decisiva, com intenção, articulando com a autenticidade que se consegue tomar nesse momento, deixando que tudo se possa harmonizar através da atenção e da espera.

Não se procurou explicar a percepção na sua concepção, mas entender que a imagem do todo, a totalidade das imagens, reduz-se ao que interessa à pessoa que a utiliza, servindo-a e estando intrinsecamente localizada ao que chama de seu corpo (*id.*: 42). Com efeito, a percepção aplicou-se, em cada caso, à necessidade expressa por cada um de nós, em cada corpo. Da forma como usámos a percepção, essa utilidade teve um espectro de acções, das mais básicas às mais finas, do ponto de vista sensório-motor.

Seguindo os princípios de percepção somática, "o sentido cinestésico é o que torna possível um esquema complexo na nossa faculdade de executar uma série de tarefas e comportamentos." (Rothschild, 2000: 41) Foi imprescindível, e pudemos senti-lo, na prática deste projecto, que o sentido do corpo em movimento, a percepção cinestésica, está directamente ligado à memória do corpo e que está assente na acção e comportamento do corpo-mente. O sentido cinestésico está ligado ao sentido interno e ao sentido vestibular, com todo o conteúdo que tem, e se está na vertical ou não em relação ao eixo de gravidade. Como a experiência de cada um de nós se estabelece primariamente através dos sentidos, tanto a nível introceptivo (como são os sistemas proprioceptores que dão *feedback* ao corpo), assim como a nível extroceptivo (que são todos os sentidos que nos ligam ao exterior: visão, tacto, audição, olfacto e paladar), sem estarem codificados com palavras, é nas reacções que temos, nos sons que ouvimos ou fazemos, naquilo que vemos, cheiramos ou provamos, nos movimentos que fazemos ou nas sequências de comportamentos, que temos estados de dependência, em diversas vezes ou situações cíclicas na vida (*id.*: 41-44).

Quantas vezes, uma música que ouvimos ou uma comida que saboreamos, nos fazem lembrar a ligação emocional a um episódio que vivemos no passado?

Podemos ouvir trechos musicais, num todo operado pela memória, fazendo a edição pessoal de fragmentos dum mundo aos quais conseguimos dar unidade, porque os analisamos com um olhar lírico, ligando a música, os gestos e os papéis. Tudo se põe em movimento, como acontece ao tomarmos consciência de qualquer coisa presente a partir de um fragmento da nossa vida passada (Arruga, 2005: 125). Nessa reactivação de memórias individuais, solicitadas a cada espectador, há, de certo modo, semelhanças com o processo de perguntas feitas aos intérpretes-criadores, numa quantidade de coisas inexprimidas, com um peso que não se revela senão pela experiência da memória do corpo de cada um, e de cada espectador, quando olha e se revê, nas ligações da própria vida e da interpretação feita com a dos outros.

Memória é criação. Em outras palavras: o mundo se recria no corpo. É nesse corpo-acúmulo que as potências poéticas estão instaladas em potência. (Ferracini, "Memória, corpo e virtual")

A representação do corpo, feita através dele, numa auto-referência, por intermédio de comportamentos, expôs o que acontece na pessoa, e o corpo como forma materializada do que se passa nele, intrinsecamente não separa emoção e fisicalidade, trazendo ao de cima memórias, percepções, apresentando-se, como um exercício, mas que se estabelece em si, e ao mesmo tempo, fica numa estrutura aberta, para uma próxima re-apresentação.

Esta re-apresentação, sendo a mesma, difere de muitas outras, frescas, renovadas, postas em tempos e espaços de interacção continuada.

O corpo não tem uma indicação, não quis representar uma ideia outra que não a de si mesmo, em movimentos que mostrassem o simbólico, com traços, gestos, e trajectos no espaço. Algo quase inexplicável aconteceu, como se fosse uma língua muito especial, que partiu de dentro de cada um dos intérpretes, e fosse captada pelos espectadores. Em contacto com o próprio corpo, numa relação directa com os corpos dos outros intérpretes, o tacto torna-se contacto dos corpos, o olhar e a audição tornam-se contacto entre os corpos, a percepção do todo toca o sentido do todo.

