



**Universidade de Aveiro**  
**2012**

Departamento de Comunicação e Arte

**VINÍCIUS SILVA  
COUTO**

**A CRIAÇÃO COLETIVA NUM PROJETO  
ARTÍSTICO INTERDISCIPLINAR**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro, Professor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao grupo de fantásticos criadores com quem tive a oportunidade de conviver desde que iniciei minha própria jornada artística. Dentre esses, destaco a minha esposa Luci, os amigos do MCAC e da UFRJ, os alunos do Teatro Musical da UA e o professor Carlos Fragateiro, e aos loucos do grupo Revista do Ouvidor, que despertaram minha paixão pela criação artística coletiva. E estendo esta dedicatória a todos aqueles que acreditam que 1+1 não é simplesmente 2, mas algo muito maior.

## O JÚRI

Presidente

**Professora Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira**  
Professora auxiliar da Universidade de Aveiro.

Arguente principal

**Professora Doutora Cláudia Marisa Oliveira**  
Professora auxiliar da Escola Superior de Música e das Artes do  
Espectáculo - ESMAE.

Orientador

**Professor Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira  
Fragateiro**  
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro.

## **agradecimentos**

Aos meus pais, pelo grande apoio que me deram desde sempre.

Ao meu irmão Valter, pela experiência, e pela paciência.

À minha esposa Luci, pela cobrança constante, sem a qual não teria a disciplina e a organização necessárias a esta tarefa. Pelo carinho e por segurar as pontas do cotidiano, quando as tarefas pareciam me afogar.

À família da Luci cá em Portugal, por me acolher e cuidar sempre da minha saúde.

Aos amigos Gilvano e Clarissa, pela grande ajuda que me deram nos meus primeiros passos em Portugal.

À amiga Inês, pelo apoio logístico – me salvando em Aveiro, diversas vezes.

Aos amigos Pedro, Juliana e Carlos por trazerem um pouco do Rio de Janeiro para este lado do oceano.

Aos companheiros do MCAC, com quem tive experiências fantásticas e troquei muitas idéias.

Ao grupo de excelentes professores deste curso. Posso dizer sinceramente que aprendi muito com todos vocês.

Ao grupo de alunos do Teatro Musical e ao meu orientador que ministra esta disciplina, professor Doutor Carlos Fragateiro, sem os quais este trabalho literalmente não seria possível.

Ao Yoga, onde fui buscar energia e equilíbrio, e acabei por receber muito mais.



**palavras-chave**

Criação coletiva; criatividade; *pós-produção*; especialização; processos criativos.

**resumo**

Os processos criativos constituem um tema de grande interesse na atualidade. Há inúmeras possibilidades de condução, bem como diversas abordagens de análise. Ao acrescentar o parâmetro da coletividade, o tema ganha uma complexidade ainda maior, pela multiplicação das possibilidades e pela inserção de um importante elemento: o intercâmbio. O presente trabalho tem como objetivo realizar um relato detalhado e uma análise do processo criativo do coletivo de alunos inscritos na disciplina *Teatro Musical* do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, no segundo semestre de 2010. São abordadas questões como a criatividade, a especialização, a apropriação de linguagens artísticas, procurando sempre estabelecer conexões com a perspectiva pós-moderna. Desta forma, pretende-se criar mais uma base de suporte aos artistas que se proponham a enfrentar os desafios da criação coletiva.

**key words**

Collective creation; creativity; *post-production*; specialization; creative processes.

**abstract**

The creative process is a topic of great interest nowadays. There are numerous possibilities for leading it, as well as different approaches to analysis. By adding the parameter of the collectiveness, the issue gains even greater complexity, because of the multiplication of the possibilities and the insertion of an important element: the exchange. The present work aims to attain a detailed report and analysis of the creative process of a group of students enrolled in a discipline called *Teatro Musical*, in the Masters in Criação Artística Contemporânea at the University of Aveiro, in the second half of 2010. It covers issues such as creativity, specialization, the appropriation artistic languages, always looking for connections with the postmodern perspective. Thus, we intend to create another base to support artists who are willing to meet the challenges of collective creation.

## Índice

Introdução .....	9
<b>CAPÍTULO I – Enquadramento Teórico</b>	
1.1 – Metodologia .....	13
1.2 – Performance .....	13
1.3 - Uso das formas e <i>pós-produção</i> .....	14
1.4 - Especialização x <i>Desespecialização</i> / apropriação de linguagens .....	15
1.5 - Forma e estrutura – abertura da obra / <i>work in progress</i> .....	17
1.6 - Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade .....	18
1.7 – Criatividade .....	19
<b>CAPÍTULO II - O PROCESSO</b>	
2.1 - Relato do processo de construção da performance <i>E o Barco vai...</i> .....	29
2.2 - Identificação das etapas do processo .....	43
2.3 - Características Principais .....	48
<b>CAPÍTULO III – Um Mar de Possibilidades</b>	
3.1 Produtos artísticos <i>colaterais</i> .....	57
3.2 Versão experimental X .....	62
Conclusão .....	57
Bibliografia .....	71
<b>ANEXOS</b>	
I. Entrevistas .....	73
II. Guião do espetáculo apresentado em 17 de dezembro de 2010 .....	82
III. Programa da disciplina Teatro Musical .....	89
<b>ANEXOS AUDIOVISUAIS CONTIDOS NO CD</b>	
1. Registo da performance <i>E o Barco vai...</i>	
2. <i>Mar de Plástico</i>	

## Índice das imagens

(Cap. II) Imagem 1: Criação de desenhos associados ao tema -----	31
(Cap. II) Imagem 2: Criação de desenhos associados ao tema -----	32
(Cap. II) Imagem 3: Exercício corporal – brincadeira das estátuas -----	35
(Cap. II) Imagem 4: Exercício de improvisação de som e movimento -----	36
(Cap. II) Imagem 5: Experimentação da projeção de vídeo em diversas superfícies -----	36
(Cap. II) Imagem 6: Ensaio com alguns figurinos e elementos cénicos -----	40
(Cap. II) Imagem 7: Primeira cena da apresentação -----	41
(Cap. III) Imagem 8: Pintura coletiva <i>Sem título</i> -----	59
(Cap. III) Imagem 9: <i>Mundo Visual</i> -----	60
(Cap. III) Imagem 10: <i>Pintura de Olho</i> -----	61
(Cap. III) Imagem 11: Subpatch do Max Jitter MSP – estrutura para captura da <i>webcam</i> -----	64
(Cap. III) Imagem 12: Patch principal do Max Jitter MSP – estrutura para a manipulação da saída do vídeo -----	65

## Introdução

Existe uma palavra alemã, *funktionslust*, que significa o prazer de fazer alguma coisa ou produzir algum efeito, e que é diferente do prazer de ter alguma coisa ou obter algum efeito. A criatividade está presente mais na busca do que na conquista. Obtemos prazer na repetição energética, na prática, no ritual. Sob a forma de divertimento, o ato é um fim em si mesmo. A ênfase está no processo, não no resultado (Nachmanovitch, 1993: 52).

Neste trabalho, irei relatar e analisar os experimentos, estudos, debates e demais atividades que constituíram os processos de criação do coletivo dos alunos inscritos na disciplina de Teatro Musical do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro – ano lectivo 2010/2011. Procuo explicitar o funcionamento deste grupo, desde o momento inicial, da elaboração da temática do trabalho, até a apresentação de um primeiro esboço de performance. Serão abordadas principalmente as seguintes questões, considerando as especificidades deste grupo: a influência da formação artística de cada indivíduo na construção coletiva da performance; a influência do professor da disciplina no processo de criação e na obra; como as referências pessoais de cada aluno encadeiam-se e contribuem para o surgimento de novas ideias e para a elaboração de conceitos para a performance.

Pretendo que este relato seja tão coletivo quanto possível, incluindo a visão de todos os participantes acerca do processo. Tivemos alguns momentos de pausa para reflexão sobre o caminho que percorremos. E isto teve extrema importância para conseguirmos prosseguir, além de me ajudar imensamente nesta sistematização a que me proponho.

A vontade de trabalhar com criação coletiva e pesquisar sobre este tema vem desde a fase final da minha formação académica em Música, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Comecei a ter a percepção de que poderia desenvolver trabalhos mais ricos e complexos, e portanto mais interessantes, se conseguisse aliar meus conhecimentos de guitarra clássica aos diversos conhecimentos musicais de meus colegas. O interesse por este tema cresceu quando, em 2006, começamos a fazer composições coletivas propostas na disciplina “Pulsares: Oficina de Criação” - que era ministrada por um coletivo de professores. Em 2007, envolvi-me num grupo de pesquisa em performance, que se tornou um conjunto musical. Este conjunto, o *Revista do Ouidor*, adotou naturalmente uma dinâmica de criação coletiva para os arranjos musicais, esquetes teatrais e outros elementos performativos. Nessa época, eu já

havia expandido meus estudos para outras áreas que tinham aplicação direta nas artes, como fotografia, vídeo e expressão corporal, tirando partido da possibilidade de cursar disciplinas de livre escolha, dentro da Universidade. Suspeitava que uma boa performance musical não estava necessariamente associada a conhecimentos estritamente musicais, com isso, procurei melhorar minha própria performance e dar contributos ao *Revista do Ouvidor*. Acabei por me envolver em um empolgante projeto, quando uma professora da Escola de Comunicação da UFRJ reuniu suas turmas de Direção de Atuação, Estética da Vigilância e Edição de Áudio e Vídeo na criação de uma performance chamada *Composição para circuito de videovigilância #3*.

Considero que no curso de Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro há um imenso potencial para desenvolvimento de trabalhos artísticos coletivos de grande riqueza, uma vez que os alunos têm formações bastante diversas e são constantemente estimulados a produzir obras. A disciplina Teatro Musical do referido mestrado apresenta um desafio à criação coletiva. Por este motivo, mostrou-se um contexto bastante promissor ao desenvolvimento de meus estudos.

Tenho consciência de que a execução deste trabalho esteve dependente, em grande parte, do esforço coletivo para a concepção e realização de uma obra de arte. Portanto, agradeço profundamente a todas as pessoas envolvidas no processo, direta ou indiretamente.

Este trabalho tem como objetivo geral produzir conhecimento acerca dos processos criativos coletivos num contexto de formação artística. A partir de um estudo de caso no âmbito da disciplina de Teatro Musical, faço uma identificação e descrição das diferentes etapas do desenvolvimento do trabalho deste grupo, realizando uma etnografia do processo.

Os seguintes objetivos específicos foram prioritários:

- Perceber como a formação específica de cada integrante e sua abertura para experimentação de novas linguagens artísticas influí na sua colaboração para a criação coletiva.
- Perceber a influência de um diretor (neste caso, o professor doutor César Fontana, que ministra as aulas) no processo de criação e no(s) produto(s) artístico(s).
- Identificar picos criativos - o momento em que ocorrem, e suas possíveis causas.

A criatividade é um factor chave em diversas áreas, especialmente nas Artes. Apesar disso, (como pude comprovar, na altura em que tentava definir meu caminho académico) são raros os cursos de formação artística, tanto no Brasil quanto em Portugal, que enfatizam os estudos de processos criativos. Há muitos estudos desta natureza na área da Psicologia. Em geral, os cursos académicos de Artes concentram-se em no estudo da história e de técnicas e

temas que auxiliam o desenvolvimento de trabalhos artísticos. Pouca importância é dada ao processo de se encadear estas disciplinas com outras referências e gerar as obras de arte. Só o produto tem visibilidade.

Entretanto, o paradigma está a ser mudado. Cada vez mais acredita-se que o processo e o produto são indissociáveis. Parece-me, portanto, que são necessários mais estudos na área do processo criativo. Em consonância com esta lógica, o curso de mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, traz uma componente de debate acerca do desenvolvimento das obras, principalmente no módulo “Laboratório de Expressão e Criação Artística”. O curso reúne artistas de diversas áreas, portanto os debates são enriquecidos com pontos de vista bastante diversos. A interação entre estes estudantes, provavelmente, terá grande influência na produção de cada um. O impulso para a criação coletiva e uma maior interação entre estes artistas é encorajado na disciplina Teatro Musical. Uma criação coletiva tem a possibilidade de proporcionar trocas intensas entre seus participantes, tornando seu processo mais complexo. O presente trabalho pretende relatar e analisar como ocorrem estas interações dentro deste grupo de formação heterogênea, no qual, à partida, as pessoas não se conhecem. A análise que faço do processo criativo deste grupo passa pela abordagem da seguinte questão:

- Como se conduz um processo de criação coletiva, sem que a divisão de tarefas seja, à partida, determinada pelas especializações de cada indivíduo?

Pretendo ainda buscar resposta à algumas questões adicionais:

- Qual a influência de um diretor? Ou de uma estrutura hierárquica?
- Como amenizar as inibições causadas pela presença de *especialistas* (no sentido de que cada um é formado em uma área diferente)?

