

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

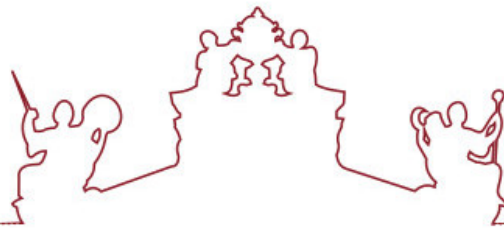
Trabalho de Projeto

**”Ninhos, Um Sítio específico de Criação e Diálogo entre
Arte, Teatro e Ecologia”**

Chissangue Rebelo de Sant’ Ana Afonso

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

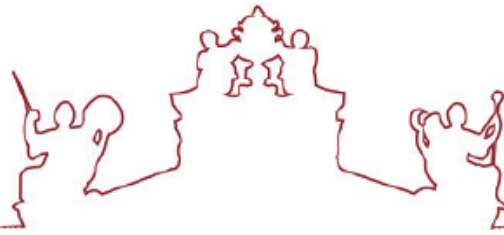
Trabalho de Projeto

**”Ninhos, Um Sítio específico de Criação e Diálogo entre
Arte, Teatro e Ecologia”**

Chissangue Rebelo de Sant' Ana Afonso

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Christine Zurbach (Universidade de Évora)

Vogais | Beatriz Cantinho (Universidade de Évora)
Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) (Orientador)

“Ninhos, um sítio específico de criação e diálogo entre arte, teatro e ecologia”

Resumo

Este relatório analisa e discute o projeto em epígrafe, desenvolvido em duas fases distintas: um exercício exploratório e a apresentação de uma *performance* sumário de residências artísticas, que suscitaram a pesquisa sobre a relação do *site-specific*, no processo de criação artística, performática, integrando as opções e ferramentas aplicáveis à interpretação e direção. Estabelece diálogos simultâneos entre pressupostos da arte na paisagem, que permitiram construir materialidades, um corpo plástico, numa ótica sustentável, abordando novas manifestações de ecologia e processo antrópico, numa poética ambiental e cénica. Impôs-se, por isso uma investigação transversal, que resultou numa apresentação teatral fora do espaço convencional, complementada por uma instalação imersiva, multidisciplinar, inserida numa paisagem sonora, física, visual onde o processo de criação plástico e dramático são visíveis, assumidos como parte integrante da obra e ilustrados por uma exposição fotográfica.

Palavras – chave: *Site-specific*, Processo Criativo, *Performance*-Instalação, Arte, Ecologia

"Nests, a specific site for creation and dialogue between art, theatre and ecology"

Abstract

This report analyses and discusses the project in question, developed in two distinct phases: an exploratory exercise and the presentation of a summary performance of artistic residencies, which gave rise to research on the site-specific relationship, in the process of artistic creation, performativity integrating the options and tools applicable to interpretation and direction. It establishes simultaneous dialogues between presuppositions of art in the landscape, which allowed building materialities, a plastic body, in a sustainable perspective, approaching new manifestations of ecology and anthropic process, in an environmental and scenic poetics. Therefore, a transversal investigation was imposed, which resulted in a theatrical presentation outside the conventional space, complemented by an immersive, multidisciplinary installation, inserted in a sound, physical, visual landscape where the process of plastic and dramatic creation are visible, assumed as an integral part of the work and illustrated by a photographic exhibition.

Key – words

Site-specific, Creative Process, Performance-Installation, Art, Ecology

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p.10	
I. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL - Cório		
I.1 Teatro <i>Site-Specific, Performance</i> , Instalação.....	p.12	
I.2 Arte na Paisagem, Ambiente, Ecologia.....	p.14	
II. DESDOBRAMENTO DE CONCEITOS E APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS - Incubação		p.16
III. CRIAÇÃO DA PERFORMANCE – Anatomia do Ninho		
III.1 Desenvolvimento do Exercício exploratório.....	p.19	
Largo da Sé Catedral de Évora		
(Notas autorais)		
III.2 Desenvolvimento da <i>Performance</i> e Instalação.....	p.28	
Igreja de São Vicente		
(Perceções dos <i>performers</i> , artistas e público)		
III.2.1 Conceção musical e sonora.....	p.43	
III.2.2 Conceção Instalação visuo-plástica, luz e audiovisual.....	p.46	
CONCLUSÃO - Voo		
(Discussão de resultados sobre o processo Criativo)		
1. Impactos da Apresentação.....	p.49	
2. Resultados do Trabalho.....	p.50	

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p.53

ANEXOS.....p.55

Imagem Gráfica

Testemunhos dos *Performers* e Artistas

Testemunhos do Público

Imagens da apresentação Exercício exploratório, Sé

Imagens da Apresentação Final, Igreja de São Vicente

Texto “*Ninhos*” – Apresentação Final

Ficha Técnica “*Ninhos*” – Apresentação Final

Índice de Imagens

Fotografia nº 1, “Plátanos”.....	p.19
Fotografia nº 2, “Instalação Ninhos”.....	p.26
Fotografia nº 3, “Apresentação exercício exploratório I”.....	p.27
Fotografia nº 4, “Adereços de cena e objetos”.....	p.43
Fotografia nº 5, “Ensaio sonoros”.....	p.45
Fotografia nº 6, “Ensaio Geral”.....	p.46
Fotografia nº 7, “ <i>Pietà</i> ”.....	p.48
Fotografia nº 8, “Imagem Gráfica”.....	p.55
Fotografia nº 9, “Apresentação exercício exploratório II”.....	p.72
Fotografia nº10, “Apresentação exercício exploratório III”.....	p.72
Fotografia nº 11, “Apresentação Final I”.....	p.73
Fotografia nº 12, “Folha de Sala”.....	p.77

Agradecimentos

Professora Doutora e orientadora deste projeto, Isabel Bezelga, sempre disponível e presente, que me acompanhou e apoiou desde o primeiro momento.

Professora Doutora Telma Santos, por me introduzir os princípios de investigação artística e incentivar a prosseguir e escrever, escrever, escrever.

Professora Doutora Ana Tamen, que me fez mergulhar no universo *site-specific* em “Conversas com pedras”.

A todos os que colaboraram, André Penas, Cláudia Lázaro, Sofia Aires, Raquel Osório e Tiago Coelho, que deram o seu talento e permitiram que este Ninho se construísse, em especial Rolando Galhardas, que partilhou tantas visões comigo.

Ao Tiago Carrasco e Rúben Jaulino, pelo apoio incondicional.

Ao Heitor Lourenço, por me acompanhar em todos os momentos.

Ao Nuno Zúniga por tudo e por ter sido um companheiro e pilar, durante toda esta jornada e à Mindinha, pela amizade e carinho, que ajudam a tornar possíveis os sonhos.

Aos meus pais, que me deram as ferramentas para construir um ninho.

À minha família por acreditar.

Aos meus filhos, que me deram asas para voar.

Outros Agradecimentos:

Universidade de Évora, Câmara Municipal de Évora, Luís Garcia, Carla Dias, Luís Marino, João Bacelar, Feliciano Mira, Sérgio Vida, Luísa Marques, Mosca, Figueira Cid

Introdução

“Ninhos, um sítio específico de criação e diálogo entre arte, teatro e ecologia”

Este projeto realizado no âmbito do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora, provém do cruzamento das artes cénicas e visuais, na ótica da performance e criação artística. Surge do interesse que nutro como designer de cena em adunar vários universos e desenvolver trabalho de criação e direção, assente na problemática da sustentabilidade, numa dimensão ecológica eminente e suscetível à interferência humana.

Incide numa investigação e reflexão, teórico prática, desenvolvidas no decorrer do curso de mestrado, que conflui numa obra performativa e uma instalação plástica resultante, e exposição do processo de criação do exercício exploratório antecedente à apresentação final. Este projeto estabelece relações entre o lugar, o homem/mulher, a obra e o público, tendo como principal ferramenta, o contato e relação dos *performers* com um sítio específico, e como premissas: a ocupação de um espaço, a construção performativa, escrita dramaturgica e a criação de um corpo plástico que reflita o paradigma da nidificação, suscitando uma inversão de olhares, ao espetador e publico. Um manifesto questionamento sobre o posicionamento da sociedade, a ação e efeito do homem, no seu ecossistema, pondo a descoberto uma discussão entre arte e ecologia.

Este projeto resultou na apresentação de uma *performance* – instalação e exposição, que teve lugar na Igreja de são Vicente ou Igreja dos Mártires (espaço dessacralizado e sob a tutela da Câmara Municipal de Évora), dia 30 de Agosto de 2020, acolhendo a respetiva exposição por mais quatro dias. Este espaço albergou simultaneamente o laboratório/residência desenvolvidos e que resultaram na criação e apresentação de “Ninhos, um sítio específico de criação e diálogo entre arte, teatro e ecologia”.

Como exercício embrionário, antecedeu-se uma exploração desenvolvida no primeiro ano do curso de Mestrado, testada numa apresentação pública ao ar livre, inserida num contexto natural, que permitiu inocular uma série de conceitos, ideias e percepções, numa atmosfera real produzindo um léxico, que assegurou a preparação e incubação desta peça, definição metodológica e apresentação final do projeto, que suplantou as minhas expectativas e o desafio a que me propus.

Este relatório organiza-se por capítulos ou várias fases, sugerindo um processo de gestação. Inicia-se num cório, que sustém uma membrana de temas e assuntos explorados neste projeto, referências e enquadramento conceptual que se refere ao decorrer e evolução do mesmo. É um projeto bifásico, rebate-se em duas perspetivas, uma ligada a questões ecológicas e dimensões cósmicas e/ou existenciais; outra assente no enquadramento contemporâneo do Teatro *site-specific*, *Performance* e Instalação.

No segundo capítulo deste relatório, que designamos por incubação, desenrola-se o desenvolvimento de um novo conceito, uma “criação migratória”, as consequentes opções metodológicas inerentes, quer na apresentação final do projeto, quer no exercício exploratório prévio. Nesta fase manifesta-se uma revisão reflexiva munida de percepções pessoais e percepções dos restantes intervenientes deste processo de criação coletivo, bem como do público, como agente ativo na discussão de um novo idioleto.

O capítulo seguinte, refere-se precisamente ao processo criativo e construção artística, a anatomia de um ninho, um sítio específico de criação, que deu lugar a uma performance e resultou numa instalação plástica imersivas e multidisciplinares.

Fecha-se este relatório, com a apresentação de uma reflexão sobre os resultados alcançados, o voo sobre uma obra aberta e migratória.

CAPÍTULO I – *Cório* ou Enquadramento Conceptual

I.1 Teatro *Site-specific*, Performance e Instalação

A criação *site-specific*, integra-se numa corrente artística que remonta às experiências de intervenção em espaços naturais ou urbanos, na déc. 60 do séc. XX, evocando profundamente a consciência de espaço e tempo. As obras artísticas produzidas configuram um pressuposto espacial específico, não podendo ser apreendidas senão ali.

As abordagens *land art* e *site-specific*, discutem o espaço, obra e sociedade e são ambas decisivas para o percurso da arte em direção ao exterior. São vários os artistas e referências destas correntes, de que destacamos *Andy Goldsworthy*¹ e *Simon Max Bannister*², Acrescentamos ainda os trabalhos estimulantes de Pedro Motta, *Robert Smithson*, *Richard Long*³. Em Portugal temos como outras referências inspiradoras, destas e outras correntes, a obra de Helena Almeida e Joana Vasconcelos, entre outros⁴.

“Nas últimas décadas assistiu-se ao surgimento de estruturas complexas, híbridas, que incorporam diferentes usos da paisagem e atraem uma multiplicidade de agentes e de utilizadores” (Castro,L.,2014, p.113).

Os trabalhos de Alberto Carneiro, Vihls, Gabriela Albergaria⁵, , ilustram perfeitamente o conceito de Arte na Paisagem, que pretendo investigar no contexto deste Projeto.

Mike Pearson (2010), professor de *Performance Studies em Aberystwyth University* e diretor artístico do *Cardiff Laboratory Theatre* (1973-80) e *Brith Gof* (1981-97), entende que a performance *site-specific* vai muito além do mero cenário teatral em

¹ Andy Goldsworthy tem a sua obra exposta no Parque *Dumfriesshire*, na Escócia, e em vários museus dos EUA.

² Simon Bannister tem obras expostas em *Landozi Game Reserve* na África do Sul.

³ Acrescentar qq coisa sobre

⁴ Acrescentar sobre elas

⁵ Estes artistas estiveram representados na exposição “*Point of View*”, no Parque Natural da Pena em Sintra em 2016/2017.

lugares não convencionais ou incomuns.

“*site is always many places at once, a convergence of experiences and fabrications, a somatic experience rather than a purely scapic or scopic one*”⁶ (Pearson, 2010, p.49).

O desenvolvimento deste projeto apresenta-se também articulado com a pesquisa em curso *performance*, património e comunidade, desenvolvido no CHAIA-UE em que se sublinha que “a investigação em *performance* e teatro *site-specific*, em Portugal é ainda pouco expressiva” (Bezelga & Tamen, 2018), representando assim um contributo neste campo.

No âmbito da criação artística em Portugal, refira-se a *perfinst* como marco incontornável da sua expressão. A *perfinst* surgiu quando Luís Castro “se confrontou com a dificuldade de classificar aquele que seria um projeto misto de *performance* e instalação” (Castro, 2018).⁷ Os Grupos Visões Úteis e Teatro Plástico⁸ desenvolvem um trabalho multidisciplinar que “vem questionando a natureza do teatro e o papel da imagem na cena teatral e centrada na relação entre palavra e imagem, no trabalho *site-specific* e na procura de novas formas e sentidos para o ato teatral na vida urbana contemporânea” (a.v., 2019). Refira-se também o trabalho desenvolvido por Joana Craveiro⁹ destacando duas das suas obras recentes, no contexto do teatro *site-specific*: “Nunca Serei Bom Rapaz” apresentado no Hospital Júlio de Matos, em 2006 e “Esta é a minha cidade e eu quero viver nela” de 2016. Deve também referir-se o trabalho do Teatro O Bando, fundado em 1974 e sediado em Palmela, que desenvolve frequentemente encenação e dramaturgia *site-specific*, em vários espaços não convencionais, “privilegiando também

⁶Tradução nossa: [local é sempre muitos locais ao mesmo tempo, uma convergência de experiências e fabricações, uma experiência somática invés de puramente escópico] (Pearson, 2010, p. 49).

⁷ Luís Castro é fundador, encenador e ator da KARNART fundada em Lisboa, em 2001.

⁸ Estes grupos sediados no Porto desenvolvem aí o seu trabalho desde 1994 e 1995 respetivamente.