O esquecimento não é a versão negativa da memória, colocada sob o signo da falta de algo e da triste perda de uma recordação. A memória não é a vantagem de uma versão positiva, lugar de significados de recordações e de acumulação de atitudes no seio de um reservatório onde podemos encontrar, como que por magia, os momentos do passado. Sabe-se hoje em dia que a memória, longe de desenharmos a nossa capacidade de nos lembrarmos de algo graças à imagem que possuímos, como impressão em permanência no nosso cérebro, designa um processo complexo de reinvenção perpétua do passado ao presente.²³ Mas que práticas, e que políticas de esquecimento têm cultivado os bailarinos e coreógrafos e com que benefícios? (...) Pode dizer-se, a título de hipótese global, que a "transmissão" em dança não existe, que ela não opera senão por transformações, transduções, traduções, alterações, e, desta forma, é largamente inconsciente e inesperada. (Launay: "Une fabrique de la mémoire en dance contemporaine ou l'art de citer")

Uma filosofia dançante tem de ser capaz de se expressar não só por conceitos, mas também por imagens, tons e aromas (Feitosa, 2001: 36).

O corpo, dançante ou não, revelando-se, poderá chegar a um meio de expressar a sua memória, de se expressar, através da dança, ou do teatro, através da sua voz, sonora ou em silêncio.

²³ Nota da autora: ver a apresentação feita por Israel Rosenfield em trabalhos sobre a memória do prémio Nobel Gerald Edelman segundo Charcot, Broca, Dejerine e Freud, na obra *A Invenção da memória, o cérebro, novas ordens*, Champs Flammarion, trad. Anne Sophie Cismaresco, 1994.

Referências bibliográficas

ARRUGA, Lorenzo (2005), "Pina Bausch e a música: do mito perdido à sua reinvenção desejada" in *Falem-me de Amor*, pp.120-130, Lisboa, Fenda

BECKETT, Samuel (1958a), *A última gravação de Krapp*, Tradução de Rui Guedes da Silva, Lisboa, Editora Arcádia Limitada

_____ (1958b), *A última gravação de Krapp*, Tradução de José Maria Vieira Mendes (textos cedidos pela ESTC)

BENTIVOGLIO, Leonetta (2005), "A outra dança de Pina Bausch" in *Falem-me de Amor*, pp.157-161, Lisboa, Fenda

BERGSON, Henri (1982), *Matière et Mémoire*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France

BROOK, Peter (2008), *O Espaço Vazio*, Tradução de Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro

CASTARÈDE, Marie-France (1998), *A voz e os seus sortilégios*, Lisboa, Caminho da Música

COSTA, Marta Nunes da (2010), "A arte da representação", in *XI Colóquio de Outono - Estudos Performativos - Global Performance - Political Performance*, pp.315-327, organização de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes Sousa, Vitor Moura, V. Nova de Famalicão, Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

DELEUZE, Gilles (2000), *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio d'Água

ESCHER, M. C. (1989), *Gravuras e desenhos de Escher*, Colónia, Taschen

ESSLIN, Martin (1968), *O Teatro do Absurdo*, Tradução de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Zahar Editores

FEITOSA, Charles (2001), "Por que a filosofia esqueceu a dança?" in *Assim falou Nietzsche III. Para uma filosofia do futuro*, Rio de Janeiro, Sette Letras

FERNANDES, Ciane, (2000), *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*, S. Paulo, Edições Hucitec

FERREIRA, Vergílio (2004), *Pensar um corpo*, Lisboa, Edições Bertrand

FREUD, Sigmund (1974), *Psicopatologia da vida quotidiana*, Lisboa, Ideias e Formas, Estúdio Cor

GIL, José (1997), *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio d'Água