Acredito que os indivíduos envolvidos num processo desta natureza possam desenvolver a partir dos outros e de experiências únicas vivenciadas em conjunto, novas capacidades. Se lhes for dada a oportunidade e o incentivo, podem experimentar e se apropriar de novas linguagens. Uma vez que cada integrante se apropria de todos os elementos da obra, ela ganha contributos mais diversificados, menos *viciados* pelos conhecimentos específicos.

Por fim, justifico as escolhas estruturais que delimitam este trabalho de pesquisa:

- O tema - processos de criação artística – reflete um dos paradigmas da arte contemporânea: a ênfase no processo de produção da obra, como parte integrante da própria obra.
- O foco em um processo coletivo se justifica por minha trajetória dentro da arte e dos

estudos artísticos.

– O contexto escolhido para a investigação tem a vantagem de ser um polo no qual se concentram artistas de formação diversificada, o que será fundamental para a abordagem da questão da especialização *versus* *desespecialização*. Além de trazer a possibilidade de realizar uma ponte entre o fazer artístico e os estudos artísticos acadêmicos.

Olhar para o processo criativo é como olhar dentro de um cristal: quando fixamos os olhos numa face, vemos todas as outras refletidas. (...)O conhecimento do processo criativo não substitui a criatividade, mas pode evitar que desistamos dela quando o desafios nos parecem excessivamente intimidados e a livre expressão parece bloqueada. (Nachmanovich 1993:23)



## CAPÍTULO I – Enquadramento teórico

### 1.1 - Metodologia

O trabalho que é aqui apresentado é um estudo de caso. Trata-se da etnografia de um processo criativo no contexto académico, num projeto artístico multidisciplinar. O método escolhido para desenvolver a pesquisa foi o trabalho de campo, através da observação participante no laboratório de Teatro Musical que transcorreu no segundo semestre de 2010. O trabalho de observação durou enquanto o grupo esteve envolvido no processo criativo, ou seja, de setembro a dezembro de 2010. A escolha desta técnica de investigação se justifica pela minha convicção pessoal de que o envolvimento ativo no processo constitui a melhor maneira de estar atento a certas sutilezas envolvidas em cada atividade e a cada encontro, como por exemplo, os níveis de energia e concentração do coletivo; a aceitação/rejeição de novas ideias.

A observação participante não é propriamente um método, mas sim um estilo pessoal adotado por pesquisadores em campo de pesquisa que, depois de aceitos pela comunidade estudada, são capazes de usar uma variedade de técnicas de coleta de dados para saber sobre as pessoas e seu modo de vida. (Angrosino 2009:34)

Para além do diário de campo, para registo das observações, a coleta de dados foi composta por entrevistas aos integrantes do grupo, realizadas a meio do período letivo, registos fotográficos e audiovisuais dos encontros e atividades e as narrativas autobiográficas dos integrantes, na forma de relatórios da experiência do processo criativo, elaborados no fim do período letivo, como um requisito para avaliação da disciplina de Teatro Musical.

### 1.2 – Performance

A utilização do termo *performance* é ainda hoje bastante discutida no contexto académico. Alguns estudantes e professores de artes (principalmente artes visuais) reivindicam o termo no sentido de *performance art*, uma espécie de gênero ou manifestação artística multidisciplinar ou transdisciplinar. Na área da música, há uma tendência a considerar a performance como uma área de estudos que engloba diversos elementos associados à forma de se estar em palco, ao espetáculo. Contudo, a performance pode ser compreendida de uma forma mais abrangente. Schechner explica que o termo pode ser estendido a diversas formas de estar do ser humano em sociedade:

Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life—greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on—through

to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude. (Schechner 2005:x)

O autor comenta a antiguidade dos registos desse fenómeno:

The phenomena called either/all "drama," "theater," "performance" occur among all the world's peoples and date back as far as historians, archeologists, and anthropologists can go. Evidence indicates that dancing, singing, wearing masks and/or costumes, impersonating other humans, animals, or supernaturals, acting out stories, presenting time 1 at time 2, isolating and preparing special places and/or times for these presentations, and individual or group preparations or rehearsals are coexistent with the human condition. (Schechner 2005:67)

Schechner constata que os seres humanos tendem a ser performáticos frequentemente, num esforço de esconder seus atos instintivos e substituí-los por demonstrações socialmente aceitáveis. "Human interactions are so dense, multivocal, ambivalent, and ambiguous that individuals learn early to hold back, to redirect their impulses either redirecting them inward or displacing them. This is not just a 'problem' of modern industrial societies but a characteristic of all human groupings" (Schechner 2005:221). Nachmanovich exemplifica a amplitude do termo performance, associado ao conceito de criação, afirmando que "toda conversa é uma forma de jazz. A atividade da criação instantânea é tão normal quanto a respiração." (Nachmanovich 1993: 27)

Durante todo o processo criativo que é aqui descrito, o termo performance foi utilizado pelos participantes, num sentido amplo, no intuito de não rotular prematuramente o que se estava a desenvolver. No entanto, palavras como *apresentação* e *espetáculo* também foram utilizadas, aproximando o produto artístico de algumas artes performativas específicas como música, teatro e dança. No âmbito deste trabalho, utilizo o termo no sentido de performance teatral, por acreditar que o que chegou ao público esteve mais próximo a esta forma de expressão artística.

### **1.3 - Uso das formas e *pós-produção***

No decorrer desta análise, procuro estabelecer um diálogo entre o trabalho desenvolvido pelo grupo e o conceito de *pós-produção*, elaborado por Nicolas Bourriaud. Ele afirma que a arte contemporânea tem adotado uma lógica de utilização e reelaboração de produtos culturais disponíveis. Segundo este autor:

Desde o começo dos anos 1990, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. (...) Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado

cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem. (Bourriaud 2009:7-8)

A reprogramação de formas deve ser um trabalho meticuloso. Passa antes pelo *consumo* de produtos culturais diversificados. Bourriaud considera este consumo o início da produção:

Ao ouvir música, ao ler um livro, produzimos novas matérias, aproveitando diariamente novos meios técnicos para organizar essa produção: zappers, vídeos, computadores, MP3, ferramentas de seleção, recomposição, recorte... Os artistas “pós-produtores” são os operários qualificados dessa reapropriação cultural. (Bourriaud 2009:22-23)

O trabalho de construção da performance teatral em questão passa constantemente por uma atividade de troca de referências. Ou seja, cada participante, a partir do tema inicial (a barca do futuro), busca relações com textos, imagens, sons, vídeos, tudo que lhe parece interessante e que possa ser ligado ao trabalho de alguma maneira. Cada um apresenta aos outros o conjunto de referências que compilou e suas possíveis conexões com a performance em construção. Cada conjunto apresentado traz a possibilidade de encaminhar o trabalho para outras direções, ao despertar nos outros participantes um novo conjunto de referências, formando uma rede com alto potencial de expansão. Há o risco de perder-se o foco. Porém, o grupo acaba também por exercer uma regulação que impede descarrilamentos individuais. Muitas destas referências foram inseridas no trabalho em forma de fragmentos, releituras, apropriação da técnica e outras formas de utilização. Este *uso das formas* e de produtos culturais refletem, para Bourriaud, “uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como uma forma autônoma ou original.” (Bourriaud 2009:13)

O autor exemplifica a prática da *pós-produção*, através de trabalhos de alguns artistas atuais:

Haim Steinbach dispõe objetos de produção em série ou antiguidades em prateleiras minimalistas e monocromáticas. Sherrie Levine expõe cópias de obras de Joan Miró, Walker Evans ou Edgar Degas. Jeff Koons cola anúncios, recupera ícones *kitsch* ou coloca bolas de basquete flutuando em recipientes imaculados. Ashley Bickerton faz um auto-retrato composto por logo-marcas dos produtos que ele usa em seu cotidiano. (Bourriaud 2009:24)

#### **1.4 - Especialização x Desespecialização / apropriação de linguagens**

A troca de referências artísticas levou, por vezes, à atividade de experimentação. Todos os integrantes do grupo participaram de todas as experimentações de expressão oral e corporal, teatro, música, pintura e vídeo. Este trânsito entre diversas áreas artísticas assenta-se, de uma forma mais alargada, na afirmação de Augusto Boal:

Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em

frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros. (Boal 2002: ix)

Por outro lado, Peter Brook afirma que “não se pode dizer que não haja diferença entre a vida e o teatro.” Este autor acredita que um *ator de verdade* a caminhar pelo palco será muito mais atrativo do que um não ator a realizar a mesma tarefa. Isto porque, para ele “existe uma diferença fundamental entre aquilo que produz intensidade de vida e o que é mero lugar-comum.” (Brook 2000:13)

Não pretendo aqui afirmar ou negar que uma pessoa com formação em artes visuais será tão musical quanto um músico no decorrer de um processo criativo que envolva esta área. Minha hipótese, que pretendo investigar e desenvolver nesta dissertação, é de que um artista com uma formação específica/especializada pode experimentar e se apropriar de uma outra linguagem artística e utilizá-la como um elemento adicional em seu processo criativo. Por exemplo, um pintor, se incentivado ao contato com a linguagem musical e com sua prática, poderá vir a utilizá-la enquanto componente performático em um projeto coletivo em que esteja envolvido. E com isso dará contributos importantes, que provavelmente tornarão a componente musical mais complexa do que se fosse trabalhada pelo músico, individualmente.

Isso nos leva à questão da especialização, que, para Boal, “conduz à *hipertrofia* de todos os elementos necessários ao desenvolvimento da tarefa específica que o indivíduo deve realizar (física e mentalmente), e igualmente conduz à *atrofia* de todos os elementos (físicos e mentais) desnecessários à realização dessa tarefa específica.” (Boal 1980:29) No coletivo de artistas sobre o qual escrevo, temos especialistas de diversas áreas. Isto é importante, no meu entender, para que possamos trabalhar cada linguagem com mais profundidade, uma vez que pelo menos um de nós traz conhecimentos mais sólidos sobre aquela linguagem específica. Isto faz com que os outros possam experimentar sem estar totalmente às escuras. Praticamos então a *desespecialização*, que, para Boal, leva a “*desatrofiar* os seres humanos em todas as suas capacidades que, embora não necessárias ao desempenho de suas tarefas específicas, de sua especialização, ajudem-nos a se desenvolver mais plenamente” (Boal 1980:29). Segundo Ostrower:

A elaboração de possibilidades específicas da matéria permite que se alcancem maiores conhecimentos e um aprofundamento de trabalho. Um químico poderá ser criativo na química porque formula suas perguntas em termos de química e não porventura em termos de alquimia. Entretanto, se esse químico nada mais vê pela frente do que química, se todos os seus interesses e também os conteúdos de vida se resumem quase que exclusivamente em problemas de "especialista", especializações dentro de especialidades, de fato, ele há de viver uma enorme redução enquanto potencialidades humanas. E por maior que seja seu talento e

sua eficiência, esse reducionismo poderá até esvaziar o sentido de criatividade que ele tenha dentro do trabalho profissional. (Ostrower 2001:38)

A autora constata que a especialização excessiva deve-se a uma sociedade tecnocrata, que nega ao indivíduo sua espontaneidade.