⁹ Joana Craveiro é diretora artística de Teatro do Vestido, fundado em Lisboa em 2001.

uma relação de contiguidade com a paisagem natural e a monumentalidade histórica que nos envolvem.” (a.v., 2019). Deste grupo destacam-se os espetáculos: “Pino do Verão” de 2010 e “Pássaros” de 2018.

I. 2. Arte na Paisagem, Ambiente e Ecologia

Neste projeto um olhar necessário que recai sobre o mundo também se manifesta, refletindo sobre a sustentabilidade, a ecologia e efeitos antrópicos, que discutem a coexistência do meio natural e humano e suas respectivas relações. Será uma das abordagens e estudo desenvolvido nesta investigação, a partir da reflexão sobre alguns ensaios académicos que sustentam a produção dramaturgica, como sejam as perspetivas mitológicas do “Fator Antrópico” no discurso ambiental geográfico (Lima, 2015) e o debate sobre o conceito de meio ambiente natural e antrópico (Fonseca & Prado, 2008).

Para estes autores na perspetiva antrópica e antropocénica, conceitos que derivam da análise dos efeitos da ação humana no sistema terrestre, rever o nosso papel enquanto seres humanos no equilíbrio dos ecossistemas e evolução do planeta, prevê que haja uma discussão e investigação, em cada vez mais áreas disciplinares. São conceitos que ganharam expressão muito recentemente, pode dizer-se que transitam do final do século passado para a atualidade. Este debate sobre a ação modificadora do ser humano, tem sido interventivo no pensamento contemporâneo, filosófico, eco- consciência, assim como, nas artes visuais e plásticas.

A eco – Arte e eco- instalação está profundamente relacionada a estes princípios e devem referir-se os trabalhos da ecoartista Ilda Teresa Castro¹⁰, cuja obra assume um cruzamento entre arte e ecologia, e reflete uma sensível preocupação assente em questões

¹⁰ Ilda Castro é ecóloga, ecoartista e investigadora. Fundadora da revista online: animaliavegetaliamineralia

ambientais e animais. Desenvolve projetos multidisciplinares, num debate entre arte, ecologia, filosofia e ciência, destaque, entre outras obras *Pau_Pedra_Vida* (2017) e *Terra_Vista do Céu* (2018), que se inserem no contexto da eco- Arte contemporânea em Portugal.

A Arte Ambiental, no entanto, não está relacionada de forma imediata com questões ecológicas, não deixando de se relacionar com as antrópicas, pois está vinculada a noções relacionadas com *habitat* humano e estruturas ecológicas interferentes. A Arte Ambiental foi cunhada em 1964, pelo artista Hélio Oiticica¹¹ e como afirma o próprio, comentando a obra *Parangolés*, referindo-se a ‘tenda’, diz esta “(...) é erigida pela relação que exige aqui um ‘percurso do espectador’, um desvendamento da sua estrutura pela ação corporal direta do espectador”, no âmbito das artes plástica esta ideia é revolucionária e segue a vanguarda artística da dec.60 do séc. XX, “onde o “achar” na paisagem do mundo”, é a grande força motriz. Numa fase inicial do seu surgimento, a Arte Ambiental estava relacionada, acima de tudo, com as percepções psicológicas do espaço e determinado lugar, enquanto, ambiente que potencia experiências individuais ou de grupo. Prossegue para uma segunda fase onde os efeitos e manifestações da cor, forma, luz e tempo, como fenómenos que alteram o ambiente, é o enfoque principal, somando um sentido imersivo, arquitetónico e tridimensional. Refira -se a obra *Ninhos* de 1970, uma instalação que se desdobra em várias cabines conectadas, que transmitem a ideia de multiplicidade e criação de células.

A questão estética torna-se predominante, no sentido da experimentação das sensações e de sua demarcação por diferentes modos de ver, de sentir, de perceber, de portar-se e imaginar-se em um dado espaço, concebido eminentemente como físico. (Andrade, 2007, p.50)

¹¹ Hélio Oiticica, artista plástico brasileiro, pioneiro no âmbito das artes visuais e Arte Ambiental.

CAPÍTULO II – *Incubação*

II.1 Desdobramentos de conceitos e aproximações metodológicas

Se redescobrirmos o que na linguagem é natureza e na natureza é linguagem,
estamos no caminho de reverter a voraz destruição do nosso planeta.
(Bértholo, 2018)

O projeto “*Ninhos, Um Sítio específico de Criação e Diálogo entre Arte, Teatro e Ecologia*”, situa-se no âmbito do estudo de teatro *site-specific* e arte na paisagem, que pressupõe uma investigação e exercício de cariz teórico e prática, nos quais me debruço.

Com o desenvolvimento deste processo, pretendemos inquirir como a discussão em torno da consciência ambiental e sustentabilidade reverberam e afetam a criação artística *site-specific*?

A opção metodológica que seguimos assenta na experienciação de consciência global, simultaneamente no desenvolvimento de um trabalho imersivo e de experimentação que visa estabelecer uma ligação entre o *performer* e o espaço, o público e a obra, por via de uma experiência sensorial e holística. Assim, definimo-la como metodologia sensível ao pulsar intrínseco do meio envolvente, das nossas interferências nele e que conseqüentemente, na obra fiquem impressas, provocando um diferente olhar e apreensão do mundo.

Partindo da construção e ocupação de um ou mais ninhos, a ocupação de um sítio, procura-se suscitar a reflexão e relação intensa com esse sítio por meio de uma experiência laboratorial, desenvolvida no local.

Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. (...) Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em

todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo é o mais vital para a situação de aprendizagem, é negligenciado. (Spolin, 2006, p.4)

A exploração e relação criadas, a partir destes pressupostos, possibilitaram um conjunto de manifestações, respetivamente registo e mapeamento, desenho de um percurso, memória, específicos e indissociáveis de um determinado espaço, que uma vez identificados, permitiram modelar uma linguagem singular.

Com enfoque na observação dos materiais criados a partir deste exercício, foi possível começar a desenhar um caminho, não só dramático, quanto metodológico único para aquele lugar, no entanto, adaptável, considerando que os elementos extraídos da afetação que um lugar e experiência laboratorial, repercutem no mesmo e nos intervenientes, *performers*, nuances e paletas específicas de cor, som e movimento, suscetíveis, noutros contextos, lugares, à mudança desses mesmos padrões.

A produção individual e/ou coletiva de uma memória, provém de uma predisposição a vulnerabilizar-nos emocional e afetivamente, o que relacionamos geralmente a experiências evocadas por outros, mas se nos dispusermos a efetivá-las ao invés, com o espaço envolvente, com outros espécimes, permanentes ocupantes desse espaço, criam-se testemunhos invulgares, que servem a criação de um ambiente peculiar e/ou a composição de uma partitura inusitada, produzida pelo instinto reflexivo no corpo, som repercutido, etc., e que permite estabelecer uma narrativa, com um outro e outro novo, específico lugar.

Optou-se pelo uso dos pressupostos da deriva (Debord, 1958) e cartografia como métodos de pesquisa que estimulassem a exploração e criação de poéticas sensíveis, ao permitir configurar e reconfigurar as relações com os espaços (Passos, Kastrup e Escóssia, 2014; Deleuze e Guattari, 1995)

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (Deleuze, 1995, p.22).

Nesse sentido, optámos pelo recurso a um exercício exploratório de ambientação que permitisse desenvolver as linhas dramáticas para a realização da *performance*/instalação como obra artística a ser discutida no âmbito do presente relatório de Projeto do Mestrado em Teatro, sobre o qual nos debruçaremos no ponto seguinte.

‘Ninhos’ fala-nos da relação com o lugar e com o mundo, assim como da construção de sentidos para instaurar o nosso lugar no mundo. “O nosso lugar no Mundo, é onde o construímos e aquilo de que nos rodeamos (...)” (Afonso, 2019)

Conscientes destes fatores e de que a sua influência, produz uma confiança profunda entre o ocupante e o espaço, os respetivos contornos alteram-se, podendo-se criar inclusivamente, um novo ecossistema, que se dissolve na construção de uma obra e de um novo lugar, com sentidos únicos. É um processo latente, verosímil ao incubar do ovo, o antecedente ninhar, ou seja, preparatório ao construir do ninho, ao eclodir de uma casca, ao nascimento de um ser vivo, uma criação.

Podemos sem dúvida imputar este efeito mágico da construção espacial ao facto de o próprio corpo humano ser concebido como uma porção de espaço, com as suas fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e as suas fraquezas, a sua couraça e os seu defeitos. Pelo menos no plano da imaginação (mas que se confunde para numerosas culturas com o da simbólica social), o corpo é um espaço compósito e hierarquizado que pode ser investido do exterior. (Augé, 2012, p.55)

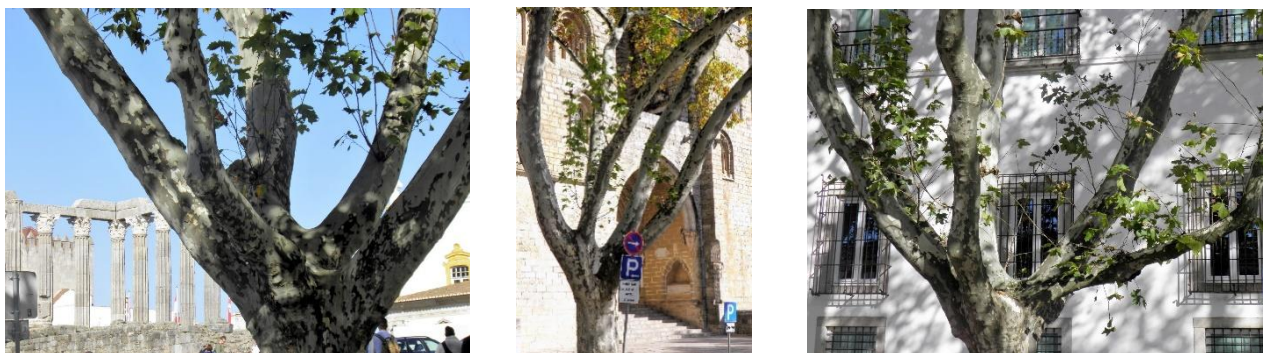


Fig.1: Plátanos, Janeiro de 2019 no Lg. da Sé de Évora, Créditos fot. Chissangue Afonso

CAPÍTULO III – *Anatomia do Ninho* ou Criação da *Performance*

III. 1 Desenvolvimento do Exercício exploratório – Largo da Sé Catedral de Évora

(Escrita de um Texto e Dramaturgia)

Porque a natureza nos dá a oportunidade de ocupar os lugares mais improváveis. Porque a natureza é uma obra em aberto que nos compete aceitar e potenciar. (Mãe, 2015)

Esta primeira experiência, exercício exploratório, fomentou tal como referido, a escrita dramática, a partir de um contato intrínseco com um “*habitat*” natural e profundamente ligado ao relacionamento das aves com o seu lugar de nidificação.

Ascende da observação dos elementos que compõe o universo de uma outra espécie, a produção de vida, criação. Concebida da magnificência pura de um espaço, a noção de que um “ninho”, é física ou metaforicamente, o que temos em comum com os pássaros, uma necessidade de construir um espaço que reúna condições de segurança,

conforto, mas também identitárias, que nos permita, “criar” vida num determinado lugar.

Fora do estabelecido convencional espaço teatral, os *performers* eliminam defesas e códigos pré-concebidos, o que permeabiliza o impacto e interferência de novos códigos ou a abstenção de outros, na construção de uma linguagem e expressões interpretativas, dramáticas originais. Do distender destas ideias e conceitos, em prática, viabilizou-se uma eficaz aceitação dos *performers* e mais participantes, a aceder aos princípios da deriva e cartografia como métodos de trabalho, contributivos à construção de um corpo, visual, sonoro, interpretativo que, promoveu materiais para a escrita de um texto e obra dramáticas.

O ensino da deriva permite estabelecer os primeiros quadros das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna. Além do reconhecimento de unidades de ambiente, de seus componentes principais e de sua localização espacial, se percebe seus eixos principais de caminhos, suas saídas e suas defesas. (Debord, 1958, p. 2)

Portanto partindo da prática de derivas, quer deambulares quer estáticas, como técnicas de pesquisa cartográfica, iniciei a minha reflexão e atestei como *performer* e criadora, bem como autora de um texto, no decorrer deste processo, a sua aplicação. Balizada pelos conteúdos estudados e resultados experimentados (quer teóricos quer pragmáticos) num exercício físico, catártico, ambos sustentados por esta discussão, fui ao encontro de uma ideia, conceito, método e criação deste ‘Ninhos’.

Os princípios da *Performance site-specific*, foram sondados numa prospeção em torno do espaço que foi escolhido como espaço cénico para este exercício prévio.

O espaço performativo é sempre, simultaneamente, um espaço atmosférico. A espacialidade não é produzida apenas pela utilização específica do espaço feito pelos atores e pelos espectadores, mas também pela atmosfera particular que esse espaço parece irradiar. (Fischer-Lichte, 2018, p. 267)

Numa percepção dos atos e efeitos inerentes ao contato com o “*habitat*” natural, pude advir da relação pessoal como *performer* que se abrem canais, que estabelecem uma ímpar acessibilidade a outros códigos de comunicação, quer de caráter físico, quer emocional, assentes em aspetos e comportamentos humanos, animais e universais.

Criaram-se, neste percurso, as condições para estabelecermos trabalho em estúdio, assente em improvisações e a partir das experiências retiradas das derivas, mapeamento de percepções, conseqüente análise de movimentos e rotinas estabelecidas naquele sítio, adquiridas de uma relação passível e possível de trabalhar num outro sítio.

Em estúdio, a recolha e delineamento cartográfico foi analisado com maior precisão. Reduziu exponencialmente o efeito sinestésico produzido na relação espacial intrínseca ao trabalho de campo, permitiu acentuar aspetos técnicos provenientes do devir consciente, que este tema potencializa. Permitiu orientar os ensaios e improvisações cirurgicamente, no sentido de consolidar uma linha dramática.

O círculo foi a matriz presente no trabalho que desenvolvemos em estúdio, como um símbolo que estabelecia simultaneamente as fronteiras de um espaço, que sabíamos muito reduzido, no cimo de uma árvore ou dentro de um ninho. Partimos, portanto, da ideia de círculo matriz, ovo onde se desenvolve um feto, útero, para fazer a procura física das personagens, para além da gestualidade, na medida em que a participação de uma bailarina nesta experiência, ampliava o campo das linguagens e contaminava-nos de novas possibilidades. Cada uma das *performers* tinha como ponto de partida essa imagem orgânica, que alimentavam livremente procurando, retirar qualquer carga significativa no decorrer das várias improvisações e findas as sessões (registadas em vídeo), procedíamos à imediata escrita reflexiva das percepções que transpiravam destes exercícios.