GIL, José (2001), *Movimento total*, Lisboa, Relógio d'Água

GOLBERG, Roselee, (2007), *A arte da performance - do futurismo ao presente -*, tradução de Jefferson Luis Camargo, Lisboa, Orfeu Negro

HARTLEY, Linda (1995), *Wisdom of the body*, Berkeley, California, North Atlantic Book

IONESCO, Eugène (1952), "As Cadeiras" in *Teatro I*, tradução de Luís de Lima, Lisboa, Editorial Minotauro

LEPECKI, André (1999), "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography", *The Drama Review*, pp.129-140, New York University and the Massachusetts Institute of Technology

LILJA, Efva (2006), *New Choreographic Work for the Stage - Movement as the Memory of the Body*, Stockholm, University College of Dance

LIPOVETSKY, Gilles (1988), *A era do vazio*, Lisboa, Relógio D'Água

MADEIRA, Cláudia (2010), *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?*, Lisboa, Editora Mundos Sociais

MERLEAU-PONTY, Maurice (1968), *Résumés de cours*, Paris, Éditions Gallimard, Collège de France

MISHIMA, Yukio (1968), *Sol e Aço*, São Paulo, Editora Brasiliense S.A.

MONTEIRO, Paulo Filipe (2010), *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra

NANCY, Jean-Luc (1999, 2000), *Corpus*, Trad. Tomás Maia, Director de Colecção J. Bragança de Miranda, Lisboa, Edição Vega, Limitada

NOGUEIRA, Joaquim Paulo (2003), "O teatro narra o quê?", pp.299-307, *Ficções - Revista de Comunicação e Linguagens*, organização de Paulo Filipe Monteiro, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem

NOISETTE, Philippe (2010, 2011), *Talk about contemporary dance*, Paris, Flammarion S.A.

PALLOTTINI, Renata (1989), *Dramaturgia. A construção do personagem*, São Paulo, Editora Ática S. A.

ROSA, Armando Nascimento, (2000), *Falar no deserto - estética e psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Edições Cosmos

ROTHSCHILD, Babette (2000), *The body remembers*, N.Y/London, W.W. Norton

SERRÃO, Maria João (1987) - "A Voz Sinal do Ser", in *Conservatório Nacional-150 Anos de Ensino de Teatro*, pp.103-108, Lisboa, Edição do Centro de Documentação e Investigação Teatral da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa

_____ (2006), *Constança Capdeville. Entre o Teatro e a Música*, Lisboa, Edições Colibri

SOEIRO, Ricardo Gil (2009), *Estudos em torno de Georges Steiner*, Lisboa, Roma Editora

STEINER, Georges (2006), *O silêncio dos livros*, Lisboa, Gradiva

Consulta internet:

BAUSCH, Pina (2008), Fotografias [em linha]. Disponível em < <http://www.myspace.com/mellebausch/photos>>, acedido a 2012/03/21.

BURNIER, Otavio (2010), "O Corpo ator" in *Corpos em fuga, corpos em arte - uma odisséia do corpo pesquisador* [em linha]. Disponível em <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=cmVuYXRvZmVycmFjaW5pLmNvbXxyZW5hdG9mZXJyYWNpbml8Z3g6NDY0Y2U2NWNmZDcyMGE3Mw>>, acedido a 2012/03/07.

FERRACINI, Renato (2010), "O corpo subjétil e as micropercepções", in *Corpos em fuga, corpos em arte - uma odisséia do corpo pesquisador* [em linha]. Disponível em <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=cmVuYXRvZmVycmFjaW5pLmNvbXxyZW5hdG9mZXJyYWNpbml8Z3g6NWEzYzNhMjkwZGQ2MTY3Yg>>, acedido a 2012/03/07.

_____ (s.d.), "Memória, corpo e virtual", palestra [em linha]. Disponível em <<http://www.renatoferracini.com/home/cursos-e-palestras/palestras>>, acedido a 2012/01/11.