É bem verdade que, no nível da tecnologia moderna e das complexidades de nossa sociedade, exige-se dos indivíduos uma especialização extraordinária. Esta, todavia, pouco tem de imaginativo. De um modo geral, restringe-se, praticamente em todos os setores de trabalho, a processos de adestramento técnico, ignorando no indivíduo a sensibilidade e a inteligência espontânea do seu fazer. Isso, absolutamente, não corresponde ao ser criativo. (Ostrower 2001:38)

Fragateiro também ataca a preocupação excessiva com a especialização, praticada no contexto científico, afirmando que “a actual fragmentação e especialização do conhecimento científico tem forçado o homem a abandonar o seu desejo de unidade do conhecimento.” (Fragateiro 2001:91)

### **1.5 - Forma e estrutura – abertura da obra / *work in progress***

Outro aspecto a ser destacado no contexto deste estudo de criação de performance é a permanente abertura da obra. A forma é constantemente reelaborada, abrindo possibilidade para experimentar diversas combinações dos elementos performáticos inseridos na obra. Segundo Brook: “Quando começamos a ensaiar uma peça, é inevitável que de início ela não tenha forma; são apenas ideias ou palavras no papel. O espetáculo consiste em dar forma a uma forma. O que chamamos de 'trabalho' é a busca da forma adequada.” (Brook 2000:43). Há um momento de fechamento da forma, que é a apresentação. Porém, isto não significa uma cristalização eterna. A forma deve ser alterada para que esteja em sintonia com o contexto em que se apresenta. Para Brook:

A forma realizada é o que chamamos de espetáculo. Sua forma externa provém de todos os elementos presentes em seu nascimento. (...) O local, o contexto social e político, o pensamento e a cultura dominantes têm que influir na criação de uma ponte entre o tema e o público, na determinação do que afeta as pessoas. (Brook 2000:43)

Ostrower também sustenta que a forma deve dialogar com o contexto. Porém, ressalta que os elementos que constituem a obra já trazem em si algum reflexo do meio em que se produziram:

Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e aspirações culturais. A matéria vem interligar-se, de partida, com um contexto histórico que a caracteriza quanto a finalidades

e formas. A simples existência de uma matéria usada pelo homem diz respeito a todo um conjunto de fatores sociais. (Ostrower 2001:40)

O espetáculo, ou a forma fechada, não é o produto final. Segundo Bourriaud, “a obra de arte contemporânea não se coloca como término do 'processo criativo' (um 'produto acabado' pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades.” (Bourriaud 2009:16) Esta afirmação é consonante com as ideias de Peter Brook, que acredita que “o processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que aceitar, dizendo ao mesmo tempo: 'É provisória, tem que ser renovada.' Trata-se de uma dinâmica que nunca terá fim.” (Brook 2000:45)

## 1.6 - Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade

Uma questão pode ser levantada acerca da classificação do trabalho deste grupo. O conceito de transdisciplinaridade é aqui utilizado numa tentativa de definir o produto artístico que foi construído através deste processo coletivo. Chamei de performance transdisciplinar, por entender que não há barreiras visíveis entre as diferentes artes envolvidas na apresentação. Porém, a própria palavra tende a causar confusão, pois tem um caráter paradoxal. Se o produto é transdisciplinar por não ter barreiras internas, dissolve-se o conceito de disciplinas.

O ponto de sustentação da transdisciplinaridade reside na unificação semântica e operativa das acepções através e além das disciplinas. Ela pressupõe uma racionalidade aberta por um novo olhar, sobre a relatividade definição e das noções de “definição” e “objetividade”. O formalismo excessivo, a rigidez das definições e o absolutismo da objetividade comportando a exclusão do sujeito levam ao empobrecimento.<sup>1</sup>

O processo, no entanto, pode ser classificado como interdisciplinar, uma vez que observa-se uma comunicação intensa entre as artes, o que proporciona pontos de integração: música – dança; música – pintura; poesia – vídeo; poesia – dança; poesia – teatro; teatro – vídeo; teatro – música. Carlos Pimenta ajuda-nos a compreender o que é a interdisciplinaridade a partir do que este conceito não engloba:

- reunir especialistas de diversas formações disciplinares a analisarem um mesmo problema;
- a realização de um círculos de conferências em torno de um mesmo tema em que cada um vai abordar um assunto dum ponto de vista disciplinar;
- a edição de um livro com o contributo de diferentes especialistas acantonados nos seus espaços científicos;

<sup>1</sup> Do artigo 4 da Carta da Transdisciplinaridade, Adotada pelo Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, realizado em 2 – 6 de Novembro de 1994 no Convento de Arrábida (Portugal).

– um curso formado por diversas disciplinas disciplinares (passe o pleonasma) esperando que o aluno tenha a capacidade de fazer a síntese que os professores não foram capazes de fazer. (Pimenta, 2005:16)

O termo interdisciplinaridade pressupõe uma comunicação entre as disciplinas. A mera reunião de especialistas ou disciplinas, segundo este autor, receberia a denominação *multidisciplinaridade*.

Destaco o primeiro item, que pode facilmente ser relacionado à proposta de trabalho do grupo que analisei. Ao juntarem-se artistas de áreas diversas para a produção de uma obra em comum, existe uma tendência à fragmentação do processo. Por comodidade, os especialistas tendem a tratar somente de assuntos relacionados à sua própria área. Para que haja de facto uma comunicação entre suas especialidades, e a partir daí uma produção interdisciplinar ou até transdisciplinar, é necessário que haja uma disponibilidade dos integrantes do grupo para experimentar e assumir outras formas de expressão artística, diferentes da sua região de conforto.

## 1.7 - Criatividade

Os círculos viciosos, os fantasmas da autocrítica, as defesas da sociedade contra a criatividade, as frustrações e decepções inevitáveis, nenhum desses obstáculos pode ser controlado ou conquistado, porque, como vimos, a simples idéia de controle ou conquista é dualista, uma atitude de nós-ou-eles que faz com que os obstáculos retornem sob uma outra forma. Mas eles podem ser absorvidos e integrados quando estamos ligados a um poder mais alto e mais profundo. A libertação, o despertar para a criatividade, ocorre quando finalmente percebemos nossa verdadeira relação com o universo, ao qual não devemos ceder nem resistir – quando percebemos que somos parte do Todo. (Nachmanovich 1993:172-173)

Ao embarcar nessa proposta autoincutida de analisar processos criativos, no âmbito de um Mestrado em Criação Artística, parece-me relevante iniciar uma reflexão acerca da criatividade em si. O que entendemos por criativo ou criação? Que características emergem desses conceitos? O que podemos fazer para *ativar* a criatividade? O que não fazer?

No que diz respeito às artes, sabemos que estamos a criar quando relacionamos elementos como sons, cores, imagens, palavras, movimentos corporais, formas e estruturas. Relacionamos estes elementos com o contexto social, político e cultural no qual estamos inseridos. Seguindo a perspectiva de Lavoisier<sup>2</sup>, quando falamos em criar, referimo-nos, na

<sup>2</sup> Antoine Lavoisier, químico francês a quem é atribuído o Princípio da Conservação da Matéria.

verdade, ao ato de transformar. Ostrower relaciona o conceito de criar com a capacidade de ordenar, de dar forma:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. (...) O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (...) mais do que "homo faber", ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações. (Ostrower 2001:9)

Esta definição, a princípio, pode parecer um tanto reducionista. Apesar disso, podemos compreender que este conceito será tão ou mais amplo que a definição que utilizarmos para *forma*. A autora considera *dar forma* a realização de qualquer tipo de ordenação. "Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é como uma estruturação, não restrita à imagem visual" (Ostrower 2001:5).

A intencionalidade é destacada pela autora como um outro factor importante para a definição da criatividade.

O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas. (...) Somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se de *criação*. Sem a consciência, prescinde-se tanto do imaginativo na ação, quanto do fato da ação criativa alterar os comportamentos do próprio ser que agiu. (Ostrower 2001:11)

Ostrower acredita que "*a criatividade e os processos de criação são estados e comportamentos naturais da humanidade*. (...) a criatividade é, portanto, inerente à condição humana" (Ostrower 2001:53). Para esta autora, o ato de criar não deve ser analisado de forma isolada. "Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização deste potencial uma de suas necessidades. (...) O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam" (Ostrower 2001:5).

Além de classificar o fazer criativo como uma capacidade inata no ser humano, a autora qualifica-o como uma necessidade: "O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando." (Ostrower 2001:10)

Sendo a criatividade uma capacidade partilhada por todos os seres humanos, pode



estar presente em todas as áreas. Permeia as mais diversas atividades humanas, não devendo ser entendida como um fenômeno exclusivo das artes.

O vício de considerar que a criatividade só existe nas artes, deforma toda a realidade humana. Constitui uma maneira de encobrir a precariedade de condições criativas em outras áreas de atuação humana, por exemplo na da comunicação, que hoje se transformou em meros meios sem fins, sem finalidades outras do que comerciais. (...) Reduz a própria inteligência humana a um vasto arsenal de informações 'pertinentes', não relacionáveis entre si e desvinculadas dos problemas prementes da humanidade. (Ostrower 2001:39)

O desequilíbrio causado por essa crença é prejudicial tanto para artistas como para profissionais de outras áreas. Cria-se uma condição imaginária, da ordem do sobrehumano, para a classe artística, exigindo-se destes profissionais um pico constante de criatividade e originalidade<sup>3</sup>. Neste equívoco comum, os outros profissionais são qualificados como trabalhadores mecanizados. Nachmanovich afirma que "artistas jovens caem facilmente nessa armadilha de confundir originalidade com novidade. Ser original não significa ser diferente de tudo o que já se fez no passado ou está se fazendo no presente; significa agir de acordo com a origem, com o próprio centro" (Nachmanovich 1993:162). Segundo Ostrower, há uma tendência a crer numa oposição entre criatividade e trabalho. Para esta autora, "a atividade artística é considerada uma atividade sobretudo criativa, ou seja, a noção de criatividade é desligada da idéia do trabalho, o criativo tornando-se criativo justamente por ser livre, solto e isento de compromissos de trabalho" (Ostrower 2001:31).

Enquanto o fazer humano é reduzido ao nível das atividades não criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não-comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos. (Ostrower 2001:39)

Por outro lado, Schechner procura desmistificar a pretensa semelhança entre a criatividade artística e científica. Para este autor, enquanto os cientistas a direcionam para o exterior, os artistas canalizam-na de uma forma mais interiorizada.

Although artistic and scientific creativity have long been thought to be similar, there is this decisive difference: scientists focus their work on external phenomena; even a neurobiologist works on somebody else's brain. Performing artists—and, I would say, meditators, shamans, and trancers too—work on themselves, trying to induce deep psychophysical transformations either of a temporary or of a permanent kind. (Schechner 2005:269)

A cultura é frequentemente mencionada como um factor que caracteriza e condiciona a criatividade, nos diversos grupos sociais. Criamos a partir das informações que nos são

<sup>3</sup> O próprio conceito de originalidade tem sido, desde o fim do século XX, desconstruído por diversos artistas, como Sherrie Levine, filósofos e críticos de arte, tais como Rosalind Krauss.

fornecidas durante toda a nossa vida, desde o nascimento. Estas informações chegam até nós filtradas por uma complexa rede, na qual a cultura exerce uma das forças principais.

Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir. Sua ação se circunscreve dentro dos possíveis objetivos de sua época. Assim, o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo da ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com a matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas; já vem impregnada de valores culturais. (Ostrower 2001:43)

Richard Schechner alerta para o facto de que muitas das atividades e comportamentos que pensamos ser naturais, são na realidade produzidos culturalmente. Para este autor, a oposição natureza *versus* cultura não faz sentido.

Human activity—both physical and mental—is so labile that whenever a system appears that is “based on nature” it invariably finally discloses itself as being a cultural construct. The so-called “natural system” develops sclerosis as its adherents defend it against inevitable cultural change. They think they are opposing nature to culture when no such opposition exists. At most, there is a continuous oscillation between genetic tendencies and cultural systems that rewrite these tendencies over and over again, each time somewhat differently. (Schechner 2005:275)

A criatividade relaciona-se com outras capacidades ou mecanismos internos dos seres humanos. Destes mecanismos, a intuição tem um papel essencial. "A revelação da intuição, a transformação do inconsciente em consciente, é sempre uma surpresa" (Nachmanovich 1993:129). Estas mensagens do nosso inconsciente têm grande valor para a criação artística, por estarem diretamente ligadas ao emocional, sem passar pelo crivo da razão. De acordo com Ostrower, "*a intuição caracteriza todos os processos criativos. (...)Intuindo, usamos um modo não-verbal, não-conceitual. (...) o processo intuitivo é sempre de ordem formal*" (Ostrower 2001:68).

A intuição vem a ser *dos mais importantes modos cognitivos* do homem. Ao contrário do instinto, permite que, instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito. Permite-lhe agir espontaneamente. (...) *A intuição está na base dos processos de criação.* (Ostrower 2001:56)

O *insight*, por outro lado, apesar de relacionado à intuição, pode ser entendido como uma súbita e completa compreensão acerca de uma determinada questão. Quando, aparentemente sem esforço, conseguimos conectar diversos sentidos que envolvem a questão. Segundo Ostrower, o *insight* ocorre quando "sentimos que a ordenação concreta a que chegamos abrange a razão de ser da situação, abrange toda sua lógica íntima, o verdadeiro sentido. (...) Sabemos de repente, temos inteira certeza, que desde o início era esse o seu

significado" (Ostrower 2001:67).

Embora possa parecer que o *insight* não necessita de trabalho mental para acontecer, porque normalmente ocorre em situações de relaxamento, em que a mente não está voltada para o problema, só há possibilidade de ocorrência se houver um trabalho anterior. Ou seja, o *insight* não surge *do nada*. O mesmo acontece com a inspiração. É necessário ter exercitado a mente no esforço criativo, ou pelo menos, na assimilação de produtos culturais, para que se possa ter acesso aos momentos inspirados. Para Ostrower "pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente" (Ostrower 2001:72).

Ostrower faz uma clara distinção entre inspiração e instinto. Para esta autora, a capacidade humana de sobrepor-se aos próprios instintos resulta na flexibilidade, e por consequência, na criatividade.