Há uma ânsia, diria mais, um chamamento ao canto de uma sala. Pousar e encaixar nele os meus pedaços ainda fracos, a medo, deitam-se e juntam-se no umbigo formando

finalmente um ser. Quero rodar e caminhar nas paredes, como se dentro de uma proveta, imiscuir-me, ao espaço e dissolver o meu corpo recém-chegado a este ninho, despertar. (C.A., 2019)

Esta citação refere-se a uma reflexão feita, após um dos ensaios desenvolvidos, no estúdio dos Leões da Universidade Évora, *a posteriori*, das iniciáticas imersões feitas no local, no contexto onde foi apresentado o exercício exploratório.

Grotowski chama a essa comunicação por meio dessas ações orgânicas de uma “comunicação simbólica”, que estimula outras associações, tocando não somente o intelecto, mas outro nível de percepção: [o símbolo...], em última análise, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são para nós, símbolos. (Ferracini, 2003, pp.89-90)

A partir do mapeamento gráfico e escrito de várias apreensões retidas na memória empírica de cada *performer*, estabeleceu-se uma simbologia fruto da imersão dos intervenientes nos exercícios de improvisação, permitindo explorar livremente linguagens pessoais, visando acima de tudo a criação de um idioleto corporal, que contribuiu para definir uma dramaturgia do corpo visual e sonora coesa.

Abriu espaço à encenação, enquanto ação de organização de significado na cena, que se imiscuiu nesta fase do processo, acompanhando-o até à apresentação pública, o que assegurou a leitura de todos os *status* inerentes ao processo.

O estado de vigília, em alerta, proporcionado pela percepção advinda, foi essencial para iniciar a escrita de uma narrativa suscitada por notas autobiográficas, que estabeleceu uma ponte entre o texto original, a poesia intrínseca nesta análise de campo, que culminaram por motivos vários, numa intertextualidade com “O Marinheiro”, texto para teatro do poeta Fernando Pessoa.

Paisagens íntimas e existenciais, emolduradas por cenários profundamente aninhados a ambientes naturais reportados a uma infância. Intimamente ligadas a imagens

e memórias adquiridas ou recuperadas, por mim, a partir do contato e permanência nos plátanos junto à Sé Catedral de Évora e correlacionados com a frágil relação e produção de um espaço de vida e morte, início e fim, arte, criação num lugar.

Este projeto ressoou em mim como um eco da memória coletiva, pois adquire nuances que refletem complexidades intrincadas da própria gênese do ser humano, ainda que tenha efervescido das memórias pessoais e familiares da autora, de forma direta e ainda através de memórias que lhe foram transmitidas através do tempo que perpassam as gerações da sua família. Para além deste aspeto da memória coletiva e individual, senti na pele e na alma, ao mergulhar ou embrenhar-me na narrativa e na personagem, vislumbres premonitórios que nos remetem diretamente às questões de foro ambiental e ecológico que se revelam, hoje mais do que nunca, urgentes, tornando-se absolutamente necessárias à implementação de medidas que visem a preservação da fauna e da flora existentes, de forma a que o planeta terra, que todos habitamos, continue a ser viável e sustentável. (R.O., 2020)

Um ninho é a feitura ecossistemática, assegurada por uma ave, ou outras espécies, que se assemelha, aos princípios criativos tais como, a ocupação de um “lugar” e criação de um espaço cénico, de uma ação, é uma conceção munida de princípios similares.

In a way ecocriticism - wich started out in literature and later spread to others practices - has provide anchorage for an artistic reflection on nature within the academy and for the emergence of ecocritical film studies. (Castro, 2015, p.2)

Desde muito cedo que me inquietam os pássaros. Acredito que das primeiras memórias vívidas que guardo, é precisamente, observá-los, deitada debaixo do abacateiro do meu quintal de infância, vê-los e ouvi-los chilrear. Esta perspetiva de observação (de baixo para cima) é curiosamente, um dos aspetos sobre o qual incide a minha reflexão e é simultaneamente o desafio que proponho. A mudança de olhar e de perspetiva. Os três níveis de visão a que acedemos, térreo (o mais comum), aéreo e subterrâneo (quando nos é possível atentar), promovem divergentes apreensões da natureza e mundo que nos envolve e que caracterizam o nosso comportamento, ação e intervenção ecológicas.

A prática de deriva e cartografia, como métodos de construção e trabalho foi

partilhada com todos os *performers*: colecionando as impressões e sensações recolhidas, somando-se ao emergir de sentidos subjetivos, que aquela localização e dispositivo de três árvores erigidas junto ao pórtico da Sé Catedral de Évora, implantaram na nossa nova apreensão e relação com aquele lugar.

De um modo geral, mais do que uma metodologia científica, a cartografia aqui é entendida enquanto uma prática ou pragmática de pesquisa. A ideia de pragmática está ligada a um exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. (Costa, L.B., 2014, p. 66)

Foi um levantamento partilhado por três vozes, uma eclodia de um ninho de andorinha, no tronco de uma das árvores, uma outra voz numa outra árvore, suspensa num ninho similar ao do pássaro tecelão e ainda outra assente no chão, réplica do ninho da ave do paraíso e a voz de uma terceira árvore. Naturalmente estes ninhos, redimensionados à escala humana e à escala de três personagens que foram criação do ‘parto’ tido naquele lugar, eram mais que objetos cenográficos, eram “objetos encantatórios”, que representavam, para além de três espécies de aves e respetivos ninhos, três mulheres, gerações e incubadoras, que inspiraram a composição rítmica a três distintas vozes e corpos que estiveram latentes na criação sonoplástica, composta para este ambiente. Articulando-se entre si, estas três harmonias, ritmos e partituras, dialogavam entre os três plátanos e três ninhos, como os gorjeios de três aves, que reclamam um espaço de vida, um lugar de criação.

Como o ressoar da relação mais tradicional da comunidade com o meio rural, sensível à poética da natureza e, neste caso das aves e seus ninhos, uma representação coral na sua forma mais clássica, introduzimos a interferência do Cante Alentejano, que pautava a narrativa em três momentos distintos, e simultaneamente introduzia o universo popular e regional, à dramaturgia.

Esta foi uma das marcas identitárias e resultantes do trabalho desenvolvido a partir das metodologias referidas, originada de uma pesquisa do cancionero tradicional alentejano, onde foram recolhidos os temas que se relacionavam a pássaros e ninhos, introduzidos na cartografia do exercício e expressos na dramaturgia sonoplástica. Assim como, na dramaturgia visual, foi introduzido um figurino/adereço que continha uma enorme carga simbólica, três vestidos vermelhos que representavam o cório de um ovo (membrana que envolve exteriormente um feto e o ovo) quer na partitura de movimentos, quer na instalação plástica executada para este exercício prévio.

No processo de trabalho da primeira apresentação feita nos plátanos, tendo em conta que o espaço era muito amplo, ilimitado e ao ar livre, os meus movimentos foram muito maiores e distendidos onde havia uma grande liberdade de movimento, no sentido em que a minha personagem estava no seu ninho, no seu *habitat*, na sua zona de conforto. Conhecia o sítio como a planta do meu pé, porque foi território explorado em tantas derivas e existia uma maior segurança no movimento mesmo quando parecia mais vulnerável e insegura.
Porque ao fim ao cabo, era o ninho da minha personagem. (S.A, 2020)

Com a introdução dos três ninhos temi alienar esta experiência, de uma abordagem *site-specific*, trazendo objetos cénicos, adereços, para o cerne deste espaço e provocando uma distração que perturbasse a relação entre todos os elementos que emanavam do trabalho imersivo que vínhamos a desenvolver.

Introducing recognisable scenic elements and props into a site implies that the site is, by that intervention, subjected to the same aesthetics as a building-based theater production; that the privileging of the site has been replaced by the self fascination of the theatre. (Smith, 2019, p.179)



Fig: 2: Instalação Ninhos, no Lg. da Sé de Évora, Agosto de 2019, Créditos fot. Chissangue Afonso

Esta foi uma discussão estabelecida no processo de construção dramatúrgica, que contribuiu a uma efusiva exploração, adaptação, readaptação e reconhecimento do espaço. Embora este se tivesse transformado manteve, no entanto, as suas características intactas, na medida em que foram integrados a um ecossistema que reconhecíamos todos, e fez “naturalmente” sentido a sua intrusão na relação experienciada ali. Agora um sítio que passara a ser, o nosso lugar. Lugar construído por camadas de história e vida. Um lugar de mulheres, de ninhos e de árvores. Um lugar e sítio específico de teatro e *performance*.

Ocorreu-me, no entanto, que quando um pássaro constrói um ninho, ocupa um espaço, uma árvore, e é cada vez mais frequente ocuparem *habitats* humanizados, as cegonhas ocupam torres de alta tensão, por exemplo. Este fenómeno etológico provocou, na sua origem, a perplexidade, mas transformou-se, entretanto, numa ilustração da nossa paisagem.

Somos indiferentes, no entanto, à nidificação, à ocupação e construção dos ninhos nos nossos beirais, pináculos, campanários de igrejas, fissuras, muralhas e nichos.

- *E se o homem ocupar uma árvore e construir um ninho?*

Os olhares não vão ficar indiferentes, embora seja a inversão deste fenómeno, a humanização de um *habitat* e comportamento animal concreto.

Deste exame, acima de tudo da compreensão integral dos fenómenos vivos que envolvem um espaço natural, tornado cénico, partimos também, como acima descrito, para a construção dos objetos cenográficos e plásticos que deram abrigo a este exercício exploratório, somando-se o olhar de um artista plástico, que acrescentou a esta criação mais uma colaboração artística e consequentemente, instalação de arte na paisagem, que permaneceu durante cinco dias, no espaço público, enfatizado pela atmosfera holística, soma da paisagem natural intrínseca àquele lugar e os elementos ali instalados, que numa sensível pincelada e consciente pegada ecológica, redesenharam o ambiente.

Deste lugar desenvolveu-se o exercício exploratório, que procurou despertar o olhar e curiosidade da comunidade, para este fenómeno. Ao desafio para elevar o olhar, associou-se a discussão sobre a ocupação do espaço público, como um território de manifestação artística democrático. Instalámos inquietação sobre a consciência coletiva, ecológica, a nossa relação com a vida, seja ela animal, em sociedade, ou com o nosso semelhante.

Porque o ninho é um útero.

É um espaço de criação.



Fig. 3: Apresentação exercício exploratório I, Lg. Sé de Évora, Agosto de 2019, Créditos fot. Luís Marino

III. 2 Desenvolvimento da *Performance* e Instalação – Igreja de São

Vicente

(Percepções de *performers*, artistas e público)

Aves I - Ao contrário dos humanos, que raramente voam, elas deleitam-se no voo, mas ainda ao contrário dos humanos é muito raro que o façam na direção de uma gaiola. (Caeiro, 2008)

Este índice é dedicado à descrição e análise da exploração feita entre as relações teóricas e práticas implícitas no decorrer do projeto e deste relatório, da apresentação final da *Performance* e Instalação, projeto desencadeado do exercício exploratório. Um percurso feito por meio de uma porosa relação estabelecida com lugares, espécies, pessoas e visões diferentes do envolvente ambiente, equilibrada pelo sentido comum, de criar uma narrativa dramática e plástica, completa, sensível e coerente à investigação e estudo levado a cabo, que valorize a relação do ser humano com mundo à sua volta, despertar urgente pela arte de uma consciência global.

Prevê uma abordagem empírica que brota de uma pesquisa de campo realizada no decorrer do mestrado e deste projeto e sedimentada mais que em espetáveis resultados, um conceito de criação artístico, “criação migratória”, coletivo, adaptável e relacional, quer na multidisciplinaridade de ferramentas e temas, quer na multiplicidade de esferas, linguagens e plasticidades expressas, em dois contextos diferentes, duas criações únicas, uma discussão em comum. Os desígnios do teatro e da performance no contexto de uma problemática atual, a coexistência de várias linguagens num discurso dramaturgic e artístico, coerente e lúcido, possível de migrar para diferentes territórios.

Caminhos que levaram a sobrevir um dialeto criativo, único, muito embora plural, que sobressai de um constante questionamento, mas sempre alicerçado em motivações de cariz eco artística, e em metodologias adequáveis e materiais sustentáveis, que permitam

manifestar num lugar específico, significado social e político. Um manifesto artístico em que a obra é uma constante mutação, e cria em cada espaço em que se instala uma nova criação, acontecimento e um testemunho. Uma performance, uma instalação, um ninho.

‘Um ninho não é exclusiva obra de um pássaro, ave.’ Nós humanos também construímos o nosso ninho, ou vamos construindo-o. Ninho, para mim, é uma zona de conforto que pode ou não ser física. Que o construímos ou reconstruímos consoante o contexto em que estamos, e todos eles diferentes, porque os adaptamos ao espaço e às nossas necessidades na altura, tal como nestas duas apresentações do projeto ‘Ninhos. (S.A., 2020)

O reocupar um espaço, partindo de um mesmo tema que vem sendo aqui dissecado, introduz mais um conceito a este projeto, uma característica também esta partilhada com as aves e homónimos “Ninhos”, são espécies e criações migratórias. Esta apresentação final, e última residência no contexto do Mestrado de Teatro, converteu definitivamente, este projeto à *performance site – specific*, testando a sua adaptabilidade e pulsação, ao instalar-se agora numa igreja, a Igreja dos Mártires ou de São Vicente.

Num projeto que explora as linguagens, teatral, plástica, performática e *site-specific*, o espaço é um elemento para além de físico. Para além de um território ou a cena, o espaço traz no âmago um lastro de possibilidades e potências. É um agente na composição e pintura de um ambiente.

Space is not a container; it is not a empty carton just waiting for us to fill it. (...) The problems with that famous claim of Peter Brook's that he could 'take any empty space and call it a bare stage' (1968, p.7) are not confined to Brook's speech act the 'and', but include his prior assumption that he might ever find such a place as an empty one. Space is never empty; there's always history. (Smith, 2019, p.53- 54)

Em consonância com todo o *estudo de caso*¹² aqui desenvolvido, prosseguimos para um novo trabalho de campo, cujo principal desafio era agora compreender que alterações se dão, imputando neste projeto a adaptabilidade a um novo espaço. As ferramentas e metodologias testadas garantiram uma confiança técnica e conceptual, a análise das percepções e reflexões dos *performers*, foi uma das aplicadas. No entanto, reabre-se a discussão em torno da consciência ambiental e sustentabilidade, que vimos defendida no exercício anterior, de alguma forma facilitada pelo facto da proposta apresentada ser instalada num ambiente natural e a discussão estabelecida dentro do mesmo. Aqui, as condições espaciais são absolutamente opostas, porém, já havíamos adquirido mais uma camada de experiência que aparentemente exonerava essa questão, mas a migração do anterior exercício, tinha uma amplitude delimitada pela relação entre um lugar de deriva e um estúdio, onde cabiam as apreensões recolhidas do *habitat* natural.