FULKERSON, M. O'Donnell (2000), "Seven zones of comprehension" [em linha]. Disponível em <<http://streamxs.nl/releasedance/ReleaseDance/pdf/Credits,%20Release.pdf>>, acedido a 2012/01/31.

_____ (2006), "Definitions of release" [em linha]. Disponível em <<http://streamxs.nl/releasedance/ReleaseDance/pdf/one%20line%20release.pdf>>, acedido a 2012/01/31.

_____ (2008), "Open Form Composition" [em linha]. Disponível em <<http://streamxs.nl/releasedance/ReleaseDance/pdf/Report-Bristol%20wrkshp2008.pdf>>, acessido a 2012/02/19.

_____ (2011), Galarey.exe [em linha]. Disponível em <<http://releasedance.com/>>, acessido a 2012/03/23.

_____ (s.d.), "Worlds of proximity" [em linha]. Disponível em <<http://streamxs.nl/releasedance/ReleaseDance/pdf/chap1.pdf>>, acessido a 2012/02/28.

GRONDA, Hellene (2000), "risking presence", edités by Ann-maree Ellis, [em linha]. Disponível em <http://proximity.slightly.net/v_six/v6e3a3.htm>, acessido a 2012/02/20.

HENNESSY, Keith (s.d.), "The Experiment Called Contact Improvisation", in *Historical Essay*, [em linha]. Disponível em <http://foundsf.org/index.php?title=The_Experiment_Called_Contact_Improvisation>, acessido a 2012/03/05.

LAUNAY, Isabelle (2009), "Une fabrique de la mémoire en danse contemporaine ou l'art de citer", texto de la conférence donnée au SESC, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brasil) [em linha]. Disponível em <http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6>, acessido a 2012/01/05.

LEPKOFF, Daniel (s.d.), "Contact-Improvisation" in *Contact Quaterly*, [em linha]. Disponível em <<http://www.daniellepkoff.com/Writings/What%20is%20Release.php>>, acessido a 2011/12/20.

LIJLA, Evfa (2011), Artwork, *Fireplace* (2003), [em linha]. Disponível em <http://www.efvalilja.se/page.php?id=a_artwork&lang=eng>, acessido a 2012/03/20.

SOMMERS, Josh (s.d.), *Untitled*, [em linha]. Disponível em <<http://acidcow.com/pics/16300-artist-josh-sommers-creates-escheresque-images.html>>, acessido em 2012/02/29.

Lista de Imagens

Imagem 1 - Inês Barracha (1982-). Fotografia 4 in <i>Orgaforma II</i> ; cedida pela autora.	3
Imagem 2- Fotografia de Josh Summers. <i>Untitled</i> , 620 x 424 (Sommers, s.d.).	6
Imagem 3 - <i>Memória do Corpo</i> , Jan/2012, Teatro da Garagem/Taborda. Corpos rolando no chão; relação da memória implícita com a memória explícita. Fotografia de Luis Sustelo Afonso (1991 -).	16
Imagem 4 - John LeFan, Nancy Stark Smith e James Tyler. Mariposa Studio, 1978 (Henessey, s.d.).	18
Imagem 5 - M. C. Escher (1898-1972). <i>Encontro</i> , 1944. Litografia; 34 x 46,5 cm (Escher, 1989).	22
Imagem 6 - M. C. Escher (1898-1972). <i>Espirais</i> , 1953. Entalhe em madeira, prova de duas matrizes; 27 x 33,5 cm (Escher, 1989).	24
Imagem 7 – Fire Place, 2003, in <i>Evfa Lijla Artwork</i> (2001). Intérprete: Jan Abramson	27
Imagem 8 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> , Dez/2011. ESTC. Pesquisa e partilha de definições sobre memória. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	29
Imagem 9 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> , Dez/2011. ESTC. Procura de memórias. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	30
Imagem 10 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> , Dez/2011. ESTC. Sensação e percepção de movimento interior. Fotografia de Joana Gonçalves (1989 -).	33
Imagem 11 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> , Dez/2011. ESTC. Procura de material sobre marcas do corpo. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	35
Imagem 12 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Dez/2011. ESTC. Corpos dentro de um corpo. Fotografia de Joana Gonçalves (1989 -).	39
Imagem 13 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Dez/2011. ESTC. Palavras dentro de um corpo. Fotografia de Joana Gonçalves (1989 -).	46
Imagem 14 – Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda. Caixas e caixas. Fotografias de Joana Gonçalves (1989 -).	48
Imagem 15 - Espectáculo <i>Memória do Corpo</i> , Jan/2012. Teatro da Garagem/ Taborda. Final com Aauta (Guida Costa). Fotografias retiradas do vídeo captado por Rita Barracha (1987 -).	49