Convém notar que o intuitivo não se confunde com o instintivo. São essencialmente diferentes. É precisamente pela ausência de comportamentos rígidos instintivos que se explica a imensa flexibilidade e adaptabilidade do homem, em suas reações face a desafios sempre novos do meio ambiente natural, na aprendizagem cultural e em todas as manifestações mentais. (Ostrower 2001:56)

A palavra *inspiração* muitas vezes é utilizada no sentido de disposição, remetendo a um estado de disponibilidade e concentração para a realização de uma determinada tarefa. O problema que pode surgir na realização de trabalhos criativos é a sobrevalorização do termo. O condicionamento do trabalho à espera do surgimento da inspiração pode tornar-se um bloqueio de difícil transposição. É necessário estabelecer uma disciplina e uma rotina de trabalho, com organização para a priorização de tarefas e uma metodologia minimamente estruturada. Estas palavras podem parecer, para o senso comum, contrárias à noção de inspiração. Porém, as pessoas que vivem em função da arte sabem que essa disciplina é importante. Há diversos exemplos, na história da música, de compositores que se obrigavam a compor uma obra diferente por dia. É difícil acreditar que esses artistas estivessem inspirados todos os dias. Ostrower questiona a utilização do termo inspiração:

É possível, porém, que o próprio conceito de uma inspiração seja equivocado, e dispensável. Se partimos de uma sensibilidade alerta, afetiva, motivada para determinadas tarefas e dirigida para um fazer específico, essa sensibilidade se basta. Podemos entender todo fazer do homem como sendo inspirado se o qualificarmos pelo potencial criador natural, pela inata capacidade de formar e intuir, por sua espontânea compreensão das coisas. O ser sensível é como um espelho d'água encrespando ao mãos ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes. (Ostrower

Podemos citar outros métodos de estímulo à criatividade, como o *Mindmapping* e a Imagem Mental. Talvez o mais conhecido seja o *Brainstorming*, criado pelo publicitário americano Alex Osborn na década de 50. É um método com algumas regras. Parte-se do específico e não do geral. É preciso estabelecer um ambiente sem julgamento, e o grupo não deve ser maior que dez pessoas.

How big should a brainstorming group be? The ideal number is between 5 and 10. Who should be involved? The less experienced sometimes spark better; but the ideal group should include both brass and rookies. At least two of the group should be selfstarters, and they should begin sparking the moment the problem is stated. What subjects lend themselves best to this kind of brainstorming? The first rule is that the problem should be specific rather than general. (Osborn 2009:122)

Há também a noção de que a quantidade de ideias influencia o resultado, sem importar o quão absurdas elas possam parecer.

1. *Judicial judgment is ruled out.* Criticism of ideas will be withheld until the next day.
2. *"Wildness" is welcomed.* The crazier the idea, the better; it's easier to tone down than to think up.
3. *Quantity is wanted.* The more ideas we pile up, the more likelihood of winners.
4. *Combination and improvement are sought.* In addition to contributing ideas of our own, let's suggest how another's idea can be turned into a better idea; or how two or more ideas can be joined into still another idea.

Those are the guides. The leader should put them into their own words because a brainstorm session should always be kept informal. The spirit of a brainstorm session can make or break it. Self-encouragement is needed almost as much as mutual encouragement. "When I can make my brainstorming team feel they are playing a game, we get somewhere," said one of our most successful leaders. The proof of a good brainstorm session is the number of ideas produced and the way the participants feel afterward. Why is group brainstorming productive? The main reason is that it concentrates solely on creative thinking and excludes the discouragement and criticism which so often cramp imagination. Another reason is contagion. (Osborn 2009:122-124)

Outro aspecto importante a ser analisado, quando tratamos de criatividade, é o que a impede de ter um bom funcionamento – o bloqueio mental. Podemos enumerar diversos tipos de bloqueio, desde a procrastinação, que leva à atrofia do nosso músculo criativo<sup>4</sup>, até a obstinação, que causa sua hipertrofia ou exaustão. Para Nachmanovich, "o perfeccionismo é uma prisão pior do que outras formas de bloqueio. Ele nos coloca face a face com o nosso monstro julgador, e, como provavelmente não podemos vencê-lo, nos refugiamos, apavorados,

<sup>4</sup> A analogia é aqui utilizada para enfatizar a afirmação de que a criatividade é uma capacidade que necessita de exercício. Tal como os músculos, também pode ser prejudicada pela falta ou excesso de atividade.

na protelação." (Nachmanovich 1993:126)

O que determina o perfeccionismo ou desleixo é uma outra capacidade humana – o julgamento, que também é citado por diversos autores como um dos entraves à criatividade. Osborn afirma que nossa mente tem, essencialmente, dois aspectos: o julgador e o criativo, cada qual com sua função específica. Obtemos melhores resultados se soubermos conjugar os dois, no entanto, habituamo-nos a exercitar somente o lado julgador:

Our thinking mind is mainly two-fold: (1) *A judicial mind* which analyzes, compares and chooses, (2) *A creative mind* which visualizes, foresees, and generates ideas. These two minds work best together. Judgment keeps imagination on the track. Imagination not only opens ways to action, but also can enlighten judgment. You do much to improve your judicial mind. *But what steps do you take to consciously improve your creative mind?* (Osborn 2009:3)

É, portanto, desejável que se procure um equilíbrio entre as capacidades de julgamento e criatividade para que se alcance a qualidade nas criações. Nachmanovich constata que mesmo o nosso lado julgador é capaz de formular, pelo menos, duas vias de avaliação, sendo que uma delas aprimora o sentido criativo e a outra o trava. Para este autor, existem dois tipos de crítica: a construtiva e a obstrutiva.

A crítica construtiva ocorre paralelamente no tempo da criação, na forma de um *feedback* contínuo, uma espécie de trilho paralelo consciente que facilita a ação. A crítica obstrutiva atua perpendicularmente à linha de ação, interpondo-se antes (bloqueio) ou depois (rejeição ou indiferença) da criação. A habilidade de uma pessoa criativa está em ser capaz de perceber a diferença entre os dois tipos de crítica e cultivar a crítica construtiva. Isso significa perceber a diferença entre dois tipos de tempo. (Nachmanovich 1993:124)

Nachmanovich destaca também o medo e a expectativa como outras formas de bloqueio. "A maneira mais fácil de fazer arte é renunciar a qualquer expectativa de sucesso ou fracasso e simplesmente ir em frente." (Nachmanovich 1993:124)

Diversos autores mencionam a característica da brincadeira, do jogo, associada aos estados criativos. Uma sensação de prazer parece estar intimamente ligada ao ato de criar. Schechner afirma que os artistas performáticos jogam com seus estados mentais: "Performing artists are forever playing around—not only with the codes, frames, and metaframes of communication—but with their own internal brain states." (Schechner 2005:269)

Sem divertimento, o aprendizado e a evolução são impossíveis. (...) O trabalho criativo é divertimento; é a livre expressão dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com as coisas que ama. O pintor brinca com a cor e o espaço. O músico brinca com o som e o silêncio. Eros brinca com os amantes. Os deuses brincam com o universo. As crianças brincam com qualquer coisa em que possam pôr as mãos. (...) Brincar é libertar-se de restrições arbitrárias e expandir o próprio campo de ação. A brincadeira possibilita uma maior riqueza de reações e melhora nossa capacidade de adaptação. Esse é o valor evolucionário da diversão – ela nos torna mais flexíveis. (Nachmanovich 1993:49-50)

A atividade da brincadeira é sempre ligada à infância, ou à criança interior, quando se trata de pessoas adultas. “A plena criatividade artística ocorre quando, por meio do talento e da técnica, o adulto é capaz de entrar em contato com a clara e inesgotável fonte de prazer da criança que existe dentro dele”. (Nachmanovitch 1993:54)

Todos nós já observamos como a criança se absorve inteiramente na brincadeira, numa tal concentração que tanto a criança como o mundo se esvanecem, e a única coisa que resta é a brincadeira. Quando estão envolvidos num trabalho que amam, os adultos também podem ter essa experiência. Podemos nos tornar aquilo que estamos fazendo; esses momentos ocorrem quando, de repente, o indivíduo se anula e tudo que resta é o trabalho. (Nachmanovich 1993:57)

Uma provável explicação para esta frequente ligação entre o fazer artístico e a brincadeira vem da observação da forma como as crianças vivenciam a arte. Para muitas delas, a experiência de criar é uma continuação das brincadeiras habituais. Schafer ressalta que a separação entre vida e arte, ocorre numa fase posterior do desenvolvimento da criança, muitas vezes imposta pelas instituições de ensino.

Para a criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. A experiência, para ela, é um fluido caleidoscópico e sinestésico. Observem crianças brincando e tentem delimitar suas atividades pelas categorias das formas de arte conhecidas. Impossível. Porém, assim que essas crianças entram na escola, arte torna-se arte e vida torna-se vida. Aí elas vão descobrir que “música” é algo que acontece durante uma pequena porção de tempo às quintas-feiras pela manhã enquanto às sextas-feiras à tarde há outra pequena porção chamada “pintura”. Considero que essa fragmentação do *sensorium* total seja a mais traumática experiência na vida da criança pequena. (Schafer 1991:290)

Não se está a afirmar que o factor diversão é uma constante, ou um requisito ao ato criativo. Muitas vezes é um processo desgastante, e como já foi referido, é preciso preparação, trabalho e persistência. É preciso que haja uma entrega à atividade criativa, para que se possa sentir seus resultados e efeitos benéficos. É um investimento. Contudo, destaca-se uma sensação de satisfação que provém desta atividade, sobretudo quando a motivação para a tarefa é a própria tarefa. Robinson e Aronica afirmam:

O factor diversão não é essencial ao trabalho criativo: existem muitos exemplos de pioneiros criativos que raramente se riam. Mas, às vezes, quando brincamos com ideias e nos rimos, ficamos mais dispostos a aceitar pensamentos novos. Em qualquer trabalho criativo, pode haver frustrações, problemas e becos sem saída. Conheço algumas pessoas extremamente criativas que acham determinadas partes do processo difíceis e profundamente exasperantes. Mas o prazer aparece sempre algures, assim como um forte sentido de satisfação por se estar no caminho certo. (Robinson, Aronica 2010:78)

Definidas algumas das características e mecanismos de funcionamento da criatividade, resta-nos analisar uma questão: de que nos serve isso tudo? Por que criamos? A primeira hipótese, de Ostrower, já mencionada, é de que o criar vem de uma necessidade, uma urgência

de crescimento humano através da transformação interna. A atividade de criar seria um passo essencial para o autoconhecimento e a evolução. "Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais"(Ostrower 2001:53).

Sem dúvida, o ato de criar é um ato transformador. Para além desta reestruturação interna, e da óbvia modificação da matéria sobre a qual se trabalha, ou de sua materialização, deve-se destacar uma dinâmica de transformação exterior mais ampla. A criação artística, ao mesmo tempo que influenciada pela sociedade em que se insere, exerce uma grande influência sobre a mesma, num constante intercâmbio. Na arte e na cultura reside uma grande potencialidade para as transformações sociais. De acordo com Fragateiro: "Vivendo neste mundo, intervimos numa área fulcral para a mudança, a área dos tempos livres e do lazer. Fulcral porque não integrada na produção e porque até agora assumida como inutilidade (...) porque tem condições de liberdade e de tempo para a especulação e a invenção" (Fragateiro 2000:283)

(...) como espaços privilegiados de desmistificação da realidade estabelecida e de criação de um mundo fictício que é mais real que a própria realidade, a arte e a cultura devem assumir um papel essencial como pivô dessa mudança. A ação cultural, tal como a descoberta científica, transcende o existente para instituir novos códigos, novas formas simbólicas, novos discursos, o que a torna num contributo indispensável para a mudança da consciência e dos impulsos dos homens e das mulheres que poderão mudar o mundo. (Fragateiro 2000:284)

Fragateiro acrescenta que "é efectivamente esta característica de experimentação que pode tornar as artes imprescindíveis para a formação das pessoas no século XXI, homens e mulheres que vão ter que ter a capacidade de intervir activa e criativamente num mundo em mutação constante" (Fragateiro 2000:286).

Daí se nos apresenta outro aspecto que tanto nos fascina no mistério da criação: ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura. Em todas as matérias com que o homem lida, se fará sentir sua ação simbólica. Em todas as linguagens, ao articular uma matéria, o homem deixa a sua marca, simboliza e indaga, movido por sua pergunta interior, que é pelo sentido do viver. Rearticulada, a matéria retorna ao homem. Na forma configurada, cada pergunta encerra uma resposta. (Ostrower 2001:51-53)

Nachmanovich afirma que apesar das dificuldades que se possa encontrar, todos os obstáculos serão transpostos, pois que a criatividade é essencial à vida humana.