Propunha-se agora, readaptar o tema, mas a experiência de acordo com o fundamentado, devia ser renovada para novamente inquirir-se a reverberação ambiental e a sustentabilidade quer ecológica, quer do conceito introduzido “criação migratória” e como o seu exercício afeta a criação artística *site-specific*.

Quando tudo parecia decorrer de forma fluída e se cumpria a calendarização proposta, o universo acenou a sua entropia e o mundo, tal como o reconhecíamos há largos anos mostrou-se semelhante a este projeto, mutável.

Refiro-me obviamente à condição pandémica que nos afetou e aferiu necessariamente as nossas certezas.

Das derivas, e da observação do comportamento animal que povoa o nosso ecossistema, acima de tudo, pude aperceber-me que o que mais nos separa é o que nos

¹² Embora não se trate de Estudo de Caso, no sentido epistemológico conferido nas metodologias de pesquisa qualitativas, revela similitudes ao nível dos procedimentos adotados na metodologia artística de criação seguida neste trabalho.

aproxima, basta para isso mudarmos a perspectiva, o olhar, e vemos com clareza que a fenda que se abre entre nós, nos une de forma invulgar. Seja em que contexto for, somos apenas espécies, que num repente se criam e com a mesma fragilidade num ínfimo momento, perecem. É tão delicada a vida, como a ecologia e os processos de criação, é a única certeza que detenho.

Este sucedimento afetou profundamente o decorrer dos trabalhos, primeiro porque acrescentou limitações, assim como, possibilidades, leituras que também tiveram de se adaptar à exequibilidade deste projeto. Um “presente envenenado” que me foi entregue, quase irónico, no contexto da minha investigação, na medida em que pôs obrigatoriamente em prática novas linguagens e comportamentos, tudo o que sempre estive em discussão nesta investigação.

Com o atraso consequente e desprovidos dos laboratórios que serviam para facultar a relação com o novo espaço, aceites as contingências existentes, refizemos o plano de trabalho, assegurando a segurança de todos os participantes e adequando um novo plano mais intensivo, mas reduzido no tempo de residência.

Esta mudança reforçou a predisposição de todos os *performers* convidados a participar neste processo, à aceitação de um diferente modo relacional com o espaço e uma acrescentada produção de significado, leal ainda assim aos princípios determinados, confrontados com uma nova realidade imposta pelo isolamento, distanciamento e sobretudo estado confinado. Os reflexos que produz na nossa relação com o espaço e na reação e relação com os outros, foi marcante neste novo laboratório e dramaturgia advinda. Na tentativa de responder à questão que nos colocámos desde início, de como a reverberação ambiental e a sustentabilidade ecológica afeta a criação artística *site-specific*, avançámos com coragem.

Já estava implícito um reconhecimento espacial, dada a ambiguidade do tema e

locais que receberam este projeto, que sendo uma “criação migratória” reflete em si a distopia dos lugares e não-lugares. Num contexto antropológico, relacionado com os fenómenos culturais e sociais reconhecidos no sec. XIX e XX, reconhece-se a problemática discutida neste relatório.

As componentes adicionam-se sem se destruir. (...) Mas tornarão a fazer sentido (o sentido) com o resto, num mundo diferente cujas razões e desrazões os antropólogos de amanhã terão, como hoje, a tarefa de compreender. (Augé, 1992, p.40)

As práticas estudadas voltam ao debate e voltam a aplicar-se neste novo contexto. A bordo destes assuntos, começámos a fazer o reconhecimento de um novo espaço e sítio com a determinação de o tornar um lugar nosso e um reservatório de experiências únicas, que pudessem conferir novas linhas dramáticas.

Voltámos ao cerne, ao contato com um espaço, ao levantamento dos seus eixos vitais, da sua história e da consequente cartografia que resulta da sua ocupação.

Redemption and transformation, in more orthodox stage dramaturgies, are often centred on the main protagonists of a drama. In site – specific work these qualities can be transformed sideways to the site and to its materials. (Smith, 2019, p.158)

As metodologias repetiram-se e com efeito renovaram-se, redesenharam-se, muito embora trouxessem contida a realidade pandémica, que profanou o estabelecimento de regras que tinha definido, para o trabalho a desenvolver dentro da igreja. Mas sem dúvida alavancaram o processo de levantamento dramático e performático, bem como, a readaptação e conceção de uma nova linguagem plástica, alimentada evidentemente pelas reminiscências do exercício prévio.

Os ensaios foram efervescidos de um aquecimento programado, que procurava potencializar os contributos das metodologias exploradas e como melhor se aplicavam.

Procurámos o nosso lugar dentro da planta daquela igreja e buscámos entender o que a sua arquitetura e história detinham, e como se despendia o nosso relacionamento dentro dela. Refizeram-se memórias, partilharam-se outras e fizemos juntos uma nova história naquele lugar, contribuindo todos para o nascer de uma outra vida, um outro acontecimento.

Nesta segunda apresentação, pelo contrário, fomos postos num sítio fechado, privados das nossas rotinas, de estar ao ar livre e de fazer movimentos amplos, da nossa liberdade, à semelhança do confinamento por que todos passámos dada a situação pandémica atual. (S.A., 2020)

Os aquecimentos, antecediam o exercício de reconhecimento espacial, que sugeriam a exploração dos *performers*, prevalecido do sentido que o reconhecimento espacial permanece até ao encontro e confronto com o público.

Foi nesta lógica de atuação que ocupámos a igreja dos Mártires, também chamada de São Vicente, com o intuito de levar a cabo, uma performance, que reconfigurasse o espaço arquitetónico, quer na apresentação, quer na exposição, um resultado que enleasse os conceitos artísticos, cénicos e plásticos, numa transformação notória de um ambiente museológico, que a Igreja de São Vicente acarreta desde a sua dessacralização. Podíamos ocupar um outro espaço, sem dúvida, é o que se pretende defender neste projeto, mas repetiam-se estes conceitos e ideias, que aqui fizeram todo e maior sentido. Atribuíram sentido e verdade a um espaço, que respira mitos e lendas, tentativas de fazer devir uma nova arquitetura artística.

A acústica é uma particularidade, entre outras, que caracteriza este edifício e exige um modo de fazer acontecer sensível. A sua constituição arquitetónica, define a respetiva época e história e o impacto que pode provocar na visita e ação dentro dela. A luz natural sorve e altera-se no decorrer do dia, condicionando a nossa perceção do interior e recheio,

que aparentemente despido, contem retábulos de talha barroca e pinturas renascentistas significantes. A noção de um perpassar de tempo que se dilata entre séculos e camadas de vida inerte, que imprime neste ambiente, um certo inquietamento, despoletado pelo esvaziamento do seu sentido inicial, sacro. Estas características, determinaram e caracterizaram a conceção dramaturgica.

A site may already have a dramaturgy all of its own that you can borrow or parasite upon. Indeed, the physical 'logics' and institutional policing of certain spaces (...) – may dictate the limits of what is possible dramaturgically to what the material dimensions or the security forces of the sites will allow; but they may provide a dramaturgical structure or trajectory. (Smith, 2019, p.159, 160)

Num primeiro encontro foi feito um ligeiro aquecimento físico e mental, onde foi proposto relaxamento muscular, mas acima de tudo sensorial, partindo de uma abertura dos sentidos, por meio da perscrutação do silêncio, ruído que a igreja emitia, recebia e evanescia. Depois de entrarmos num estado de concentração estático, aliviado e suscitado pelo aquecimento, do qual participava todo o grupo, os participantes eram convidados a deambular pelo espaço. Este aquecimento procurava abrir canais de receção e empatia com o sítio que se começava a explorar, permitindo uma audição alerta, para introduzir sem interferências, a locução de relatos históricos, religiosos e mitológicos referentes ao local em que se iniciava o trabalho de criação, a Igreja de São Vicente.

Este exercício foi suportado pela investigação histórica e cartográfica antecedente, iniciada no início do segundo ano de mestrado, precisamente com o objetivo de recolher e defender o trabalho laboratorial e dramaturgico a ser desenvolvido seguidamente. Os princípios de investigação e cartografia estão implícitos nessa fase e documentados nos anexos deste relatório. Exigiram um trabalho de campo preparatório, o acesso a plantas e outros relatórios de mestrado, nomeadamente ao de mestrado de gestão e valorização do património e cultural de Marco Rocha (Évora, 2016). A informação mapeada desta

pesquisa, foi partilhada em suporte digital, bem como, por meio deste exercício em que, como diretora e parte integrante do elenco, procedi à leitura das variadas recolhas antecipadamente feitas, de modo aleatório e induzida pelo aquecimento iniciático estabelecido neste primeiro encontro, desempenho que veio suscitar a introdução de uma locução na paisagem sonora que foi, entretanto, concebida.

A preparação do laboratório e acima de tudo da metodologia que apliquei no percurso desta residência, foi nesta segunda fase do projeto, estruturada com o auxílio do ator e músico/*performer*, como veículo de “um indutor sonoro, musical.” (C.L.,2020).

O segundo encontro, foi iniciado por um aquecimento físico e energético, que passou a fazer parte da rotina de todos os seguintes encontros e ensaios. Esses aquecimentos, foram conduzidos pelo ator e músico/*performer*, que apoiado pelas orientações e necessidades de direção que se iam denotando, induzia o aquecimento lançando os motes para a exploração, inclusivamente, a sua. Neste encontro, o aquecimento e indução motriz era, salvo redundância, deixarmo-nos levar pelo movimento suscitado no aquecimento, para um exercício de improvisação, que consciente nos levasse a um reconhecimento físico, das características e componentes arquitetônicas e espaciais.

A dificuldade está em conseguir chegar a uma tal dilatação, a uma tal energia, que permita ao corpo, tratado com certa independência da subjetividade do ator, penetrar-se e se entregar a forças, mecanismos, movimentos, energias, imprevistos, não racionais, não planejados. E depois, conseguir fazer justaposições que enriqueçam a composição, sem contradições ou desníveis. (Ferracini, 2003, p.21)

Os *performers* foram descobrindo a seu ritmo o seu espaço interno e externo e reconhecendo a sua planta, a sua textura e os seus poros, através do tatear e das derivas implementadas, reconhecendo os lugares de conforto e os lugares de desconforto, onde

se estabelecia contato físico. Esta foi outra proposta introduzida no decorrer do trabalho, com o objetivo de desenvolver uma relação íntima e pessoal com o lugar.

Nesta primeira fase, nos primeiros três encontros pode dizer-se que, o protagonista foi o espaço, o edifício, a Igreja e tudo que é evocado por dele. Permitiu estabelecer uma compreensão dos materiais que o espaço oferecia e investir numa linguagem adequada às formas e à relação criada, suscitando simultaneamente, acontecimentos que servissem a partitura de movimento e desenhassem imagens enquadráveis àquele ambiente. Foi contribuindo também, para transformar as percepções dos *performers* à medida que estes adquiriam uma memória muscular da relação desenvolvida com o edifício. Descobrimos que a planta clássica e imponente do edifício e a sua estrutura, nomeadamente abóbada, influenciava profundamente as rotinas de movimento, despoletava um desenho constante de formas geométricas quadrangulares e circulares.

A planta é constituída por uma nave central quadrada, marcada por quatro pilares que sustentam a abóbada, que por sua vez, enuncia uma esfera invisível, que se projeta em planta, num círculo. Todo o trabalho não foi aleatoriamente desenvolvido dentro dessa nave, nem foi inusitada a exploração de percursos centrífugos que já estavam instituídos nas improvisações. Esta imagem inscreveu-se no desenho da partitura de movimentos das *performers* e passou a ser recorrente no trabalho de cena, assim como se tornou um signo assumido na criação performática e instalativa. Para fazer sobressair este desenho, propus a introdução de um novo elemento, terra.

Quando se movem no espaço e através dele, os atores estão a mudar, de facto, a posição do seu corpo no espaço, bem como o espaço performativo. Da produção performativa da materialidade do espetáculo resulta que tudo aquilo que nele se manifesta acontece realmente, mesmo que seja possível atribuir-lhe outros sentidos. (Fischer-Lichte, 2018, p.409)

Este elemento espalhado na superfície da nave permitia imprimir de forma clara esse desenho na nossa planta e acrescentava valor e significado ao trabalho, pois

igualmente aproximava-o de uma atmosfera natural e eco artística, defendida neste projeto. Abria possibilidades à introdução de elementos naturais e adereços já presentes na atmosfera do exercício prévio e que ajudavam a fundamentar a relação ambiental intrínseca nesta criação. Esse desenho devia ser visível verticalmente e assinalar mais profusamente a dimensão do espaço, enunciar a sua estrutura, enaltecer aquela arquitetura de maneira a, que como resultado da *performance* ficasse um rasto da nossa passagem por ali. Que mais uma vez se abrisse ao diálogo e não deixasse os olhares do público e comunidade indiferentes. Que afirmasse a dicotomia de escalas que salpica o universo, e que materializasse o paradigma antropocêntrico, como manifestação desta intervenção. Ao edifício, como referido, é conferido carácter museológico, desde a sua dessacralização que entre outras funções, se adequou a uma estrutura expositiva, onde se desenvolvem há vários anos, atividades artísticas e culturais. Introduziu, portanto, na estrutura arquitetónica da igreja, outros suportes contemporâneos que viabilizam a realização de concertos, espetáculos e exposições. Nomeadamente, com a instalação na nave central de uma estrutura quadrangular metálica de onde se suspendem enormes cortinas pretas, que podem redesenhar o espaço. Estas cortinas fazendo parte do espaço, foram desde o limiar deste trabalho, utilizadas como mais uma ferramenta de exploração e fizeram parte do trabalho de cena.

Esta exploração facultada também aos músicos, ofereceu a possibilidade de reconhecerem as qualidades sonoras do espaço, nomeadamente, os efeitos que podiam ser explorados e retirados daquele ambiente e como afetavam a *performance* física e a reverberação no mesmo. Constatou-se que, como qualquer outro sítio, este contem fragilidades e forças, que podiam interferir, contaminar e definir a nossa ação. A verticalidade e grandeza do espaço confrontado com o seu esvaziamento, criava dimensões e escalas quer físicas, quer sonoras que promoveram mais descobertas e

procuras. A “passagem do macro para micro, no que respeita à movimentação de cena, ritmos e movimentação distintas.” (C.L., 2020)

Desta sequência de experiências, surgiu a ideia de acrescentar outras “cortinas”, a este espaço, as que toldam a percepção (simbolicamente), translúcidas, portanto, longas e muito compridas que permitissem através do jogo das *performers*, tal como o elemento terra, materializar de forma perceptível o movimento de cena, interferindo com a sua verticalidade, a quadratura da nave e finalmente, criassem, um novo corpo no espaço.