Imagem 16 - Videoprojecção: <i>Corpo</i> de Inês Barracha (1982 -). Jan/2012. Teatro da Garagem/ Taborda. Fotografias retiradas do vídeo.	49
Imagem 17 - Fotografias - galeria pessoal de Mary O'Donnell Fulkerson (2011).	55
Imagem 18 – <i>Fausto</i> , 1993. Fotografias de galeria pessoal de Mary O'Donnell Fulkerson (2011).	56
Imagem 19 - Fotografias de galeria pessoal de Mary O'Donnell Fulkerson (2011).	58
Imagem 20 – <i>Pina</i> , 2011, Wim Wenders (Bausch, 2008).	59
Imagem 21 - <i>1980 – Ein Stück von Pina Bausch</i> (Bausch, 2008).	61
Imagem 22 - <i>Mazurca fogo</i> , 1998 (Bausch, 2008).	62
Imagens 23 a 30 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Dez/2011. ESTC. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	78
Imagens 31 a 35 – Ensaio geral de <i>Memória do Corpo</i> . Jan/2012. Teatro da Garagem/ Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	79
Imagens 36 a 38 – Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Jan/2012. Teatro da Garagem/ Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	79
Imagens 39 a 42 – Trabalho de dramaturgia. Colaboração de M ^a João Afonso. Dez/2011. ESTC. Teatro da Garagem/ Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	80
Imagens 43 a 46 - Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Dez/2011. ESTC. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	81
Imagens 47 a 54 – Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Jan/2012. Teatro da Garagem/ Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	82
Imagens 55 a 60 – Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> . Jan/2012. Teatro da Garagem/ Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).	83
Imagens 61 a 63 – Ensaio de <i>Memória do Corpo</i> , Dez/2011, Jan/2012. ESTC e Teatro da Garagem/Taborda. Fotografias de Joana Gonçalves (1989 -).	84

Anexo I: Folha de sala

Teatro da Garagem /Taborda

MEMÓRIA DO CORPO

Exercício da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Departamento Ciências da Comunicação - Especialização em Comunicação e Artes

O corpo numa viagem para dentro de si mesmo, para que possa manifestar-se, para que se permita expressar-se, reactivando o passado, vivendo e representando momentos escondidos, ou esquecidos da memória que, nesse comportamento, possam tornar-se presentes. Ao tornarem-se visíveis as acções físicas do corpo, os seus movimentos dinamizam-se no tempo e no espaço, acordando e recordando o que está mascado de alguma forma nele, numa inscrição psico-física.

Com a inspiração em alguns excertos de *A última gravação de Krapp* de Beckett e *As Cadeiras* de Ionesco, o corpo mostra a espera, o vazio, a memória, numa possibilidade de manifestar essa presença física e emocional, no comportamento e na postura, não conseguindo portanto esconder do outro (nem de si mesmo) o que pode ter sido esquecido.