Os obstáculos à liberdade, a uma vida comunitária, e à criatividade devem ser absorvidos e transcendidos na total humanização do indivíduo. Cultura e arte são recursos vitais para a

sobrevivência. A criação, nas artes, na ciência, na tecnologia e na vida cotidiana, é uma fonte primária de realização humana. Em lugar da conformidade, a criatividade pode se tornar um meio fundamental de vida social. (Nachmanovich 1993:169)



## CAPÍTULO II – O PROCESSO

### 2.1 - Relato das experiências do grupo durante o processo de criação que culminou na performance *E o Barco vai...*

Neste capítulo, descrevo quase que cronologicamente os encontros que tivemos, desde o início do semestre, em setembro de 2010, até o fim, em dezembro, quando apresentamos ao público, pela primeira e única vez, o resultado de nosso esforço coletivo de criação. Este relato tem por objetivo dar uma noção da dinâmica desses encontros, que, à exceção dos últimos, dedicados aos ensaios, tiveram sempre um caráter bastante diversificado. Procurei inserir o máximo de comentários pertinentes, retirados das entrevistas, e citações dos relatórios que cada participante fez ao fim do semestre, com o intuito de que este relato seja mais um reflexo da *nossa* visão enquanto grupo do que da *minha*. Farei algumas observações e destaques, assinalando os acontecimentos e atividades que tiveram maior relevância para nós durante o processo. É importante ressaltar que os nomes das pessoas envolvidas nas atividades aqui descritas, foram substituídos por pseudônimos, com o intuito de proteger suas identidades.

Não pude estar presente no primeiro dos encontros, que me parece ter sido o momento principal de debate acerca do tema a ser trabalhado pelo grupo. A fim de não deixar esta lacuna, descrevo as primeiras impressões e sensações, uma articulação da minha imaginação e minhas ideias preconcebidas, com o que pude apreender da perspectiva dos meus colegas, através das entrevistas, dos seus relatórios do fim do período e em conversas informais que tivemos.

Como é habitual, em situações de aula, os alunos esperam que o professor tome a iniciativa e conduza os procedimentos iniciais. Por isso, para abrir a discussão à turma, e provocar esta primeira centelha, o professor doutor César Fontana trouxe um conjunto de temas bastante amplos e subjetivos. Palavras como futuro; conhecimento; mar; nacionalidade e intercâmbio foram as constantes desta reunião. A ideia de veículo (transporte, nave, embarcação) também esteve presente.

O que pude perceber pelos depoimentos é que o tema do *Futuro* seria definido como uma base e neste poderiam ser incorporados diferentes abordagens. Não ficou suficientemente claro para mim, com base nos dados coletados, o grau de participação dos alunos nesta discussão dos temas. Foi algo que não pude determinar com exatidão. Há pelo

menos duas indicações de que o professor teria exposto os temas como propostas fechadas, sem grande margem ao debate. Entretanto, o que veremos mais adiante neste relato é que outras temáticas propostas pelos alunos foram agregadas ao tema principal, no decorrer do processo e houve um esforço do grupo para integrá-las e conferir-lhes um sentido dentro do todo.

Os depoimentos que se seguem, foram aqui inseridos com a finalidade de apresentar o ponto de vista de alguns alunos em relação a este momento de escolha do tema:

O tema trata "O Futuro". E começamos, através duma indicação do professor, não é? Há um ponto de partida... (Carolina Moura – ANEXO I)

O tema do Futuro é um tema eternamente subjetivo, né, e cada um há de pensar a sua coisa. E é o que estamos a fazer: cada um tá a transmitir uma coisa, e tá a transmiti-lo pralguém. E tá a tentá-lo fazer da forma mais clara, mais dinâmica e mais original. (Dina Andréia – ANEXO I)

(...)o Fontana falou que teríamos que falar sobre o Futuro. E a metáfora da nave, da esfera, do meio de transporte sempre esteve presente, sempre foi uma preocupação. (...) ele trouxe o tema do futuro, ele trouxe o tema do mar, ele trouxe o tema da união dos povos. Falou também que deveríamos tentar fazer um ponto de ligação entre o passado, as questões do passado e as questões do futuro. Falou muito em termos da nossa nacionalidade: o que que é o português, o que foi o português, o que é Portugal? Pra onde vamos e como nos mostramos no mundo e nossas inovações. (Célia Rodrigues – ANEXO I)

A nossa primeira ideia era trabalhar sobre o Futuro e sobre uma barca que leve uma série de personalidades para o futuro. (Bianca Alvarado – ANEXO I)

O processo desenvolvido na disciplina de Teatro musical iniciou a partir de um tema, o futuro, onde procurava-se as mais diversas concepções oriundas das tão variadas áreas quanto fosse possível. Essa abertura de carácter nada objetivo, que a princípio parecia se dissolver no próprio processo antes mesmo deste terminar, foi fundamental para criação coletiva. (Janaína Alves – Relatório Final da Disciplina)

Não... o tema era o Mar. Ele tinha muito a ideia da coisa da língua portuguesa, e tinha o mar das separações, e tinha a coisa da navegação. Tinha... acho que o tema era o Mar. Era o Mar. Mas a transdisciplinaridade era a principal coisa. E aí ela foi se desdobrando em outras coisas e a cozinha comeu o barco! (Janaína Alves – ANEXO I)

O tema que trabalhamos foi imposição do professor – falar sobre o Futuro. Ele deu as propostas...(Álvaro Leite – ANEXO I)

Falamos sobre o Oceano Atlântico. E o Futuro. E o mar ser um espaço de intercâmbio entre os povos. Onde não havia.... eu levei pra esse lado... onde não havia terra. Aquela coisa territorial. (Raquel Montenegro – ANEXO I)

No segundo encontro do semestre, começamos a fazer algum trabalho de corpo.

Posicionados de pé, em círculo, iniciamos esta aula com alongamentos e aquecimento corporal. A seguir, fizemos alguns exercícios de confiança (deixar-se cair para o outro apanhar, movimento de pêndulo impulsionado por dois colegas, etc.). Depois desta fase inicial, sentamo-nos à volta da mesa e o professor começou uma série de exercícios que chamei de *provocação à criação*. Assim foram as etapas:

1. Fazer desenhos ligados ao tema escolhido no encontro anterior. (o Barco do Futuro) Cada um fez dois desenhos diferentes.



**Imagem 1: Criação de desenhos associados ao tema (Setembro 2010)**

forma aleatória no exercício anterior deveriam ser articuladas em uma frase. A partir deste ponto os exercícios passam a ser em conjunto.

2. Associar uma palavra ao desenho. Misturamos todos os desenhos e sorteamos-los. A cada pessoa couberam duas associações.
3. Interiorizar as palavras. Esta parte já envolvia o espaço. Caminhamos pela sala repetindo a palavra que nos fora sorteada. Podíamos, ao encontrar os outros, trocar de palavras.
4. Associar as palavras de modo a formar frases. As palavras que foram juntadas de

5. Associar as frases, de modo a formar um pequeno parágrafo.
6. Apresentar o pequeno texto criado em forma de esquete teatral. Desta vez, tínhamos de criar algum movimento de palco, pensar na entonação das vozes e outros elementos para tornar o texto mais interessante. Elaborar uma apresentação.
7. Inventar um produto e criar sua respectiva publicidade, baseada em algum elemento da esquete apresentada no exercício anterior. Cada grupo deveria criar uma outra apresentação, totalmente diferente da anterior, introduzindo este elemento comercial. Esta atividade parece ser mais destoante das anteriores. Depois de criar os textos, por mais absurdo que fossem, pensamos que evoluiriam para alguma outra coisa, teriam um desenvolvimento coerente,

sem descartar a sua essência.

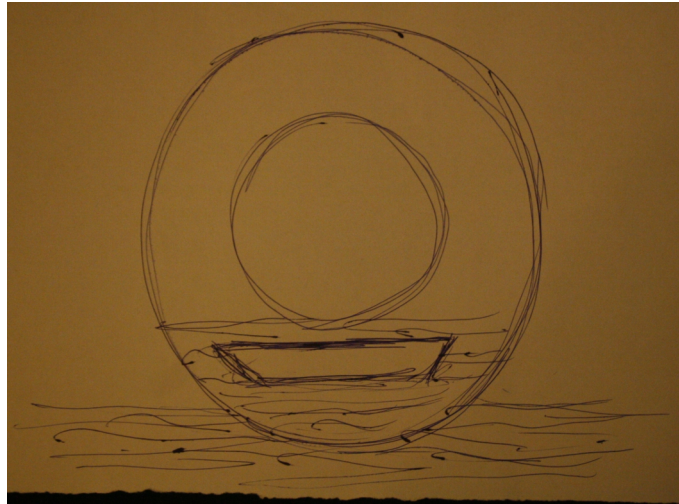


Imagem 2: Criação de desenhos associados ao tema (Setembro 2010)

Alguns comentários acerca deste primeiro encontro em que participei efetivamente:

- Os exercícios iniciais ajudam a concentrar, trazendo a atenção ao momento presente. O facto de haver uma preparação tem um carácter quase ritualístico, que dá força ao processo de criação em si.
- O facto de não saber de antemão os passos que se seguiriam no conjunto de atividades propostas para esta aula, me deu a liberdade para uma criação mais abstrata.
- Já foi possível, neste primeiro esforço coletivo de criação, perceber o grau de envolvimento de cada participante.
- O momento em que se cria a esquete trouxe a sensação de que o processo foi bem sucedido. Foi possível criar, coletivamente, algo a partir do nada. E o que foi criado tem abertura e potencial para desenvolvimento.
- O momento em que se *subverte* o que foi criado em uma outra coisa (a criação do produto) confirma a noção de que há infinitas possibilidades para aquela ideia. Porém, com a sensação de que a gastamos com um desdobramento fraco.

O encontro seguinte é iniciado com a leitura de um pequeno texto: *Picasso e Einstein* de Steve Martin. Sentados à volta da mesa, cada aluno leu uma parte. O texto nos coloca face ao debate Arte e Ciência, que no fundo, é essencial para o tema proposto.

Passamos a um momento de pesquisa de personagens. Na aula anterior, ficamos com a tarefa de ler *O auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente e a partir desta leitura, pensar em ideias para personagens que poderiam fazer parte deste espetáculo que estávamos a criar. Estas personagens poderiam ser baseadas em figuras reais, personalidades que identificamos como modelo. Poderíamos também trazer referências de personagens fictícias e obras que nos influenciassem e que guardassem alguma relação com o tema. Alguns alunos já trouxeram algumas ideias bem estruturadas, outros continuaram a pesquisa em sala. Surgiram associações bastante diversas, desde Emanuel Nunes, compositor contemporâneo, passando por Paulo Furtado (Legendary Tigerman) – a ideia de *one man band*, a personagens fictícios: um filósofo/político/sociólogo/neurocientista/buscador de informações/idealista ou um artista/filósofo/ateu/anarquista. Tivemos também propostas de imagens a serem integradas em nossa composição: uma barca-cápsula, dividida em dois hemisférios (simbolizando um cérebro); frascos de soro, representativos das áreas do conhecimento, interligados. Tudo muito múltiplo, diversificado. Em um grupo com pessoas de *backgrounds* tão diferentes, parece natural que surgisse um leque de propostas bastante extenso. Ainda estávamos em uma fase de aprofundamento individual no tema. O pensamento coletivo, embora já tivesse sido ativado em alguns exercícios, ainda não trabalhava em função da obra em si.

“Do rio que tudo arrasta  
se diz que é violento.  
Mas ninguém diz violentas  
as margens que o comprimem.”

(Bertold Brecht)

Com este fragmento, trazido pelo professor como proposta de trabalho, desenvolvemos as seguintes etapas:

1. Memorização do texto. Feita através de jogos (passar a deixa ao outro, movimentando-se no espaço, jogo com as mãos)
2. Criação de forma de apresentação do texto, dividido em duas partes. Esta experiência foi feita em pares. A partir desta atividade, todas as criações desenvolvidas em cada etapa eram imediatamente apresentadas ao grupo.
3. Associação das criações anteriores, de forma a complementar as partes da divisão feita. Incluindo elementos da movimentação feitos anteriormente.
4. Partindo da posição estética/corporal final, criar uma frase (slogan) relacionada

com a temática inicial – o Futuro. Apresentação da sequência completa ao grupo.

5. Recapitulação e remontagem de todo o processo, desde a repetição das frases ao caminhar pela sala. Atenção especial ao ritmo e ao som, que impulsiona as ações seguintes.

Após um breve intervalo da aula, entramos na etapa de apreciação das ideias desenvolvidas individualmente (personagens para a barca do futuro). Partimos do movimento final da esquete criada na etapa anterior e, por sugestão do professor, fiz um improviso na guitarra como pano de fundo para as apresentações individuais. Participei intensamente na criação deste ambiente, e permiti-me envolver a ponto de deixar de lado por alguns instantes o meu posto de observador, de modo que não pude tomar notas acerca do que foi exposto. Por outro lado, a experiência deu um ar menos mecânico à exposição das ideias e me serviu como estímulo à criatividade.