Estes primeiros encontros foram também temperados de sugestões, induzidas nos aquecimentos, a impelir o contacto entre as *performers* (atriz e bailarina), a identificar a sua gestualidade interior e reciprocamente, a desafiar alterações na fisicalidade e movimentos, suscitadas pelo relacionamento e memória que iam construindo do espaço, que se refletiu num movimento cada vez mais fluído e orgânico. Uma procura permanente foi desencadeada nos seguintes encontros, numa ordem sempre iniciada pelos aquecimentos imersivos, dando aos poucos, lugar a improvisações cada vez mais sólidas, repletas de verdade e que formaram um dialeto de gestos, novo.

Esses gestos não semiotizados, quando formalizados no corpo/ tempo/ espaço, talvez sejam o que Grotowski chame, comumente, de “ação física”, Barba chame de “corpo em vida”, Stanislavski de “memória muscular”, Luís Otávio Burnier, de “corporeidade”, Adolph Appia, de “corpo vivente”, e Rudolf Laban, de *Korperseele*. (Ferracini, 2003, p.88)

Um dialeto que passou a pertencer a todos os participantes e a sua articulação orgânica no espaço, ressoou ecos e sons próprios que ajudaram a definir a paisagem sonora e a respetiva dramaturgia. Introduzira-se desde cedo, um instrumento que reproduzia um som gutural (*Djidjiridu*) que potenciava o estado imersivo, ampliando-se na abóboda da igreja com uma cadência íntima que insinuava o respirar e o anúncio de um ritual. Acabou por se estabelecer na partitura e composição somando outros objetos constituídos de funções quotidianas não instrumentais, que manipulados por um dos

músicos, produziam sonoridades metálicas, alusivas a sinos e sinais que marcavam não só a partitura musical, como os ritmos de cena, imiscuindo-se na performance a expressão física do músico.

O caráter de espetáculo dos concertos (que, de facto sempre existiu) passou a estar cada vez mais em foco. São disso testemunho, entre outros, os novos termos cunhados pelos compositores, como “música cénica” (Karlheinz Stockhausen), “música visual” (Dieter Schnebel) ou “teatro instrumental” (Mauricio Kagel), graças aos quais se postularam novas relações entre músicos e ouvintes. (Fischer-Lichte, 2018, p.28)

O ambiente que se ia apropriando daquela igreja, as camadas que se depositavam nela e já ali contidas, eram cada vez mais visíveis e começaram a pintar o imaginário criativo. Era perceptível que este lugar, mais que o anterior que havíamos explorado, potenciava a relação de várias linguagens distintas e respetivas sobreposições, justificando uma possível instalação plástica que pudesse refletir o fazer, que começava a povoar aquele espaço com um corpo performativo.

Um corpo total que atrás referi, é senão, a orquestração das respirações, ações abstratas ou concretas, dinâmicas, gestos, notas musicais, sons, vibrações, ecos estridentes e silêncios estáticos dos performers, ou seja, era um pulsar do cosmos que todos ajudámos a criar, seguindo as propostas muito elucidativas e assertivas da encenação. (N.Z. 2020)

Partimos para uma reflexão conjunta das matérias que havíamos criado e resgatámos as que tinham sido criadas no exercício exploratório.

Este ponto de situação, permitiu delinear e mapear a experiência vivida até ali, e consolidar um caminho, quer plástico quer dramático. Mergulhámos no texto original que fora escrito no exercício exploratório e que já não servia neste novo lugar, onde se dava primazia a outras linguagens, para além da palavra. Foi, no entanto, um trabalho importante e que visava encontrar semelhanças entre as duas experiências, reencontrar sentidos e alimentar a procura de um novo.

Quando as oposições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para o outro. Abre-se o espaço entre os opostos; o espaço liminar torna-se uma categoria privilegiada. (Fischer-Lichte, 2018, pp. 418 - 419)

Este foi sem dúvida o momento da transição, pautado pela leitura de texto, que permitiu identificar lugares narrativos que ressoavam nos *performers*, questionar as memórias de um outro acontecimento e transportar alguns desses lugares para este novo. Rasurámos, dissecámos e mapeamos mais uma vez, os fragmentos e imagens que mantinham sentido, significado. Alojámos os pedaços de uma história, que podia ser uma memória ou uma premonição do que estava a acontecer agora, percebemos que se construía uma ponte invisível que ligava dois universos. Desta ideia de viagem temporal, se desenvolveu a dramaturgia desta performance, que estava minada de sensações, impostas pela atual situação pandémica, imprecisas e abstratas relativamente ao futuro, que nos levava mais uma vez, a questionar a nossa interferência antropocêntrica.

O texto passou a ser constituído por ‘fragmentos’ e esses foram disseminados pelo espaço. Apropriado pela atriz/*performer* que com a colaboração da bailarina/*performer* e a minha direção, foi colocando, colando, retirando e recolocando pedaços de texto impressos e distribuídos pelo espaço cénico que começava a erguer-se, sugestionando as primeiras marcações. Um guião que foi trabalhado coletivamente, no decorrer dos ensaios e que até à apresentação final, esteve aberto e vivo. Dessa forma, permitiu que a minha voz se tornasse audível e parte integrante do elenco, disposta num ponto cego do espaço e simbolicamente representando a voz da premonição, do oráculo. Este acontecimento, fruto imprevisto, da experimentação e processo de construção coletivo, cunhou a *performance* e a paisagem sonora de uma carga surreal e futurista.

Looking at how different structures of performance-making can be adapted to site-specific performance - but also how the site can be its own generator of performance structure through journey, layer and unfolding - attention to detailed interlocking and interweaving narrative threads are crucial. (Smith, 2019, p.163)

Chegava o momento, de reintroduzir nesta atmosfera, os “objetos encantatórios” que dão forma ao tema, à atmosfera e à instalação plástica no ambiente. Esse foi um procedimento que se estendeu durante um longo dia, acompanhado cuidadosamente por um olhar de direção cénico e performático, bem como, assistido pelos outros elementos do grupo de *performers* que foram questionando e validando a sua intrusão no espaço. Esta intrusão devia prever o impacto visual e performático, garantindo que acima de tudo, não tornaria a sua instauração, elemento de disrupção na fruição do trabalho performático. Todavia, colocasse na relação com o espaço um novo interveniente que também contribuísse para construção dramaturgica, assim como, para a composição plástica.

O que a “criação migratória” abraça no seu conceito é a criação resultante de uma nova instalação e não só uma recolocação de objetos num novo espaço. Urge a criação de um novo lugar plástico, inserido na paisagem, nas suas múltiplas nuances e que usufrua das suas múltiplas qualidades.

Um figurino/adereço que já tinha sido proposto nos trabalhos de improvisação e de enorme significação simbólica, o cório do anterior exercício, a membrana vermelha em forma de vestido, com a reinstalação dos ninhos, ganhou uma cabal importância. Com a reconfiguração do espaço, esse elemento que vinha sendo explorado no exercício de improvisações, ganhou significado e ajudou a reconhecer a ponte invisível, que já havia sido desvendada, mas agora adquiria uma somada simbologia, uma segunda pele. Tornava-se para além de uma membrana, metáfora do processo de gestação, um objeto que se veste e despe no decorrer do desempenho da *performance* e vive na instalação plástica, proporcionando a criação de distintos acontecimentos.

Com a suspensão de um dos ninhos, na quadratura da nave, ocorreu-nos fazê-lo com um dos vestidos, tendo sido testada a sua entrada e saída, por meio de um mecanismo de cena. Podíamos mudar e voltar a mudar a dinâmica da *performance*, fazendo alusões aos quadros e pinturas maneiristas que recheiam o capela-mor da igreja. Dialogando assim, com a sua história e mitologia sacra. Esse era um diálogo já defendido pelo trabalho que se estabelecera com o espaço e que procurava constantemente, evocar os testemunhos de uma história muito anterior à nossa ocupação daquele edifício. Atribuía-se, um novo jogo ao trabalho de *performance* que reconquistava um lugar do passado, alterando a disposição do espaço e ação no presente.

O dispositivo cénico estava instalado, mas tal como todo o processo, estava ainda aberto a novas e possíveis interferências.

(...) uma utilização específica dos símbolos que os transforma em portadores de sentidos densos e ambíguos, permitindo a atores e espectadores constituírem várias molduras interpretativas.” (Fischer-Lichte, 2018, p.420)

Consequentemente, o espaço modificou-se e essa metamorfose, suscitou outras, que ocorreram na relação com o espaço, logo na partitura performativa que embora, já viesse a desenhar-se partindo da pré-existência desses objetos que sabíamos iam caber ali e onde seriam colocados, exigia agora um processo de adaptação e inclusão.

Os vestidos vermelhos vieram por sua vez, alimentar a *performance* de quadros visuais que reforçados pelo desenho de luz, remetiam como já referido para o imaginário presente nas pinturas maneiristas, carregadas de uma simbologia sacra, muito relacionada com o signo da criação, que dominava o nosso tema. E assim, seguindo o processo de criação e readaptação a estes “objetos encantatórios”, que pareciam sair dos quadros parietais e emoldurar aquele “sitio específico”, abrimos a porta a uma linha dramaturgical que influenciou profundamente o desenho de luz e composição musical.



Fig.4 : Adereços de cena e objetos, Igreja de São Vicente, Agosto de 2020, Créditos fot. Chissangue Afonso

III. 2.1 Conceção sonora e musical

Como já referido, a construção da paisagem sonora foi desencadeada no decorrer da conceção performativa, como integrante de um corpo “total” orgânico, que o trabalho de criação coletiva, defendido no conceito “criação migratória” sustém. Como um elemento integrante da *performance*, acompanhou a par e passo, todo processo criativo e teve participação ativa que desencadeou simultaneamente, reações e efeitos no trabalho de todos os *performers*, permitindo um trabalho fluído, onde todos os componentes tinham a maior importância.

Desde o primeiro ensaio até aos últimos seguindo-se a apresentação, percorreu-se um percurso similar a uma viagem, em que cada ensaio era uma etapa do percurso total, adquirindo diferentes experiências sempre com os novos estímulos que o momento proporcionava, o que na minha opinião, emprestou uma plasticidade mais orgânica que convidava também o público a fazer parte dessa viagem. (N.Z., 2020)

Mas, deve salientar-se que nesta viagem e criação sonora, também coube a participação de outros músicos e instrumentistas de viola arco e contrabaixo. A intromissão da viola arco, esteve desde o início presente, no entanto de modo intermitente, na medida em que não acompanhou todas as sessões da residência, sendo inserido no ambiente sonoro, como um elemento histriónico que enfatizava algumas passagens de

tensão, suspense e angústia, proporcionando uma sensação claustrofóbica ao ambiente, à partitura da *performance*. Contribuindo, desta forma, ao aprofundamento da linha dramaturgica, com aspetos que procurámos acrescentar que visavam reconstruir uma atmosfera pulverizada pelas sensações surtidas do confinamento a que todos tínhamos sido subjugados. Essa era uma procura que persistia no final do processo criativo e que pretendia, causar um impacto na atmosfera final da *performance*, mas que viesse de um crescente que se instalasse desde a abertura de portas até ao final.

Para garantir o êxito do reencantamento do mundo, é necessária não apenas a encenação, mas também uma percepção específica do espectador que leve à sua transformação. (...) como experiência limiar, capaz de conduzir a uma transformação, ou de ser vivida, ela própria, como uma transformação. (Fisher-Lichte, 2018, p.456)

No processo de construção de sonoridades, a intromissão da viola arco e contrabaixo, foram determinantes para a criação de um quadro que nasceu da exploração das *performers* e que mais uma vez reitera a importância dos processos de criação artística coletiva. Como descrito acima, a introdução dos vestidos vermelhos que providenciaram um significado para além de estético, simbólico, potenciou a criação de um quadro visual e performático, influenciando o ambiente sonoro e desenho de luz, que nomeámos “*Pietà*” (signo de criação), uma representação física da escultura de Michealangelo. No processo de ensaios, este quadro despertou na musicalização de viola arco uma imagem sonora barroca, sugerindo assim, para a melhor leitura desse quadro, um momento musical ilustrado com *Agnus Dei*, da Missa em Si Menor de J.S.Bach.

Enquanto diretora, dei indicações estilísticas amiúde nesse sentido, apoiando a intercomunicação criativa com a herança histórica que emana na Igreja de São Vicente, e sem dúvida resultou num momento de carga simbólica e contemplativo, que proporcionava, na experiência deste acontecimento, uma bolha de ar que aliviava as tensões que ali se evocavam.

A estética da paisagem sonora de “Ninhos” (...), inscreve-se numa experiência musical que atua em interligação com o conteúdo performativo e cromático da luz e intensidade dos adereços, agindo na audição e fruição do espetáculo, através de mecanismos que facilitam a formação de significados propiciadores à reflexão crítica contemporânea. (F.M., 2020)



Fig.5: Ensaios sonoros, Igreja de São Vicente, Agosto de 2020, Créditos fot. Chissangue Afonso

Foi já alegada a influência que todos os elementos estéticos presentes neste projeto, exercem um nos outros, e que acabam por se defenderem e defender, os princípios criativos e metodologias aplicados no decorrer do mesmo. A ligação, entre os mecanismos de criação desta *performance* funcionam num todo, de modo que este relatório também está organizado e sustentado por registos de um diário de bordo onde se identifica, a interdependência entre eles que ocorre neste processo.

Neste contexto e como já referido, do espaço se parte para o corpo, do corpo para o som, para a luz e outras materialidades plásticas e áudio visuais. A introdução da locução, por exemplo, referida acima, proveio do aquecimento iniciático estabelecido no primeiro encontro, que por sua vez, aludia a uma ligação temporal suspensa entre o universo presente no exercício exploratório e o novo universo que se estava a criar. Este vórtice que se estabeleceu na dramaturgia, levou a personificar por meio de um holograma, uma das personagens físicas do primeiro exercício, produzindo um efeito de estranhamento, surreal a esta apresentação final. Partimos deste modo, para o processo de conceção da instalação visuo plástica, desenho de luz e audiovisual.