Ficha Técnica e Artística: Criação e Direcção: Cristina Benedita

Interpretação (co-criadores) e Dramaturgia: Ana Mota Ferreira, Cristina Benedita, José Sena e Miguel Vidal

Música: Carlos 'Zíngaro', Edison Otero, Genoveva Faísca e Carlos Pereira (poema "Denouement" de Sylvia Plath) e Guida Costa (improvisações ao vivo)

Consultora Coreográfica: Cecília de Lima

Operação e Edição de Som: Rui Lameira

Vídeo: Inês Barracha com a colaboração de Rita Barracha (edição e projecção)

Consultoria Cenográfica: Leonor Pêgo

Fotografias de Cena: Luís Sustelo e Joana Gonçalves

Apoio técnico: Irlando Ferreira

Apoio ao espectáculo: Maria João Afonso e Bruna Antonelli (Dramaturgia), Conceição Costa Alves e ESTC (Espaço de ensaios), Forum Dança e Teatro da Garagem (Material)

Agradecimentos - Produção de Teatro da Garagem, Carlos 'Zíngaro', Cecília de Lima, Professor Paulo Filipe Monteiro e Paulo Campos dos Reis

Anexo II: Descrição do espectáculo *Memória do Corpo*

O espectáculo *Memória do Corpo*, apresentado no Teatro da Garagem/Teatro Taborda, nos dias 19 e 20 de Janeiro de 2012, às 21h30m, teve a seguinte esquematização, com cinco pessoas em cena (um jovem homem, um homem maduro, uma jovem mulher, duas mulheres maduras):

- parte 1 -

a) homem em cena, parado na esquerda de cena, olhando as pessoas que entram; vozes femininas são gravadas em *loop*, numa sobreposição incomodativa, até o público todo se sentar; som pára repentinamente, ele continua como se nada tivesse acontecido, olhando as pessoas, percorrendo a plateia, andando lentamente dois passos, como se estivesse a pensar para consigo mesmo, saindo para fundo de cena; quietude extrema ou movimentos lentos, (dois homens, uma mulher), combinação de gestos, olhares e sequências, em silêncio, com pouca iluminação, onde o detalhe de cada linha de mãos, pés, ou de outras partes do corpo, se destacam em fragmentos de dança que ligam algum significado (memórias), sem haver cruzamento de espaços, ou contacto directo dos corpos - como se fossem três solos que se apresentam simultaneamente;

b) as outras duas mulheres, (uma junto a um espelho, outra junto a mesa de som) também em movimento muito lento, sem estarem iluminadas, introduzem pequenas frases de voz cantada (quando os movimentos dos outros forem percorrendo mais o interior dos corpos, acompanhando o aumento de intensidade e iluminação da cena), que são captados por um processador de som (*loopsation* com efeitos); som vocal termina, silêncio retorna, até haver mais interacção com movimentos mais amplos e com deslocação;

c) som de violinos (em ecos) acompanham o interior do corpo de cada um, numa busca incansável, viajando dentro de memórias que se tornam físicas e verbais (silêncio volta à cena para se ouvirem narrações de histórias de marcas do corpo, na pele, na alma, mesmo que invisíveis para o espectador);

- parte 2 -

sons intermitentes de violino invadem o espaço

a) mulher junto ao espelho levanta-se lentamente, desenhando linhas invisíveis, rugas de diversas partes do seu corpo, percorrendo depois o espaço da direita para a esquerda de cena, com movimentos sacudidos, que se desenvolvem em intensidades, desequilíbrios e queda no chão; os três elementos que, durante o solo dela, permanecem encostados à parede de fundo, aproximam-se e levantam-na; deixam-na

na vertical, ela mantém alguma instabilidade, quase cai, os outros estão atentos, até que ela cai, desta vez nos braços deles, que acorrem a tempo; segue-se série de movimentos, quedas, rolamentos, entrelaçar de corpos no chão, que se empurram e percorrem o espaço, ajudando-se em equilíbrios; texto de Vergílio Ferreira, sobre corpo e seus conteúdos, até retomarem movimentos iniciais antes das quedas; mulher tenta sair de cena, os outros tocam-na, seguram-na, agarram-se a partes do corpo dela; descolam-se repentinamente, ela desequilibra-se, vai até ao espelho, enquanto eles saem para fundo de cena (som de violino continua a ouvir-se);