Em um dos encontros do fim de outubro, estávamos a utilizar o tempo do encontro para pesquisa e aprofundamento das personagens e enredos, quando fizemos uma pausa reflexiva. Estivemos a rever todo o processo que havia se desenrolado até este ponto. Procuramos recordar de onde partimos, que referências tinham sido evocadas por cada participante – nossas bibliografias pessoais. Discutimos também acerca do método, ou o caminho escolhido. Até então tínhamos uma série de histórias personalizadas, fruto de uma pesquisa feita de um modo mais individualizado. Seria melhor consolidar esses fragmentos criados por cada um, ou procurar conexões entre as histórias antes que se tornassem demasiado densas? Considero este um ponto de viragem do trabalho, no qual este coletivo de alunos artistas se mostra mais interessado em trabalhar como grupo.

Faltava um pouco menos de dois meses para o fim do semestre e precisávamos também fazer uma planificação, de forma a otimizar o tempo dos encontros seguintes. Decidimos que teríamos mais duas oportunidades para experimentações e improviso sobre as narrativas já criadas. A seguir, o trabalho de fixação da narrativa, o trabalho sobre os materiais da apresentação, ensaios e a performance em si. Aproveitamos também para definir os tópicos a serem ressaltados em reflexões futuras: autores de referência; características que nos levaram a incluí-los; opção de como veicular a história; apresentação (reflexão sobre a performance).

Nos encontros seguintes, tal como combinado, passamos às experimentações com

técnicas, materiais, corpo, som e texto. Nesta fase, tivemos uma participação mais ativa de alguns integrantes do grupo, no sentido de propor temáticas para improviso e liderar estas atividades.



Imagem 3: Exercício corporal – brincadeira das estátuas (Outubro 2010)

Como aquecimento, o professor propôs que fizéssemos uma brincadeira de estátuas, na qual uma pessoa fazia uma pose qualquer e os outros tinham de se encaixar na cena de modo a formar um conjunto coerente de estátuas, uma imagem estática. Fizemos diversas combinações e em seguida, o professor sugeriu acrescentar um pequeno movimento em cada parte dos conjuntos de estátuas, transformando-os em *máquinas de ritmos*<sup>5</sup>.

Propus uma atividade que envolvia transposição de linguagens, trabalhando simultaneamente, som e movimento corporal. Dividimo-nos em dois grupos, alguns se encarregavam do improviso sonoro, com guitarra, chocalhos e outros instrumentos alternativos de percussão. Os outros serviam-se da paisagem sonora para experimentar movimentos, numa dança, ora coletiva, ora individual. Os dois grupos inspiravam-se mutuamente, e depois de algum tempo, trocamos de papéis, para que todos pudessem ter as duas possibilidades de expressão.

<sup>5</sup> Termo utilizado por Augusto Boal para descrever um dos jogos teatrais em seu livro *Jogos para atores e não-atores* (2002). Neste exercício, cada ator se incorpora aos outros, acrescentando um movimento corporal ritmado e um som, associado a este movimento; o objetivo é criar uma só máquina, em que cada ator representa uma das engrenagens.





**Imagem 4: Exercício de improvisação de som e movimento (Outubro 2010)**

Tivemos um momento para testar diferentes possibilidades de projeções de vídeo, um elemento que desejávamos inserir na performance. Nesta atividade organizada pela Janaína e pelo Álvaro, experimentamos projetar o vídeo feito em tempo real em diversos materiais e superfícies: baldes, papéis, plásticos, isopor (esferovite), candeeiros, guarda-chuvas e espelhos. Enquanto alguns estavam envolvidos nestes experimentos, outros (Raquel, Dulce e Bianca) aproveitaram para ensaiar e aprimorar seus textos.



**Imagem 5: Experimentação da projeção de vídeo em diversas superfícies (Novembro 2010)**



A Janaína liderou uma atividade de alongamento e aquecimento corporal (e nesta altura já fazíamos este tipo de atividades com trilha sonora previamente escolhida). Em seguida, a Célia preparou a próxima experimentação: a pintura coletiva. Para este fim, trouxe uma grande folha de papel, que afixou à parede e muitas tintas e pincéis. Atacamos a tela juntos e aos poucos, fomos construindo uma grande imagem abstrata. O traço, o gosto e a técnica (ou falta dela) de cada integrante do grupo ficou ali marcada. Algumas pinceladas complementavam o trabalho dos colegas, outras exploravam uma nova área da tela. Foi uma atividade ao mesmo tempo lúdica e produtiva. Todo este trabalho, desenvolvido através destas incursões em algumas técnicas e expressões artísticas, foi extremamente importante para a montagem da performance. Conforme escreveu Dina Andréia, em seu Relatório: “Ao mesmo tempo que explorávamos a vida mais aprofundadamente de cada personagem e arranjávamos as suas falas para a peça, íamos fazendo pequenos exercícios de experiências que viriam a servir mais tarde para inserir, ou pelo menos serem inspiração na peça.”

Nesta altura do processo, a troca de informações e referências artísticas e filosóficas, que teve um início tímido, quando começamos nossa pesquisa individual, intensificou-se bastante. Passamos a alimentar este intercâmbio através da internet, no *site* de redes sociais chamado *Facebook*. Algumas das referências eram tão unânimes, tão fortes para nós, que decidimos incluí-las de uma forma mais direta. Assim, determinamos que a música dos Madredeus, o filme do Federico Fellini e outro do Michel Gondry, o discurso do Martin Luther King Jr. e um do Charles Chaplin, seriam todos elementos citados em nossa performance. Havia também um acordo implícito entre nós, que determinava que a marca de cada integrante estaria presente de alguma forma. Assim, à medida que consolidavam seus textos, técnicas, músicas e afins, as pessoas traziam ao grupo, e trabalhávamos para integrá-los. Incluímos um texto de uma integrante menos participante – a Bruna, que nos enviou seu contributo e disponibilizou-se para colaborar na parte técnica da apresentação. Como escreveu Dulce Torres em seu Relatório, “passa-se de um texto para o outro naturalmente, sem forçar a ligação, está patente a ideia de cada interveniente que resulta numa obra colectiva”. Alguns dos contributos denotavam maior conexão com outras disciplinas do curso, como a ideia do Álvaro de criar um suporte para a manipulação de vídeo em tempo real, utilizando o programa MAX Jitter MSP (com o qual os alunos da disciplina LECA – laboratório de expressão e criação artística, estavam a desenvolver trabalhos).

Já tínhamos percebido também, que eram mais produtivas as reuniões em que

iniciávamos os trabalhos com uma concentração em grupo, normalmente em círculo, com exercícios corporais. Esta produtividade se verificava, mesmo quando dedicávamos o tempo ao *trabalho de mesa* - leitura e análise dos textos ou discussão de ideias – imediatamente após o aquecimento. Apesar disso, em alguns dos encontros, esquecemo-nos deste nosso importante ritual.

Cheguei no encontro, alguns minutos após o início. Deparei-me com um grupo pouco inspirado, com muitas peças de um grande *puzzle*, sem saber como as encaixar. Sem saber, na verdade, quais iriam servir. Estavam a trabalhar sobre os textos que algumas pessoas haviam escrito, individualmente, numa fase anterior. Neste ponto, o tema inicial *O Futuro* já havia englobado muitos outros, como a sabedoria de um Guru e seu discurso sobre o conhecimento; o homem e a máquina; a barca / o veículo; sinestesia; a cozinha e seus ingredientes. Este último, sugerido pela Raquel, foi abraçado por alguns de nós, desdobrando-se em outros elementos: a receita do medicamento e o ensopado de um futuro idealizado. “No fundo coexistiam vários temas interligados”, mencionou Raquel Montenegro, em seu Relatório, e a sensação era de que tínhamos esta multiplicidade de temas sem saber como abordá-los.

Tivemos dois encontros seguidos sem a presença do nosso encenador. O professor César Fontana alertou-nos sobre sua ausência e pediu que mantivéssemos o compromisso daquele horário de aula, na esperança de que pudéssemos nos organizar sozinhos. A experiência autogestionária deste grupo de alunos artistas teve alguns problemas no início. Tivemos faltas e atrasos, mais graves do que o habitual. Tivemos dificuldades para nos concentrar e para definir o que deveríamos fazer a seguir. O trabalho encontrava-se a meio, com muitas coisas por fazer, mas nossa falta de consciência dos objetivos prioritários teve um impacto negativo sobre nosso rendimento.

Discutimos longamente sobre qual seria o espaço e a forma de apresentação da performance. Chegamos a falar sobre os materiais que precisávamos conseguir para fazer mais testes, principalmente a superfície sobre a qual projetaríamos os vídeos e quais vídeos constariam na apresentação. Foi então que a Bianca, a única de nós com formação teatral, e portanto com mais experiência nesta área, definiu que antes de ter um texto consolidado, não tínhamos como avançar mais. E tomou para si a tarefa de organizar os fragmentos que tínhamos até então, contando com a opinião e a ajuda dos outros. “Tudo era possível e tomamos decisões conscientes e em grupo do que poderia ou não funcionar”, escreveu

Bianca, em seu Relatório.

Já havíamos feito alguns testes, lendo os textos seguidos e experimentando seus ritmos. E até cortamos alguns dos fragmentos. Porém, com este trabalho da Bianca, tínhamos algo mais concreto sobre o que trabalhar. Passamos a uma divisão de tarefas para que pudéssemos aproveitar melhor o tempo do próximo encontro. Os integrantes do grupo voluntariamente ofereceram seus serviços nas áreas que mais lhes interessavam.

Com esta efetiva divisão de tarefas, iniciamos o encontro seguinte, ainda sem a presença de nosso encenador, dispostos a fazer um primeiro ensaio no espaço escolhido: a garagem ao lado da nossa sala, no subsolo da Universidade. Este espaço, que era, na verdade uma passagem, nos parecia perfeito. Mal iluminado, pouco utilizado, tinha um ar rudimentar, e um certo aspecto de abandono. Era um não-lugar nos confins da Universidade, mas era o nosso gueto. Sentimo-nos a vontade ali – e essa sensação era importante, por tratar-se de um grupo de não-atores (ou atores recém descobertos). Havia até um barco estacionado.

(...) decidimos apresentar esta performance num espaço delimitado, não convencional e de passagem, esse mesmo espaço que nos acolheu durante todo o processo, um espaço já familiar mas ao mesmo tempo desfasado dos espaços da Universidade, um espaço que merecia ter relevância e ser habitado. O resultado não é um sacrifício dos artistas intervenientes mas uma saudável mistura entre a pureza dos nossos “eus” interiores com as impurezas dos nossos quotidianos. (Bianca Alvarado - Relatório Final da Disciplina)

Com os vídeos já selecionados, roupas de pintura e uma grande folha de plástico, que serviriam para a projeção, os instrumentos alternativos, o cenário da cozinha montado, e o texto supostamente pronto, tínhamos o que era necessário para iniciar os trabalhos daquele dia, exceto pelo projetor. Enquanto esse detalhe não foi resolvido, ficamos a experimentar o espaço. “E pelo meio ainda fomos descobrindo objetos inesperados e quase por acaso que nos ajudaram a criar o cenário ideal interferindo na própria concepção da peça” (Célia Rodrigues - Relatório Final da Disciplina). Encontramos um eletroduto longo, e começamos a brincar com ele. Foi uma espécie de aquecimento, e percebemos que aquele elemento dava ligação à nossa interação em conjunto, formava belas imagens, como um organismo único, ou uma complexa máquina. Desta brincadeira, surgiu a cena inicial da nossa performance. Outra brincadeira bastante estimulante e útil foi o teste da folha plástica. Estivemos a agitá-la por um tempo, e o ponto de vista de seu interior tinha um efeito quase hipnótico.



Imagem 6: Ensaio com alguns figurinos e elementos cénicos (Novembro 2010)

Passamos ao ensaio, com alguns momentos para aprimorar algumas cenas, tal como os ritmos com os utensílios de cozinha, as músicas, a projeção do vídeo sobre nossas roupas brancas e algumas movimentações de palco. Havíamos conseguido, de forma autônoma, concretizar aquele emaranhado de ideias em uma narrativa coerente. Faltavam os ajustes. Faltava-nos perceber suas “potencialidades e fragilidades que mais tarde foram polidas e resolvidas pelo professor Fontana” (Bianca Alvarado - Relatório Final da Disciplina)

Num dos ensaios extraordinários, marcado num sábado, fora do horário habitual, com o professor, foram feitas algumas modificações. O olhar de uma pessoa fora da cena foi essencial para percebermos que certas coisas simplesmente não funcionavam. Textos longos demais, falta de ritmo, movimentações estranhas, ausência de música nos momentos certos. Registamos em vídeo o último ensaio para analisarmos a seguir. Esta ferramenta foi-nos muito útil. Conseguimos ver alguns aspectos que nos eram invisíveis quando estávamos em cena. Cada integrante deu ao grupo suas contribuições a partir daquele material, e discutimos as novas propostas. O ensaio seguinte foi enriquecido com a análise e aproveitamos para testar algumas posições e elementos cénicos novos.