Fig.6: Ensaio Geral, Igreja de São Vicente, 28 de Agosto de 2020, Créditos Fot. Luís Marino

III. 2.2 Conceção da Instalação visuo-plástica, design de luz e audiovisual

Depois de elaborado o universo dramático de toda a *performance*, sem dúvida o visual e estético fixava-se e assegurava que o “corpo total” desta obra, estivesse completo e envolvesse o público quer na apresentação, quer na instalação como respetivo espaço expositivo, que resultavam deste trabalho e *performance*.

Para esse efeito, somou-se a participação de mais um criativo que detinha não só uma grande experiência técnica, mas acima de tudo acrescentava uma sensibilidade e uma relação com aquele lugar, a igreja de São Vicente, retirada de outras participações artísticas que desenvolveu naquele território.

No meu entender e experiência, os processos colaborativos de produção artística proporcionam o meio ideal para o ato criativo, no entanto, não significa que proporcionem facilidade ao autor, ou melhor, ao encenador no caso da dramaturgia, no sentido de manter as decisões estéticas coerentes com a linha de conceção individual. (J.B., 2020)

Conhecia, portanto, profundamente as características acústicas e de iluminação, as viabilidades técnicas e estruturais que permitiam a exequibilidade do trabalho, sem interferir danosamente no decorrer dos ensaios, na configuração das partituras e na instalação. Aliás a sua bagagem permitia, tal como desejado, desenvolver um trabalho delicado e inteligente, acrescentar valor e enaltecer a presença dessas materialidades. As sugestões estilísticas já referenciadas, foram partilhadas com este elemento que as identificava pertinentes, no contexto histórico e performático presente e foi capaz de apresentar propostas que convergiam com a estética criada, com o sentido e significados pretendidos. Adequou todas as necessidades técnicas de forma estratégica e facultou uma atmosfera renascentista e barroca, bem como, pós-moderna ao ambiente e uma atmosfera singular.

A atmosfera pretendida, numa assumida referência à pintura renascentista e ao posterior romantismo, procuraria luz intimista e dentro dos limites mínimos do essencial para reforçar a mística e garantir os recortes para percepção de silhueta. (J.B., 2020)

Para a criação do holograma, foi convidada a atriz que havia participado no anterior exercício a gravar em vídeo um monólogo, cujo texto foi resgatado da sua personagem, favorecendo o sentido oracular pretendido. Simultaneamente uma voz remanescente do anterior exercício, que evocava uma ideia apocalítica. Uma imagem que pretendíamos fosse prólogo e epílogo da narrativa que se construiu e contribuiu para uma reflexão mais profunda sobre o futuro e passado da humanidade. Pretendeu-se que se dissipasse como uma neblina, no acontecimento que os espectadores viriam a assistir. Este holograma seria projetado num pano, suspenso em frente ao Altar – Mor da igreja, surgindo e desaparecendo em dois momentos da *performance*. Manteve-se presente no

decurso da exposição, aberta ao público durante o dia e desta forma a sua projeção teria de se adaptar a dois estados distintos, povoados de formas e luz, diferentes.

Esse vídeo foi depois editado para coincidir com as características técnicas do projetor e mapeado na superfície do tecido para surgir como espectro único e bem definido, sem percepção da tela retangular do ecrã-vídeo. Foi também adicionada uma interferência de estilo tecnológico para um entendimento surrealista. (J.B., 2020)

Por fim e a respeito desta conceção, deve referir-se que o desenho de luz foi apropriado para a sua forma expositiva e no final da performance, estabelecia-se uma outra iluminação, que já decorria de uma subtil oscilação de vermelho e escuro, contrastes presentes na pintura renascentista, para luz fria e azulada que anunciava a ascensão aos céus. Rematava-se esta metamorfose, com a abertura da iluminação expositiva, finda a *performance*, que destacava a escultura e instalação resultante da partitura performática, uma arquitetura de panos que se enleavam na quadratura da nave, como uma teia, um ninho. Uma luz dourada e quente sobressaía as peças, ninhos e fardos de palha espalhados pelo edifício, que agora emanavam a terna luz natural, e os odores de terra e palha e uma iluminação que permitia uma leitura nítida refletida dos dourados da talha dourada.



Fig.7: “Pietà”, Igreja de São Vicente, 27 de Agosto de 2020, Créditos Fot. Luís Marino

Voo ou Conclusão

1. Impactos da Apresentação

A Apresentação final deste projeto¹³, acolheu vinte cinco espectadores num espaço, manifestamente pequeno, no contexto atual pandémico que vivemos. Este fator, provocou o impacto pretendido, com a “criação migratória” que ali foi apresentada e que recheava a atmosfera de tensões e sensações físicas e emotivas. A *performance*, tal como previsto sucedeu-se num período de trinta minutos que se dilataram num outro tempo e espaços, que muitos descreveram como uma viagem onírica. Provou ser com isto, um acontecimento cheio de verdade, onde o ali e agora, pincelou de sensações e significado, aquele lugar de criação, desdobrando-se em vários quadros e sonoridades, paisagens, que ficaram registadas na memória de todos os que assistiram e participaram deste acontecimento.

A nossa memória, ficou fisicamente registada no edifício, redesenhado pela instalação que nasceu ali, um ninho, envolvido também de memórias fotográficas cuidadosa e sensivelmente dispostas no espaço, testemunho de uma vida anterior e de um singular processo de criação.

Restamos nós. Nós e mais nada. Somos, portanto, o nosso próprio ninho.

Num espetáculo onde a procura por algo é evidente, o assombro chega-nos a atormentar. (T.C., 2020)

¹³ Para visualizar a gravação vídeo da Apresentação Final aceder aos links respetivamente:

<https://youtu.be/iG8t2Z4O3hE>
<https://youtu.be/WYVoVyl1V9s>

2.Resultados do Trabalho

“Ninhos, um sítio específico de criação e diálogo entre arte, teatro e ecologia”, foi um processo aberto. Uma criação aberta e migratória, que providenciou respostas, a algumas das questões levantadas no seu decorrer. Com este processo bifásico, composto por um exercício exploratório e apresentação final, concluímos que não há uma forma única de fazer. Os processos criativos colaborativos possibilitam uma produção artística complexa e de sentidos múltiplos, o que exige disponibilidade de escuta e grande cuidado na sua organização, assim como compreensão por todos os participantes, dos seus procedimentos metodológicos.

Como assegurar a colaboração, em todas as fases, acompanhou-me durante todo o processo. A questão colocou-se em permanência: - A interferência de tantas visões artísticas e pessoais, poderia manifestar-se contraproducente e criar dificuldades na construção artística e respetiva leitura?

Temia que dessa participação coletiva e confronto de ideias, resultasse um trabalho desordenado, de caminhos expressivos e estéticos sobrepostos e confusos, vago nas suas linhas dramáticas e conceptuais. Verifico que, pelo contrário, acrescentou e enriqueceu conceptualmente a criação, incitou o desenvolvimento de metodologias coerentes e sustentadas e aprofundou uma linguagem plástica original bem fundamentada. A exigência do processo revelou-se transformador para todos os participantes, assim como, para o público e, acima de tudo, para o meu desenvolvimento, enquanto profissional.

Enquanto acontecimentos que dispõe destas características específicas, os espetáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes – isto é, artistas e espectadores – a possibilidade de, no seu decurso, experienciarem transformações – metamorfosearem-se. (Fischer-Lichte, 2019, p.35)

Com o desenvolvimento deste processo de criação, pretendíamos inquirir como a discussão em torno da consciência ambiental e sustentabilidade reverberam e afetam a criação artística *site-specific*?

Creemos ter encontrado pistas para várias respostas e caminhos. Porém, o que mais sobressai refere-se ao nível de afetação instalado, com repercussões nos seus resultados ao nível da relação com o espaço, com o público e com os criadores. Podemos afirmar que a criação artística reverberou na consciência ambiental e sustentabilidade dos que partilharam/participaram direta ou indiretamente.

Durante o processo e respetivas apresentações, testemunharam-se reações e expectativas pessoais, traduzidas por exemplo, em uma maior disponibilidade para observar o espaço e o que acontece nele, despertando consciência e possibilidade de *leituras do lugar*.

Outros testemunhos dão conta como ao proporcionar-se uma experiência transformadora a partir dos sentidos, se despoletam certas defesas pré-existentes, permitindo aceitar o ambiente, a natureza, o espaço e alterar a relação com ele.

Foram várias as manifestações daqueles que assistiram ao exercício exploratório e/ou a instalação resultante, no sentido de que nunca mais passaram indiferentes àqueles plátanos gigantes, em que nunca tinham reparado. E como tinha sido possível a invisibilidade do belo.

Relativamente à apresentação final e instalação resultante, referem-nos que a experiência de partilhar desses momentos e testemunhar a intervenção em espaços conhecidos e que se revelavam pela primeira vez de outra forma, imprimiu uma memória renovada de esperança na vida, sensível à “criação”, que alterava o nível de consciência ecológica. Os ninhos, vistos naquela proximidade e escala, demonstravam-se obras de arte que os pássaros criam e ali, foram replicadas.

Em conclusão, o nosso trabalho artístico, pode afetar a apreensão humana relativamente aos espaços, ecossistemas e respetivas fragilidades, o que não só é gratificante como revelador. Este projeto e processo, trouxe a confirmação que é possível a criação artística interferir na relação das pessoas com o Mundo e com o próximo e que a criação artística *site-specific* motiva a consciência ecológica e o desenvolvimento de práticas sustentáveis.

Nesta perspetiva, refira-se um impacto prático visível ao nível da ação de entidades públicas responsáveis pelo espaço público, urbanismo e paisagem. No decorrer do processo e antecedendo a apresentação pública do exercício exploratório, foi necessária a intervenção de uma equipa técnica municipal, orientada por um arquiteto paisagista que visava garantir a saúde e segurança das árvores e *performers*. Verificou-se conseqüentemente, que algumas das ramagens estavam em decomposição e necessitavam de tratamento, assim como permitiu garantir que todas as instalações técnicas necessárias e efetuadas nas árvores, materiais utilizados, fossem inócuos e respeitassem o equilíbrio daquele ecossistema.

A experiência e processo desenvolvido neste projeto, refletem-se profundamente no meu trabalho e futuro profissional e artístico. Adquiri conhecimentos e desenvolvi capacidades metodológicas, que se afirmam na linguagem artística e no processo de criação que desenvolvo e já manifestado noutras criações. O espetáculo “Jacarandás”, apresentado no contexto do Festival Artes à Rua 2020, promovido pela Camara Municipal de Évora reflete as práticas e conceitos explorados neste processo. Retirei deste projeto de mestrado um sentido e caminho estético e artístico, fruto de uma enorme aprendizagem que vai sustentar o meu percurso profissional e orientação artística e conceptual. Uma marca que ficará impressa no meu presente, passado e seguramente, no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aleluia, C. (2012). *A Poética do Site Specific: De Bachelard às artes visuais*. (Dissertação de Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).

Alves, F. (2019). Teatro Plástico
Disponível em: <http://teatroplastico.blogspot.com/>
Acesso em 27 Nov. 2020.

Andrade, M. (2007). *A poética Ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)*. (Tese de Doutoramento em Artes, da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil).

Augé, M. (1992 2012). *Não-Lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.

Bachelard, G. (1979). *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural.

Bausch, P. (2005). *Falem-me de amor*. Lisboa: Fenda.

Bértholo, J. (2018). *Ecologia*. Alfragide: Editorial Caminho.

Caeiro, R. (2008). *O Carnaval dos Animais*. Lisboa: Letra Livre.

Castro, I. (2017). Women and Nature the Five Cardinal Points of the Anthropocene_Capitalocene. *Philosophica 49*, Departamento de Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp.147-61, Abril 2017.

Castro, L. (2014). Arte na Paisagem: Modelos de exposição e fórmulas de receção artística. *Jardins – Jardineiros – Jardinagem*, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, pp.103-117, 2014.

Castro, L. (2018). Karnart
Disponível em: <https://karnart.org/2012/10/imprensa.html>
Acesso em 27 de Nov. 2020

Costa, L. (2014). Cartografia: uma outra forma de pesquisar. *Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2*, pp. 66-77
Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/revislav/article/view/10611>
Acesso em 27 Nov. 2020

Debord, G. (1958). Teoria da Deriva. *Revista INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958-1969*, nº 2, Paris: Champ Libre (1975) (Reimpressão da coleção completa da Revista, do nº 1, de junho de 1958, ao nº 12, de setembro de 1969).

- Deleuze, G. e Guattari, F. (1995). *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- Edenser, T. (2015). Site-specific dance: revealing and contesting the ludic qualities, everyday rhythms, and embodied habits of place. *Environment and Planning A*, vol. 47, pp. 709–726.
- Ferracini, R. (2003). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas S.P.: Unicamp.
- Fischer-Lichte, E. (2018). *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fonseca, G. & Prado, D. M. (2008). Discussão sobre o conceito de meio ambiente natural e antrópico e de mosaico e sua apropriação didática no ensino de ecologia e educação ambiental no Baixo Vale do Ribeira/SP. *Revista Didática Sistemica*, vol. 8, p. 101-112.
- Goldberg, R. (2000). *A Arte da Performance, Do Futurismo ao presente*. Lisboa: Antígona.
- Lima, E. (2015). O mito no factor antrópico no discurso ambiental geográfico. *Mercator*, vol.14, p.109-122.
- Mãe, V. (2015). *Contos de cães e maus lobos*. Porto: Porto Editora.
- Passos, E.; Kastrup, V.; Escóssia, L. (eds.) (2014). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Pearson, M. (2010). *Site specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pessoa, F. (2017). *Teatro Estático*. Lisboa: Tinta da China.
- Rocha, M. (2016). *São Vicente, uma intervenção distinta*. (Dissertação Mestrado em gestão e valorização do Património histórico e cultural, Universidade de Évora).
- Smith, P. (2019). *Site-Specific Theatre and Performance: A Handbook*. Londres: Red Globe Press.
- Spolin, V. (2006) *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- The Phaidon Folio (2016). The Land Art Road Trip, part 1: Upstate New York. art. 101 Acesso em 28 Nov.2020. Disponível em:
https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-art-place-storm-king-and-opus-40-53644

ANEXOS

Imagem Gráfica



Fig. 8: Imagem Gráfica, Évora, Créditos Ruben Jaulino

Testemunhos dos *Performers* e Artistas

REFLEXÃO SOBRE “NINHOS”

- Considerando experiência física e emocional que desenvolveste, recaindo sobre o processo de trabalho e criação performativo, analisando o contexto atual que vivemos, como se refletiu na interpretação e relação com o público?

(Questão de Chissangue)

Foi com muito agrado que recebi o convite de Chissangue Afonso para colaborar no trabalho final de mestrado, intitulado "Ninhos".