b) mulher traz caixas, gavetas, *cassetes*, em interação dançada com os objectos, até que os outros entram também com caixas, numa tentativa de ocupação do espaço quase na totalidade; começam a dizer frases soltas, excertos de *A última gravação de Krapp*, de forma imperceptível, como se tomassem os ritmos, as inflexões, as oclusões, as sibilantes vocais, numa malha sonora que vai de *pianíssimo* a *fortíssimo*, até som do violino gravado diminuir e desaparecer; voltam ao fundo de cena quando todas as caixas estão organizadas num canto; mulher traz candeeiro de pé alto ao centro da cena, senta-se no meio das caixas empilhadas, põe *cassete* a tocar; (luz diminuindo até *black out*);

c) frases ditas ao vivo, vindas dos vários locais onde estão intérpretes; jogo de contastes e repetições; som gravado, editado com pedaços de outras partes de texto; candeeiro acende-se (mesa de luz), e onde estava mulher sentada, está agora homem, mexendo nas caixas e falando em ecos sonoros; mulher levanta-se no escuro, desloca-se falando, até cair estrondosamente no chão; som de gravação acaba, ouve-se voz na *cassete* reportando frases de Krapp (*cassete* continuou sempre a rodar, e, agora no silêncio evidencia-se); mulher diz "A velha Genoveva canta sempre a esta hora" e corre até à mesa de som, pedindo de forma absurda, por gestos e sons imperceptíveis, para se pôr a tocar *cd* com voz cantada acompanhada ao piano (poema de Sylvia Plath); dança numa expressão exagerada, enquanto a jovem imita a mulher, ficando à frente dela, virada para o espelho, para poder ver o que esta faz, e acompanhá-la, em 'sombra'; *cd* pára "...mas esta noite não!"; ouvem-se sopros vindos do leitor de *cassetes*;

d) todos se movem em direcções marcadas no espaço: mulher puxa candeeiro até espelho, e trauteia canção; os outros sobem escada de madeira que está desde início do espectáculo encostada à parede; mulher mira-se dizendo "se chegar à idade dela...", repuxando pele e rindo-se; risos ecoados por actores pendurados na escada; loucura do riso pára, fazem movimentos de colocar *cassete* dentro de aparelho, enquanto mulher o faz realmente; vozes no aparelho, sons gravados na sala sobrepõem-se; colagem, efeitos e dinâmicas sonoras, enquanto jovem par dança medindo forças; homem espreita-os por detrás da escada; som pára na sala, mulher a mexer no aparelho, faz *cassete* arrastar no aparelho de som para a frente e para trás obsessivamente; *black out*/mulher desliga candeeiro no interruptor de pé;

- parte 3 -

mudança rápida de luz de candeeiro para luz do vídeo projectando-se na parede do fundo;

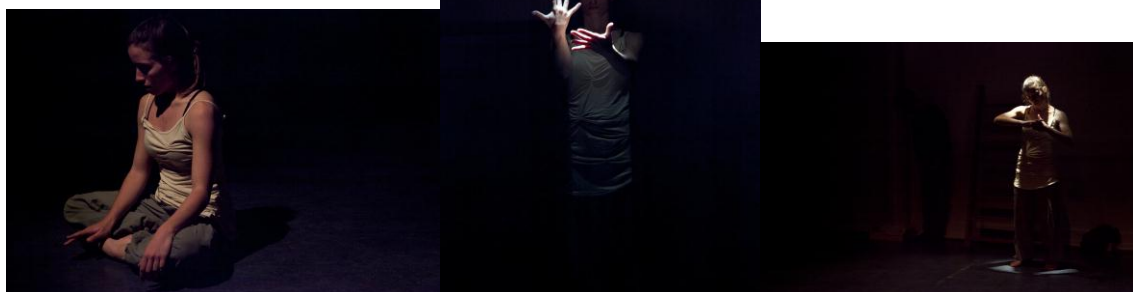
a) projecção de vídeo na parede de fundo (desenhos em rugas, numa pele que se vê em imagem aumentada); partes do corpo, que, tão próximas da câmara, não são evidentes; vozes cantadas em linhas contínuas, pelas duas mulheres, de cada lado da cena, são gravadas ao vivo, e ouvidas em *loop*; camadas de som, como um tecido sonoro que se vai criando; os três actores fazem um percurso lento, em linhas no espaço, até mulher se juntar a eles;