Com apenas dois encontros até o dia marcado para apresentação, tratamos de intensificar os ensaios a fim de consolidar a narrativa que tínhamos montado. Porém, não deixamos de fazer modificações, sempre que se fizeram necessárias. “Percebemos também que o facto de todos os dias se acrescentar um elemento novo não era um factor de desorientação, e sim de crescimento” (Janaína Alves - Relatório Final da Disciplina).

A apresentação da performance, de aproximadamente 25 minutos, decorreu sem grandes problemas. Pensamos ter conseguido apresentar aquilo a que nos propusemos.



**Imagem 7: Primeira cena da apresentação (Dezembro 2010)**

A peça apresentou ao público momentos de pintura, música, dança, performance, manipulação de vídeo em tempo real e culinária. Assim, a preocupação do grupo não centrou foco na restrição do como fazer teatro, mas procurou alargar as possibilidades de ativação do corpo, unindo o gesto ao som ao aroma ao espaço e a tecnologia. (Álvaro Leite - Relatório Final da Disciplina)

Contamos com a presença de alguns alunos do mestrado e as professoras Aline Mendonça e Karina Santos, o professor doutor José Matos e o professor e coordenador do curso, doutor Plínio Barbosa, além do nosso professor-encenador César Fontana. O fim do espetáculo transformou-se em uma confraternização dos atores e espectadores, alimentada pelos sonhos<sup>6</sup> que a Raquel preparou durante a performance, em seu papel de cozinheira Zília. Em seguida, reunimo-nos para ouvir os comentários dos professores e colegas presentes, que quiseram ter esclarecimentos acerca de todo o nosso processo, a forma como chegamos àquela montagem, e deram importantes contributos e sugestões, por vezes conflitantes, o que tornou o debate ainda mais interessante.

Destaco alguns pontos deste debate, para que se tenha a percepção do *feedback* dado ao grupo após sua apresentação. O professor Fontana ressaltou que só havia uma pessoa de teatro entre os participantes; apenas duas na área de performance, sendo este facto um desafio que demonstra que tudo é possível. Comentou que tentamos trabalhar de acordo com as especificidades de cada participante, procurando contemplar as áreas de especialidade de cada

<sup>6</sup> Bolotas de massa fritas e cobertas com açúcar e canela, equivalentes aos bolinhos de chuva brasileiros. Esses sonhos, que foram preparados durante o espetáculo, foram servidos aos espectadores em seguida.

um. Reforçou que a apresentação foi apenas um esboço e que em sua perspectiva, correu bem por não ter perdido o ritmo. Foi um bom reflexo do processo. Destacou também a quantidade de autores e referências que estiveram ali misturados. O professor Plínio comentou sobre as possibilidades de transposição espacial do espetáculo, e sugeriu que se fizesse uma adaptação para apresentação no Museu Santa Joana, local onde ocorreria a exposição dos alunos do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro. Reforça que o objetivo não seria a perfeição, já que não se trata de atores, e nem se pretende que sejam, mas um contributo para a diversidade do evento. A professora Aline Mendonça falou da importância da crítica externa com uma função pedagógica. Ressaltou que apesar da afetividade que os alunos geralmente têm em relação às suas obras, devem receber essas críticas como uma oportunidade de crescimento. Em seguida destacou algumas das falhas da apresentação, segundo sua perspectiva: a ligação da imagem com o som e o texto – a imagem foi meramente ilustrativa; a falta de coerência do texto, apesar de assumido como uma colagem de fragmentos (não narrativo). Neste ponto, o professor Fontana comentou que o grupo tinha a consciência disso, e que o tempo obviamente não foi suficiente para desenvolver bem as imagens e ligações entre os textos. O professor José Matos destacou o caráter grotesco, o enaltecimento do desprezível que ocorre nesta performance, decorrente dos recursos frágeis e da precariedade enquanto matéria para a criação. Opinou que se a intenção era trabalhar uma colagem de fragmentos, esse aspecto deveria ser exagerado, para que fosse compreendido como tal. Assumir também a precariedade, tendo portanto, esses dois elementos (precariedade e fragmento) como essência desta criação. Destacou como mais-valia o aspecto de coletividade desta produção. O professor Plínio Barbosa destacou a importância do elemento visual sobre o texto. Comentou que poderia ser feito um exercício com o texto ausente como experimentação. Observou que o trabalho teve um bom resultado, sobretudo, na perspectiva de não enaltecimento de um campo artístico específico, estando, portanto, em sintonia com os objetivos do curso. Todos os alunos fizeram algum tipo de intervenção neste debate, informando sobre peculiaridades de todo o processo, incluindo alguns dos problemas enfrentados, tais como o curto tempo disponível (número de encontros e duração dos mesmos) para o desenvolvimento do trabalho e o conflito com outros professores das salas vizinhas, por invasão do espaço sonoro de suas aulas durante algumas de nossas experimentações. Esclareceram acerca de algumas escolhas estéticas e estruturais. O aluno Valter fez uma das últimas intervenções no debate, respondendo aos comentários do

professor José Matos e da professora Aline, dizendo que foi um trabalho coletivo e fragmentado ao mesmo tempo, e que houve um momento de decisão entre continuar com o trabalho individual partir para o coletivo. Reforçou que não era exatamente uma questão de empatia com o trabalho, mas o facto de estarmos dentro, nos colocou numa posição diferente do espectador, no sentido de que tínhamos conhecimento de todas as referências que compuseram este projeto, e assim, as fomos capazes de fazer outras conexões, dando coerência ao texto, por mais fragmentado que seja. Destacou a importância da opinião dos espectadores, para que o grupo tivesse o conhecimento do que realmente teve coerência e o que não funcionou.

Na minha perspectiva, e creio que esta reflete a opinião da maioria, o trabalho foi recebido tal como era, na realidade: o fruto de um processo complexo, com ampla abertura ao desenvolvimento.

(...)toda esta acção começou como laboratório experimental e termina com o mesmo carácter sendo importante o seu desenvolvimento. Como o esboço de uma *forma* materializadora da Ideia, que a todo o momento e conforme o espaço onde se possa executar terá que sofrer modificações, tanto na forma de pensar os corpos no espaço de acção, como adaptar a parte cenográfica ao espaço onde possa ser executada. (Carolina Moura - Relatório Final da Disciplina)

Sabíamos, no fundo, que esta apresentação representava apenas a primeira versão, de uma das milhares de possibilidades de combinação dos elementos que estivemos a criar, desenvolver e consolidar, neste curto, mas riquíssimo processo de criação coletiva.

## **2.2 - Identificação das etapas do processo criativo**

Apesar do processo não ter sido exatamente linear, pode-se dividi-lo em quatro fases principais, considerando também a quarta, que (ainda) não foi concretizada, apenas idealizada. Penso que esta forma será mais adequada para fins de análise. Embora algumas atividades marcantes de cada fase possam permear as outras, a dinâmica dos encontros do grupo permite esta identificação.

### Fase 1 - Reconhecimento do grupo

Nesta fase preliminar, cada participante volta sua atenção aos indivíduos que compõem o grupo, de onde surgiram, o que pensam, como atuam. E tentam perceber o propósito para o qual foram ali reunidos. Os seguintes elementos são característicos desta fase:

- Elaboração temática:

O professor expõe suas propostas, colocando-as para a discussão da turma. A temática para o posterior desenvolvimento começa a ser elaborada a partir desta iniciativa e das reações dos alunos a essas ideias. Define-se *O Futuro* como temática inicial.

- Exercícios de aquecimento e (auto) confiança<sup>7</sup>:

Com um grande repertório de jogos e técnicas teatrais, o professor procura provocar a interação entre alunos e ao mesmo tempo despertar a consciência corporal, para melhor aproveitar esta forma de expressão, conjuntamente com a expressão oral.

- Direção presente

O professor é a pessoa encarregada das atividades realizadas. É responsável pela condução das aulas e aparentemente tem um plano para cada uma delas.

- Evocação de referências:

Os alunos mencionam as associações diretas que fazem (artistas/pensadores ou produtos culturais relacionados ao tema), no entanto, não há ainda um momento específico para partilha, para que os outros possam apreciar o material.

- Estímulo à criação imediata:

O professor propõe muitos exercícios de criação e de transformação da criação, em diversas linguagens.

É natural que nesta fase inicial, considerando as circunstâncias da formação deste grupo, não haja uma ideia muito clara do que será o trabalho, uma vez que a proposta deste laboratório de Teatro Musical não impõe uma forma de apresentação, apesar do nome evocar referências do Teatro Musical Popular. Os alunos esperam que o professor da disciplina proponha atividades e direcione o debate acerca do tema. Neste contexto, são realizados exercícios de consciência corporal e de criação. A evocação de referências que ocorre nesta fase é esporádica.

### Fase 2 – Imersão no(s) tema(s)

É um momento em que os participantes já têm em mente o que se deve buscar, uma vez que a temática principal está definida. São marcantes a busca e troca de referências, o consumo e partilha de produtos culturais e conhecimentos relacionados ao tema. Surgem

<sup>7</sup> No sentido de diminuir as inibições de cada um e confiança nos outros, estreitando as relações interpessoais.



subtemas e suas diferentes abordagens começam a consolidar-se.

Há um impulso à experimentação livre das linguagens artísticas: imagem, som e movimentos corporais são explorados, com intuito de intercâmbio de experiências. É também um momento de busca individual de referências. O professor pede que cada um procure interligar suas referências ao tema *O Futuro* na construção de uma personagem. Esta atividade não foi realizada de facto por todos. Alguns direccionaram suas referências para a produção de textos. A apresentação das personagens ao grupo constituiu uma das formas de troca de referências nesta fase. Destacam-se as seguintes características:

- Experimentação livre:

Os jogos e improvisos em diversas linguagens artísticas são vivenciados sem um compromisso direto com a montagem do trabalho final da disciplina. Têm por objetivo principal uma apropriação de técnicas específicas por todos os membros do grupo.

- Concentração em grupo:

Percebe-se a importância deste momento de sintonização para o início dos trabalhos. A concentração, feita normalmente a partir de alongamentos e jogos corporais, ganha um carácter ritualístico. Sua ausência, em raríssimas ocasiões, foi percebida como factor de desmobilização e baixo rendimento.

- Imersão individualizada:

Buscou-se aprofundar a pesquisa de referências de modo a consolidar os textos e personagens que cada um havia criado.

- Troca de referências:

Dá-se destaque aos momentos em que algum membro do grupo partilha suas associações e o resultado de suas pesquisas. A apresentação de personagens e textos criados é acompanhada por todos com muita atenção.

- Direção ausente:

O professor, que antes direccionava cada atividade, passa a deixar tempo da aula mais livre, adaptando-se às produções dos alunos e suas sugestões de experimentos. Assume um papel de conselheiro, em vez do de líder.

- Divisão de tarefas e organização do grupo:

A divisão de tarefas é feita no sentido de cada artista elaborar atividades para o grupo,

aproximando os demais integrantes de sua linguagem artística dominante. A ausência do professor em duas ocasiões coloca ao grupo uma necessidade de funcionamento sem um líder específico. Temos aqui uma experiência de autogestão, em contraste com o sistema hierárquico percebido anteriormente.

### Fase 3 – Aplicação de conceitos à prática

Nota-se nesta terceira fase uma preocupação com a forma. O que seria a performance, onde ocorreria, durante quanto tempo, qual seria a estrutura. Todo o material produzido até então foi organizado de maneira a formar componentes performáticos. A experimentação nesta fase esteve ligada a estes componentes criados ou a novos elementos que possuíam alguma conexão com o espaço escolhido para a apresentação. Havia necessidade de apresentar algo em uma época específica (dezembro de 2010), para cumprir requisitos acadêmicos. A pressão para fechar uma forma e poder apresentá-la, ao mesmo tempo em que se representava um estímulo à organização do grupo e dos materiais, entrava em conflito com a necessidade de experimentar com mais profundidade os elementos performáticos criados e articulá-los de uma forma que satisfizesse a todos. Os encontros tornaram-se ensaios, baseados no texto (composto pela condensação dos vários fragmentos criados anteriormente), que constituiu a primeira noção de estrutura da apresentação. Assim, pude observar:

- Tentativa de fechamento:

O grupo esforça-se por estabelecer limites, para que se crie a consciência de um todo. Algo palpável e possível de ser apresentado.