Tendo uma carreira profissional de 24 anos, para mim foi um desafio novo, uma vez que se tratava de Performance ou Arte Performativa, que nunca tinha feito.

Este espetáculo "migratório" trouxe-me de volta à base que é ou pode ou pretende ser o teatro, que são a utilização dos sentidos, de forma mais consciente e a memória sensitiva: olfato, tato, gosto, visão, ficaram mais apuradas ou talvez foram mais sentidas, ficaram mais despertos...

A construção do objeto artístico "Ninhos" teve várias etapas:

- 1º - Reconhecimento do espaço.
- 2º - Contexto dramaturgico e criação da relação interpessoal entre as intervenientes, atriz/bailarina (ambas profissionais).
- 3º - Improvisação com a utilização de um indutor sonoro, musical.
- 4º - Reconhecimento do texto e transportá-la para espaço.
- 5º - Leitura sobre Performance.

6º Passagem do macro para micro, no que respeita à movimentação de cena, ritmos e movimentação distintas.

7º - Consolidação, mas sempre em fase de experimentação e nunca fechado, da partitura e simbiose de texto e movimento, música e locução.

Estas etapas, trabalhadas em quinze dias, fizeram-me bastante sentido para a criação do objeto artístico como também para a construção do personagem, "Pássaro/Homem":

Que pássaro sou?; Que Homem sou?; De onde vim?; Onde estou?; Que tipo de repercussões existem quando se é obrigado a mudar de espaço? Que sentimento é provocado quando se é obrigado a ir para outro sítio, que não se sabe qual será?

Todas estas perguntas foram acompanhadas de movimentos precisos, movimentos ténues, com subtilidades...e à medida que descobria a "Gralha", a metáfora surgia com mais clareza, chegando ao objetivo principal.

Para concluir, penso que os espectadores sentiram a clausura, a procura, a disputa, a gaiola, o poder, o amor, o enfraquecimento, a repetição, ou seja, a mecânica circular que é a vida humana.

C. L.

Évora, Setembro de 2020

REFLEXÃO SOBRE “NINHOS”

- Considerando apenas o espetáculo e o contexto atual que vivemos, o que dirias da experiência física e emocional que viveste?

(Questão de Chissangue)

Este projeto ressoou em mim como um eco da memória coletiva, pois adquire nuances que refletem complexidades intrincadas da própria gênese do ser humano, ainda que tenha efervescido das memórias pessoais e familiares da autora, de forma direta e ainda através memórias que lhe foram transmitidas através do tempo que perpassam as gerações da sua família. Para além deste aspeto da memória coletiva e individual, senti na pele e na alma, ao mergulhar ou embrenhar-me na narrativa e na personagem, vislumbres premonitórios que nos remetem diretamente às questões de foro ambiental e ecológico que se revelam, hoje mais do que nunca, urgentes, tornando-se absolutamente necessárias a implementação de medidas que visem a preservação da fauna e da flora existentes, de forma a que o planeta terra, que todos habitamos, continue a ser viável e sustentável. As imagens pós-apocalípticas que povoam o texto, a fisicalidade e as emoções dos próprios personagens catapultam-nos para uma realidade nebulosa: a extinção da própria vida como a conhecemos. Nesta efabulação metafórica da sobrevivência da nossa espécie fica a advertência para um possível futuro sombrio, em que apenas pairam, como resquícios da vida de outrora, os pássaros, que no fundo pertencem a outro reino, a outro mundo, o do ar. Da terra os únicos seres que dela crescem e emergem são as árvores, que serviriam como ponte para uma possível sobrevivência: um mundo suspenso, um lugar intermédio, e que antes se nos afiguravam, essencialmente, como matéria-prima para as exigências do capitalismo vigente das nossas sociedade. Nesta possibilidade apresentada, as árvores

não só já albergariam os pássaros, mas também os últimos humanos, que tal como nos seus primórdios, subiriam e viveriam por entre os seus ramos e troncos.

R.O.

Évora, Abril de 2020

...

REFLEXÃO SOBRE NINHOS

“Um ninho não é exclusiva obra de um pássaro, ave”. Nós humanos também construímos o nosso ninho, ou vamos construindo-o. Ninho, para mim, é uma zona de confronto que pode ou não ser física. Que o construímos ou reconstruímos consoante o contexto em que estamos, e todos eles diferentes porque os adaptamos ao espaço e às nossas necessidades na altura, tal como nestas duas apresentações do projeto “Ninhos”.

No processo de trabalho da primeira apresentação feita nos plátanos, tendo em conta que o espaço era muito amplo, ilimitado e ao ar livre, os meus movimentos foram muito maiores e distendidos, onde havia uma grande liberdade de movimento, no sentido em que a minha personagem estava no seu ninho, no seu habitat, na sua zona de conforto. Conhecia o sítio como a planta do meu pé, porque foi território explorado em tantas derivas e existia uma maior segurança no movimento mesmo quando parecia mais vulnerável e insegura. Porque ao fim ao cabo, era o ninho da minha personagem.

Nesta segunda apresentação, pelo contrário, fomos postos num sítio fechado, privados das nossas rotinas, de estar ao ar livres e de fazer movimentos amplos, da nossa liberdade, à semelhança do confinamento por que todos passámos dada a situação pandémica atual.

Tivemos de reconstruir o nosso ninho, num novo espaço, limitado. Já nos tínhamos esquecido de como construir um ninho, a nossa zona de conforto. Uma nova zona de conforto. Aprendemos a conviver com outras pessoas, outras aves, com outros ninhos já feitos. Assim sendo o processo de trabalho nesta segunda apresentação foi principalmente a exploração e descobrimento do novo espaço (igreja de São Vicente), assimilando o que ele nos poderia dar e como nos poderia inspirar para construir um novo ninho numa nova realidade. Os movimentos começaram por ser muito a medo nesta exploração, mas ao mesmo tempo muito urgentes dada a ansiedade de absorver o máximo e o mais rápido possível que aquele novo espaço nos dava, ativando assim todos os nossos sentidos. Para além disso, ao contrário da primeira apresentação, o público tornou-se alguém muito mais próximo com quem tivemos de partilhar aquele espaço limitado, também tivemos que nos ambientar à sua presença e o que nos transmitia. No fundo, esta segunda apresentação retrata as várias fases do nosso confinamento: onde primeiro foi a exploração e adaptação de uma nova realidade, um novo começo/nascimento. Seguidamente, começamos a criar uma rotina com ações repetidas diariamente/ semanalmente para substituir as outras que tínhamos (movimentos repetitivos). Posto isto, começámos a cair na realidade. Apercebemo-nos que temos de criar, um novo ninho e relembramos como o poderemos construir, e começamos a construí-lo. Depois do novo ninho construído, e dada a limitação imposta, tanto fisicamente, como a privação de algumas ações que antes dávamos como adquiridas, a ansiedade de estar presa num espaço, a falta de liberdade começa a fazer com que apareça o desespero pela liberdade. E no fim, somos obrigados a não desistir, a reerguer-nos, ainda mais fortes, no nosso novo ninho.

S.A.

Lisboa, Setembro, 2020

REFLEXÃO IMERSIVA “NINHOS”

Há uma ânsia, diria mais, um chamamento ao canto de uma sala. Pousar e encaixar nele os meus pedaços ainda fracos, a medo, deitam-se e juntam-se e juntam-se no umbigo formando finalmente um ser.

Quero rodar e caminhar nas paredes, como se dentro de uma proveta, imiscuir-me ao espaço e dissolver, o meu corpo recém-chegado a este ninho, despertar.

Sinto que o espaço me circunda mais do que eu circulo nele, navego nele, tateio-o, pressinto os limites e imagino tudo o que há para além, de uma bola de vidro. O diâmetro, eixos, não se veem, mas toco-os e compreendo finalmente o meu lugar. Deixo-me levar de dentro para fora dele, voo sem destino no mesmo lugar, cresço sem asas e sem paredes, só janelas, uma só janela que se abre de dentro para fora de mim...

Onde te vejo ao longe...um manifesto da tua existência, de mais existência para além da minha.

C.A.

Évora 2019

REFLEXÃO SOBRE “NINHOS”

Este processo não deve ser analisado de forma independente, mas sim como um todo, um espaço comum de criação para todos os performers tanto os músicos, como a bailarina, a atriz e a narradora.

O processo de trabalho, permitiu-nos descobrir um ambiente, ao qual, todos os intervenientes pertencem. Digo pertencem, porque através da constante pesquisa por via de improvisações ou da revisitação das mesmas, conseguiu-se viver e reviver o momento, considerando sempre no seguinte, a novidade do agora. Com a prática de certos exercícios de aquecimento dinâmico, não só corporal, mas também de estado presencial ou espiritual partilhado, surgiu a escuta ao estímulo do outro seguido de pronta resposta, nem que esta, se ficasse pela imobilidade e /ou silêncio total, tendo presente que a sugestão surgisse da sugestão do outro, da palavra, gesto, som ou da ausência dos mesmos. Ensaio após ensaio fomos construindo e estruturando um corpo total, no qual, cada um edificou o seu próprio habitáculo, o seu ninho, o seu espaço, inserido num espaço maior. A identidade e via comunicacional de cada um dos intervenientes, movia e era fonte energética para esse corpo para além do meu e do teu, para além do indivíduo. Um corpo total, em que a simples ausência de qualquer um dos elementos que o compõem, deixaria o corpo desmembrado.

Este crescendo apoiado na improvisação, permitiu aos intérpretes respirar a mesma igreja, o mesmo ambiente, o mesmo agora (independentemente da descontextualização temporal, de tempo sem tempo sugerida na proposta dramaturgica, em que a ação poderia já ter acontecido, vir a acontecer, ou nunca ter acontecido). Desde o primeiro ensaio até aos últimos seguindo-se a apresentação, percorreu-se um percurso similar a uma viagem,

em que cada ensaio era uma etapa do percurso total, adquirindo diferentes experiências sempre com os novos estímulos que o momento proporcionava, o que na minha opinião, emprestou uma plasticidade mais orgânica que convidava também o público a fazer parte dessa viagem. Esse corpo total que atrás referi, é senão, a orquestração das respirações, ações abstratas ou concretas, dinâmicas, gestos, notas musicais, sons, vibrações, ecos estridentes e silêncios estáticos dos performers, ou seja, era um pulsar do cosmos que todos ajudámos a criar, seguindo as propostas muito elucidativas e assertivas da encenação.

Este processo foi-me de fácil acesso, porque para mim como performer, formado em Teatro e não em música, permitiu-me utilizar a linguagem sonora, compondo e estruturando da mesma forma que o faria na construção de cena e/ou personagem. O ambiente particular da igreja de São Vicente influenciou, e de que maneira a nossa ação. A acústica característica do espaço, convidou-nos a brincar com os sons de forma única, que replicada noutro qualquer local, não seria o mesmo. Estes fatores deram aos músicos a liberdade de trabalhar sem amplificação, facto que penso ter sublinhado a orgnicidade do todo, dando a perceção, por vezes, de que os sons eram parte integrante do ambiente criado, e não uma ilustração ou justificação.

Uma experiência que foi desafiante e enriquecedora a nível pessoal e profissional, da qual estou grato por ter participado.

N.Z.

Évora 2020

REFLEXÃO SOBRE “NINHOS”

Palavras chave: cório – membrana que separa o ovo do feto; site-specific; perfinst; ninhos; pássaros; pertença;

Perante o desafio de musicar/sonorizar um espetáculo performativo pelo menos duas hipóteses em dois níveis diferentes se apresentam:

Do ponto de vista do papel da música/som no espetáculo:

- 1- Um trabalho de “decoreção”, de acompanhamento musical-sonoro do espetáculo, como banda sonora cinematográfica
- 2- Um trabalho em que a música/som participa/constrói/interfere/dialoga com o espetáculo como ator/personagem.

Do ponto de vista da metodologia do processo criativo:

- a) Se vamos pensar no catálogo sonoro/musical de uma espécie de espectador universal, isto é, usando referências que serão comuns à maior parte dos espectadores.
- b) Se vamos à procura de motivações, estímulos, drivers para a criação de um espaço musical/sonoro original que não depende de um quadro de referências comuns a criadores e a espectadores

Para mim existem variadas formas válidas do ponto de vista artístico de misturar algumas ou todas estas formas de conceber e de fazer. No caso concreto, revelou-se inevitável a 2 e a b).

Num primeiro momento de investigação sobre o lugar onde decorreria a performance, a história de São Vicente, que é uma história cristã de libertação do jugo romano, remeteu-me imediatamente para a Abertura “Egmont”, opus 84 de Beethoven, composta para a peça de teatro do mesmo nome de Goethe, que é também um a história de libertação do jugo espanhol, e por seu turno se tornou no hino não oficial da revolução húngara de 1956, uma história de tentativa de libertação do jugo soviético. Esta música foi a banda sonora da curta-metragem documental “Ouverture” (1965) do realizador húngaro János Vadász, vencedora da Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes e nomeada para um Óscar de Melhor Curta de Documentário. E em que consistia esta curta-documentário?!: a filmagem do processo de 21 dias de gestação de um embrião dentro de um ovo!!!!

Tudo isto fez muito sentido para mim uma vez que no processo de ensaios, improvisação e leitura de texto, havia várias situações de construção de identidade, de relações de poder e de libertação que me remetiam e que se alinhavam perfeitamente com este quadro conceptual fruto de vários acasos, mas também da minha formação como músico clássico. Faltava, no entanto, um aspeto essencial: o lugar. O lugar em si. Físico. As paredes. Os tetos. O chão. O espaço delimitado pela Igreja.

E foi no primeiro exercício de aquecimento, a tentar escutar o som que em silêncio aquele espaço tinha, me lembrei da peça 4’33’’ de John Cage e me surgiu a ideia de que teria de construir o espaço sonoro/música, não a partir dessas referências, mas a partir do sítio em si. Fazer um exercício de gestação sonora dentro desse espaço. Daí que os primeiros sons que são produzidos são-no com elementos existentes no espaço, os candelabros dos altares, e só depois pego na viola de arco. Depois a tentativa é de toda uma construção

que começa com sons simples, sem nenhuma referência tonal, e que se vai desenvolvendo sempre a partir de ou em resposta aos sons produzidos pelo espaço, pelos performers e pelos espectadores.

As dissonâncias produzidas durante quase todo o espetáculo, existem como processo de procura, de desenvolvimento, de evolução e culminam no *Agnus Dei*, da Missa em Si Menor de J.S.Bach, o único momento em que a tonalidade como cânone (ie, o sistema tonal da música ocidental), acompanha também um cânone da arte europeia: a *Pietà*.