b) som pára, o silêncio cai na sala, deixando a suspensão desfazer-se, com sons vocais sem nexos (alusão a cena final de *As cadeiras* de Ionesco), acrescentando movimentos e sons, intercalados e acumulados; comunicação com olhar mais evidente e directa; clima de *non-sense*, onde se reconstrói espaço com caixas, pondo-as noutra arrumação; interliga com solo de música com mensagem através do trombone, feito pela mulher junto à mesa de som, enquanto todos calçam sapatos de cerimónia e se sentam nas posições de início, mas trocados uns com os outros - mensageira-arauta 'toca', entrando dentro da cena, e desmontando o seu instrumento musical (trombone de varas), até ficar só com a embocadura na mão, e, não conseguindo falar nem ressoar a mensagem, por ser 'muda e surda', o *black out* acontece;

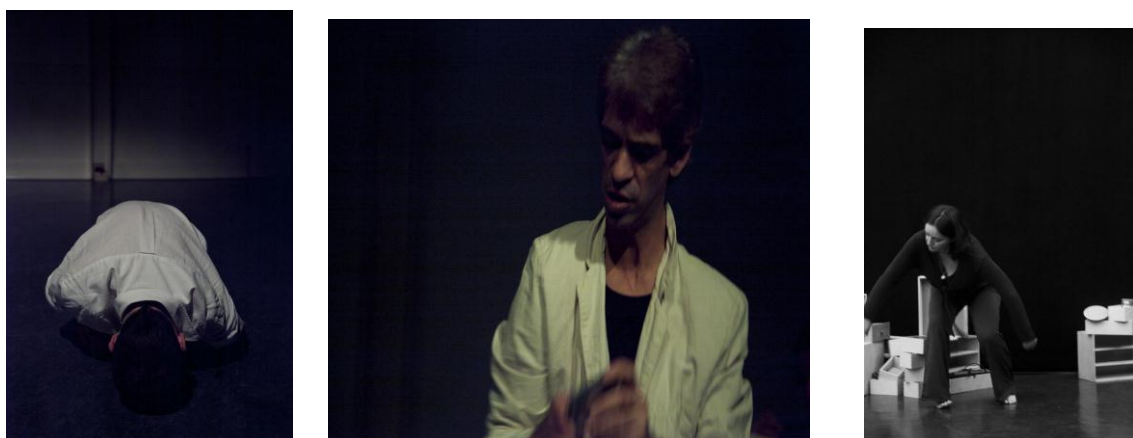
Anexo III – Fotografias de *Memória do Corpo*



Imagens 23 a 30 - Ensaios de *Memória do Corpo*. Dez/2011. ESTC.
Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 31 a 35 – Ensaio geral de *Memória do Corpo*. Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 36 a 38 – Ensaios de *Memória do Corpo*. Jan/2011. Teatro da Garagem/Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 39 a 42 - Trabalho de dramaturgia. Colaboração de Maria João Afonso. Dez/2011. ESTC.
Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 43 e 44 – Ensaios de *Memória do Corpo*. Dez/2011. ESTC. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 45 e 46 – Ensaios de *Memória do Corpo*. Dez/2011. ESTC. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 47 a 54 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda.
Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 55 a 60 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Jan/2012. Teatro da Garagem/Taborda. Fotografias de Luís Sustelo Afonso (1991 -).



Imagens 61 a 63 – Ensaios de *Memória do Corpo*, Dez/2011, Jan/2012. ESTC e Teatro da Garagem/Taborda. Fotografias de Joana Gonçalves (1989 -).