A.P.

Évora, 2020

...

REFLEXÃO SOBRE “NINHOS”

Tive o prazer de integrar a equipa que levou à apresentação de NINHOS a convite da artista Chissangue Afonso, digo o prazer, não só pela satisfação do resultado final mas sobretudo, pela forma colaborativa com que se desenrolou o processo. No meu entender e experiência, os processos colaborativos de produção artística proporcionam o meio ideal para o ato criativo, no entanto, não significa que proporcionem facilidade ao autor, ou melhor, ao encenador no caso da dramaturgia, no sentido de manter as decisões estéticas coerentes com a linha de conceção individual. Dito isto gostaria de deixar umas linhas de caracterização do processo técnico que se iniciou com o convite para fazer a coordenação técnica e com a descrição do conceito e objetivos estéticos da peça, que constavam já de um detalhe bem definido. A atmosfera pretendida, numa assumida referência à pintura

renascentista e ao posterior romantismo, procuraria luz intimista e dentro dos limites mínimos do essencial para reforçar a mística e garantir os recortes para percepção de silhueta. Optou-se por projetores 'spot' de recorte suave criando cones estreitos de luz descendente. Durante a atuação a tonalidade foi passando gradualmente de cores quentes para finalizar numa tonalidade de azul, incitando os sentidos na percepção de abertura aos céus, ao mundo exterior. As intensidades alteravam-se muito subtilmente de forma a acompanhar o posicionamento das performers. Depois dos primeiros ensaios concluiu-se que as performers necessitavam de referência de posicionamento em relação à luz pelo que se tornou necessário adicionar alguma neblina artificial, desta forma poderiam controlar com precisão o movimento corporal de forma a criarem determinados quadros pré-estabelecidos em cada ato. Foi gravada (e re-gravada) uma intervenção em vídeo, utilizando técnica de contraste para produzir uma imagem a projetar sobre o tecido que se suspendia à entrada da capela-mor. Esse vídeo foi depois editado para coincidir com as características técnicas do projetor e mapeado na superfície do tecido para surgir como espectro único e bem definido, sem percepção da tela retangular do ecrã-vídeo. Foi também adicionada uma interferência de estilo tecnológico para um entendimento surrealista. De referir ainda em relação à iluminação o acondicionamento final de toda a igreja para a perspetiva expositiva a partir do momento final da apresentação. Foram distribuídos projetores de forma a proporcionarem uma iluminação suave para as obras expostas ao redor do corpo central. Iluminação que se pretendeu contextualizada com a escultura do centro da igreja resultante da performance-instalação. Relativamente ao som a percepção foi de que a acústica natural da igreja seria o ideal para não alterar a percepção teatral do ato perante o público. A proximidade e a pequena dimensão da igreja dariam por si a percepção intimista, como uma experiência imersiva no quadro vivo. Mantivemos a sonorização artificial das intervenções vocalizadas pela Chissangue e do segmento de

texto pré-gravado sobre ‘o ninho’ pela questão estética de presença num enquadramento mais psicológico e surreal. Para terminar, gostaria de reforçar que o trabalho se desenvolveu de forma colaborativa o que proporciona uma atmosfera motivadora e logo mais produtora, essencial para a criação artística, onde os processos são quase sempre de aprendizagens contínuas e recíprocas.

J.B.
Évora 2020

...

Testemunhos do Público

Ninho. Casa. Proteção. Abrigo. Refúgio. Um espaço que nos diz tanto.

Enquanto espectador desta criação, senti exatamente isso. Um refúgio. Um refúgio de uma existência. Ou da falta dela.

A verdade é que somos todos aves migratórias. A clara analogia à ordem daquilo que a vida deveria trazer: a ordem natural das coisas.

No início não passamos de uma cria. Procuramo-nos aninhar, sentirmo-nos confortáveis. Quer junto dos nossos pais, que da pessoa que desempenha esse papel. Crescemos e chega a hora de encontrar o lugar onde pertencemos. Migramos, portanto. Mas muitas vezes a viagem leva-nos exatamente ao lugar de partida. Afinal sempre foi neste lugar que estivemos destinados a ficar. Mas e quando tudo acaba? Quando à nossa volta não há mais nada? Quando tudo aquilo que cremos existir não passa de uma ilusão? Restamos nós. Nós e mais nada. Somos, portanto, o nosso próprio ninho.

Num espetáculo onde a procura por algo é evidente, o assombro chega nos atormentar. E quando não existe mais nada sem sermos nós? O que fazemos?

Esta realidade percorreu o meu pensamento. Não viveremos nós na ilusão? Não quereremos nós evitar o confronto? Acima de tudo, não quereremos nós evitar o

confronto, quando aquilo com que nos confrontamos é o nosso próprio ser? Não estaremos nós à espera de migrar para outro lado?

Não existe uma resposta a esta pergunta. Pelo menos não uma que seja linear e igual para qualquer pessoa. Está dentro de nós. Urge em nós. Grita para que lhe dêmos atenção. Quer o nosso afeto. Quer ser a questão e ao mesmo tempo a solução. Contudo não quero saber a resposta. Gosto de perguntas por responder.

T.C.

Évora, 2020

...

1.A estética da paisagem sonora de “Ninhos” de Chissangue Afonso, inscreve-se numa experiência musical que atua em interligação com o conteúdo performativo e cromático da luz e intensidade dos adereços, agindo na audição e fruição do espetáculo, através de mecanismos que facilitam a formação de significados propiciadores à reflexão crítica contemporânea

2.Os recursos instrumentais ainda que minimalistas, graças a excelentes execuções e criatividade, inserem-se nas conceções fragmentadas do pensamento sonoro pós-moderno, mas ao mesmo tempo, conseguem atingir patamares unitários de representação no conjunto performativo e reconfigurar a sua presença explícita no conjunto da obra.

3.As sonoridades instrumentais de “Ninhos” de Chissangue Afonso propõem-nos um conjunto de emoções sonoras que estimulam caminhos para a viagem semântica da descoberta poética.

F.M.

Évora 2020

...

É a primeira vez que vou entrar na antiga igreja de São Vicente, em Évora. A porta abre-se e cada um dos convidados entra no interior do antigo templo. Há barreiras físicas, pessoas e vários elementos distribuídos dentro do espaço que me parece ter uma planta quadrangular. É-me dito que posso circular à minha vontade numa área específica reservada ao público, uma circulação em L que experimento desde o início. Há músicos a tocarem em objetos que produzem sons diversos, amplificados pelos microfones. Há luz vermelha. Há vários objetos suspensos ou pousados no chão. Há instrumentos musicais e respetivos instrumentistas. A porta fecha-se. Enquanto percorro o espaço apercebo-me de que um dos elementos cenográficos contém uma pessoa lá dentro bem encolhida para caber aquele espaço exíguo. Outro elemento suspenso, mais central, já nos tinha mostrado (parcialmente) outra pessoa mais visível. Do elemento pousado no chão a um canto sai uma bailarina desdobrando-se, ganhando corpo. Passa por mim em direção ao centro do espaço, com quatro colunas a delimitá-lo. Uma presença humana feita de projeção de luz sobre um pano suspenso parece falar connosco, mas eu não sei se este texto que ouço está gravado ou se é dito enquanto o estou a escutar. Quando volto a olhar para esse corpo de luz a esvoaçar em frente ao altar da igreja ele já lá não está. O pano

caiu sem que eu me apercebesse, distraído a olhar para outro lado. O olhar é permanentemente convocado em várias direções. Sei que tenho de escolher para onde quero dirigir a minha atenção e que essa escolha implica o testemunho de certas ações levadas a cabo pelos performers em detrimento de outras que acontecem simultaneamente. Música, palavras, vermelho, palha, panos, véus, ninhos humanos, altifalantes, microfones, projetores de luz e fumo. Músicos, bailarina, atriz, atrizes, técnicos e espectadores. Uma partilha em intimidade. Recebo o que me é oferecido em comunhão com os espectadores que me rodeiam. A proximidade é grande tanto nesta relação informal entre espectadores bem como na relação que temos com as performers que vão habitando e modificando o espaço cénico. Há essa espécie de barreira invisível entre nós e o espaço da performance - foi-nos indicada uma linha imaginária, mas não há de facto uma barreira física que nos separe da ação que fomos convidados a testemunhar. Chamar-lhe-ia uma experiência onírica caso tivesse dúvidas em ter estado de facto acordado durante a imersão que foi esta apresentação. Saio deste lugar para a praça em frente como se tivesse acabado de abrir os lençóis da cama. Agora sinto outra temperatura no ar, uma brisa que corre suave e que me faz perguntar o que é que acabei de testemunhar. Não sei ainda, mas talvez esta brisa me ajude a voar de novo para fora dos vários ninhos que fui construindo ao longo da vida.

R.G.

Lisboa, novembro de 2020

Imagens da apresentação Exercício Exploratório, Sé



Fig.9: Apresentação exercício exploratório II, Lg. Sé Évora, Créditos Fot. José Miguel Soares

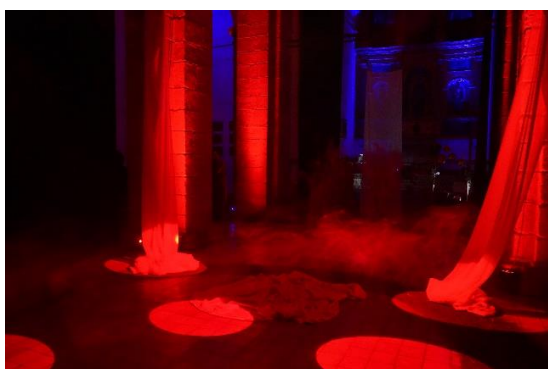


Fig.10: Apresentação exercício exploratório III, Lg. Sé de Évora, Créditos Fot. Luís Marino

Imagens da Apresentação Final, Igreja de São Vicente



Fig.11: Apresentação Final I, Igreja de São Vicente, Créditos fot. Luís Marino



Texto “Ninhos” – Apresentação Final

- Só, só nos sobra espaço... e a porta aberta de um altar!
- Estás aí, continuam aí?
- Reconheces a sensação da não pertença? Já te sentiste de lugar nenhum?

Locução

O nosso lugar é onde o construímos e aquilo de que nos rodeamos. Está presente aqui, como num álbum de fotografias, neste ninho do qual eu e o pássaro fomos o artesão.

- Os ninhos são obras, peças.
- Resta-nos o espaço, exíguo espaço!

Locução

Ali, agora aqui, resta-nos espaço, dentro de ti, deste ninho, que representa tudo o que nos resta.

- Silêncio!...

Locução

É tudo o que parece nos resta...daquele lugar que habitamos e construímos, olhando da janela os pássaros migrantes voltarem do pôr dos dias.

- Subi a um espaço onde nunca existi...

Locução

E onde os homens raramente subiram, porque o mundo acabou.

Fiquei eu, apenas e somente, só, entre pedras e cacos de uma história, neste ermo que anuncia o fim, do mundo que acabou de acabar..

- Os ninhos constroem-se para além das árvores, no chão, nas paredes, em campanários de igrejas, ou em ninhos de outras aves.

Locução

Há ninhos parasitas, artificiais, reófilos sazonais.

Aves aquáticas preferem as rochas para esculpir os seus ninhos. Assim como as águias preferem-nos em zonas rochosas.

Muitos peixes em geral de água doce, constroem ninhos cavando o leito do rio.

Há ninhos em lagos, guarnecidos de pedras.

Penas macias acolchoam os ninhos.

- Forram-se os ninhos com fezes, cabelos, tecidos e lama.

Locução

São por vezes estruturas que usam de outras estruturas as linhas com que se cosem.

- Teias de aranha e lana–caprina.

- Há ninhos de cobras!

Locução

Tudo o resto por mais imenso que pareça são só ninharias.

Subo, submerjo, emerjo e vejo *PIETÁ*

Espero as aves migratórias voltarem do seu voo.

- Inquietam-me os pássaros!

Locução

Sempre me intrigaram, vê-los e ouvi-los gorjear, a sua fragilidade, força, astúcia.

Conforta-me a ideia de casa que as aves sustentam, de lugar que elegem e onde constroem a vida, a sua história, continuidade...

-Aqui?!

- Aqui morremos as duas, morremos ainda vivas.

Locução

Onde os corvos voam e mostram as suas negras asas?

Onde os abutres esperam o melhor momento para pousarem de mansinho...

- O ninho é uma residência. O ninho é um útero, é um espaço de criação!

Ficha Técnica “Ninhos” – Apresentação Final

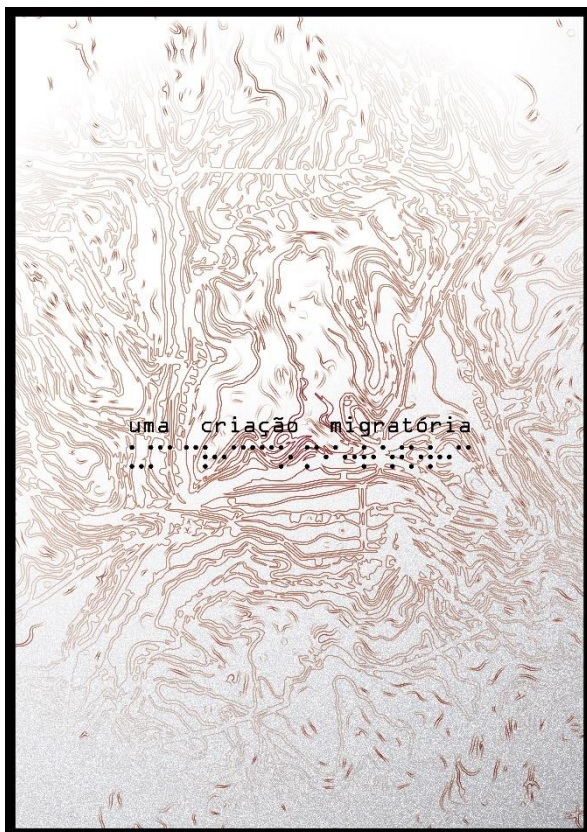


Fig.12: Folha de Sala, Évora, Créditos Rúben Jaulino

Ficha Técnica

Fotografia: Luís Marino

Conceção e construção Cenográfica: Paulo Morais e Nuno Zúniga

Sonoplastia: Rolando Galhardas

Vídeo e Desenho de Luz: João Bacelar

Assistência Técnica: Henrique Mota Martins

Luísa Marques e Sérgio Vida

Música: André Penas, Nuno Zúniga, Tiago Coelho

Intérpretes: Claudia Lázaro e Sofia Aires

Raquel Osório (Participação Especial)

Criação e Direção Artística: Chissangue Afonso