- Experimentação direcionada:

As experimentações e improvisos já estão mais condicionadas ao espetáculo e ao guião que se construía. Os jogos e brincadeiras livres dessa etapa têm mais a finalidade de descontração do que de busca.

- Condensação de material:

São selecionadas, dentre as referências evocadas durante o processo, as mais significativas, que se transformariam em citações na apresentação. O guião é trabalhado pela colagem de textos criados pelos alunos. Procura-se fazer uma combinação das esquetes.

- Divisão de tarefas:

A divisão de tarefas entre os membros do grupo têm o objetivo de reunir de forma mais eficaz todo o material necessário à apresentação do espetáculo.

- Ensaios:

Grande parte do tempo dos últimos encontros é dedicado à consolidação da forma, memorização do texto e do posicionamento e movimentação no espaço cénico.

- Figura do encenador teatral:

O professor da disciplina incorpora o papel de encenador teatral, dando indicações de ritmo, técnica expressiva e uma visão geral externa<sup>8</sup> à ação que se desenvolvia.

- Preocupação com ritmo:

Alguns dos elementos performáticos são encurtados ou excluídos para adaptar o espetáculo a um ritmo, percebido por todos como essencial. O ritmo - esse parâmetro tão importante como subjetivo – dita a duração e densidade dos fragmentos, e a maneira como se intercalam.

#### Fase 4 – reelaboração de componentes do espetáculo/performance

Esta etapa foi idealizada, devido à vontade, demonstrada por muitos integrantes do grupo, de prosseguir com o trabalho. Porém sua concretização não foi possível. Houve uma grande desmobilização após o término das aulas, por diversos motivos. Ao início do período seguinte, os alunos passaram a dedicar mais tempo aos outros projetos artísticos individuais e envolveram-se em diversas atividades, deixando de estar disponíveis para participar na continuidade do processo. Portanto, esta descrição é apenas uma projeção. Após a realização da primeira versão da performance, o grupo entra em período de férias académicas. Esperava-se que o encontro seguinte fosse um momento de análise dos registos da performance, autocrítica e assimilação das intervenções externas. Mais uma reflexão e um novo estímulo para uma outra apresentação, projetada para o fim de junho de 2011, coincidindo com a apresentação dos trabalhos de encerramento do primeiro ano daquela turma. Mas este reencontro, até o presente momento, não aconteceu.

### **2.3 - Características gerais do processo**

<sup>8</sup> Com uma visão de quem não desempenha função de *performer* e está situado fora do espaço cénico.

### 2.3.1 - Reunião de artistas de diversas áreas

Apenas duas pessoas, de um universo de dez alunos inscritos, têm uma formação académica anterior que tem ligação direta com o tipo de trabalho artístico que o título da disciplina, Teatro Musical, sugere: a Bianca Alvarado, atriz, e eu, músico. Os outros integrantes do grupo eram artistas de outras áreas e, alguns têm em sua formação, cursos que não são considerados, *a priori*, cursos artísticos. Formou-se assim um grupo artisticamente heterogêneo.

O grupo era formado por pessoas das artes visuais, comunicação social, arquitetura, artes cênicas e música. Na verdade, a menor parte da turma era composta por pessoas ligadas ao teatro / música, ou seja, as “regras”, as “escolas” e os “gurus” eram desconhecidos ou pouco conhecidos pela maioria. (Álvaro Leite – Relatório Final da Disciplina)

Acrescenta-se a isso o facto de termos no grupo, além dos portugueses, três brasileiros que vinham de partes completamente diferentes do país. O grupo também era, portanto, culturalmente heterogêneo.

Esses integrantes tinham também expectativas diversas em relação ao trabalho que iríamos desenvolver, entretanto tinham consciência do carácter experimentalista do projeto e o aceitaram como tal. Dina Andréia esperava aumentar seus conhecimentos em outros campos. Ela menciona também a transformação interna dos alunos: "Teatro não tem nada a ver com a minha área. No entanto, acho extremamente interessante poder alargar pra outras áreas. E acho que podemos fazer uma coisa muito dinâmica e que o tema em si desperte, provoque alguma coisa em todos os alunos." (Dina Andréia – ANEXO I). Bianca Alvarado interessava-se pela combinação das potencialidades: "(...)sobretudo é ver até que ponto as nossas subjetividades nossos campos, as nossas diferentes áreas se congregam e conseguimos montar um espetáculo" (Bianca Alvarado – ANEXO I). Carolina Moura, que declarou ter tido poucas experiências em trabalhos com grupos, desejava compreender melhor esta maneira de criar: "Espero que seja um trabalho onde se consiga ver o que que é criação coletiva"(Carolina Moura – ANEXO I). Outros participantes mencionaram o factor das relações humanas como ponto de interesse neste projeto. No que diz respeito a mim, enquanto pesquisador e membro do grupo, partilhava de todas estas expectativas.

Os integrantes do grupo, em sua maioria, avaliaram positivamente o impacto desta diversidade artística e cultural no produto alcançado. "Um grupo com origens culturais diversas e percursos disciplinares diferenciados contribuiu para a obtenção de uma matéria rica e diversa. (Raquel Montenegro – Relatório Final da Disciplina)"

### 2.3.2 - Multi, Inter e Transdisciplinaridade

Apesar dos integrantes do grupo, em sua maioria, terem formações em áreas artísticas específicas, *fechadas*, evitou-se a supervalorização dessas especializações. Procurou-se uma entrega total às atividades sem as reservas e inibições que poderiam ser causadas pela presença desses ditos especialistas. Grande parte das atividades que fizeram parte do processo criativo estiveram em consonância com o artigo terceiro da Carta da Transdisciplinaridade<sup>9</sup>:

A transdisciplinaridade é complementar à aproximação disciplinar: faz emergir da confrontação das disciplinas dados novos que as articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza e da realidade. A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa.

O trabalho que se desenvolveu com a turma durante aquele período guarda muitas semelhanças com os processos de criação comumente utilizadas no teatro. Segundo Carlos Fragateiro, este ambiente criado apresenta-se como um espaço propício à integração e à interdisciplinaridade.

(...) o teatro é portador de potencialidades interdisciplinares e de percepção da complexidade, pois o processo de criação de projectos efectivamente inovadores implica a mobilização e o apoio das múltiplas áreas do saber levando os seus actores a descobrir que os saberes não são disciplinares, mostrando-lhes que cada vez mais há uma interdependência das várias áreas do conhecimento e que os muros e as barreiras entre as pessoas e os saberes são produto de uma realidade artificialmente imposta. (Fragateiro 2001:90)

Mais uma vez, o objetivo proposto inicialmente, correspondia às expectativas dos alunos que buscaram esta disciplina académica. Bianca Alvarado, em sua entrevista, explicitou este desejo de concretizar uma integração das artes: "Espero ver uma coisa coesa, onde as diversas áreas se juntem, se agreguem. Que não seja só teatro, mas uma panóplia de coisas." (ANEXO I). Janaína Alves também foi atraída pela mesma proposta:

Não, eu não imaginava que era assim, até porque eu tinha me inscrito em Fotografia. Aí o professor de Fotografia faltou no primeiro dia, aí eu vim assistir à aula do César. E aí quando eu vi a proposta dele de integrar todos os campos artísticos, eu mudei na hora! E eu acho que a expectativa, ela se realizou desde o primeiro dia em que ele apresentou a proposta. E no decorrer das aulas, eu acho que já cumpriu totalmente a função, independente do nosso trabalho final (...) (ANEXO I)

Esse processo de integração artística, no qual as fronteiras entre as artes foram sendo naturalmente dissolvidas, foi reforçado pela heterogeneidade e diversidade artística do grupo. Raquel Montenegro sugere que "O facto de existir tal diversidade está presente no trabalho porque os diversos elementos do grupo vêm de áreas diferentes na sua formação. Este

<sup>9</sup> Do artigo 3 da Carta da Transdisciplinaridade, Adotada pelo Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, realizado em 2 – 6 de Novembro de 1994 no Convento de Arrábida (Portugal).

aspecto acrescenta ainda uma mais-valia ao projeto, não só multicultural, mas também o pluridisciplinar" (Raquel Montenegro – Relatório Final da Disciplina).

### 2.3.3 - Variedade de atividades

O processo criativo caracterizou-se também por uma grande variedade de atividades. Dificilmente podia-se prever o que ocorreria em cada encontro, exceto por aqueles últimos, planeados com antecedência. Entre exercícios e jogos de concentração, criação, experimentação, técnicas de expressão oral e corporal, atividades de pesquisa, leitura de textos, partilha de informações, análise de material, fusão dos materiais desenvolvidos individualmente, elaboração de elementos cénicos e ensaios, a repetição de atividades foi quase nula. Essa metodologia de transitar entre diversas atividades num curto espaço de tempo, parece ter causado, no início, alguma confusão. Na entrevista aos integrantes do grupo, realizada a meio do semestre, Álvaro Leite fez a seguinte análise:

(...) e aí eu achei um processo de trabalho bem doido (...) inicialmente cada um faz um texto, inicialmente era uma coisa individual e depois se transformou numa coisa coletiva. E as aulas ganharam um ritmo legal de exercício um corporal seguido de algumas discussões. Mas cada aula parece que a coisa ia se delimitando de alguma forma diferente. É claro, a gente tá nesse momento de experimentar as formas todas que é uma parte bastante complicada, mas bastante rica também. E cada aula é quase uma proposta diferente, às vezes você tem que pesquisar vídeos, ou pesquisar às vezes textos, criar textos, ver personalidades, pessoas que pensavam o futuro, colaboravam. (ANEXO I)

No entanto, a metodologia foi assimilada. A variedade de atividades tornou-se numa necessidade para alcançarmos o objetivo de consolidar um texto para apresentação. Dulce Torres fala sobre a finalização: "Para chegarmos ao momento final do texto da performance tivemos que passar por várias experiências, vários textos, estudar muitos movimentos, efectuar estudos quer a nível de cenário quer a nível musical" (Dulce Torres – Relatório Final da Disciplina).

### 2.3.4 - Jogos e Exercícios

Uma das principais ferramentas utilizadas neste processo foram os exercícios/jogos de concentração e criação em grupo. Entre os diversos exercícios praticados, a maioria situa-se em três classes: Aquecimento vocal e corporal/alongamentos (sempre feitos em formação circular); exercícios de confiança; exercícios de memorização de texto, coordenados com

movimento corporal.

É praticamente unânime, entre os integrantes do grupo, que estes exercícios contribuíram muito para a aproximação das pessoas, sintonização dos pensamentos e coerência das criações. Outra vantagem que merece destaque é que estes tipos de exercícios colocavam os artistas, quase imediatamente, em um estado de concentração e ligação com o trabalho em desenvolvimento, afastando as interferências externas. Segundo Bianca Alvarado, "Os jogos dramáticos iniciais, foram essenciais, na medida em que permitiram um arranque uníssono e uma aproximação imediata do grupo em questão." (Bianca Alvarado – Relatório Final da Disciplina). Cito outros relatos dos participantes que confirmam estas impressões:

(...)os exercícios da aula foram determinantes. As improvisações possibilitaram criar uma atmosfera de espontaneidade e prazer que por sua vez criaram uma relação de interação e confiança no grupo, criando um espaço de encontros e trocas de momentos únicos de entrega e liberdade. (Raquel Montenegro – Relatório Final da Disciplina)

Foram necessários muitos exercícios de libertação do corpo e da mente. Chegamos mesmo a fazer um dos exercícios relatados por Brook: a experiência da contagem dos números em que duas pessoas não podem dizer o mesmo número ao mesmo tempo, caso contrário têm de começar a contagem do zero. Este exercício simples desenvolve a concentração de grupo. Paralelamente fomos trabalhando na peça, ensaiando e posteriormente refletindo aliando intelecto e intuição. (Célia Rodrigues – Relatório Final da Disciplina)

Fizemos muitos exercícios corporais, que apenas ao longo do decorrer do tempo percebemos o quanto nos permitiu tornarmos um grupo com grande proximidade. Essas práticas propostas pelo professor nos fizeram compreender um pouco mais do universo criativo de cada um do grupo, e mais do que isso, muitas vezes nos impeliu a incorporar um outro eu criativo que tem proposições artísticas diferentes em grupo do que teria individualmente em seu próprio trabalho. (Janaína Alves – Relatório Final da Disciplina)

Também foram feitos alguns exercícios de criação de fragmentos isolados, não necessariamente relacionados aos temas de trabalho. Estes serviram de estímulo imediato à criatividade, principalmente no início do semestre. As propostas de criar desenhos, frases, esquetes, produtos foram uma espécie de arranque mental, para o processo que estava a ser iniciado.

### 2.3.5 - Experimentação coletiva em diversas linguagens artísticas – música, vídeo, dança, pintura, cenografia, teatro.

Trata-se aqui de uma outra classe de atividades que foram vivenciadas pelo grupo. Estas tinham objetivos mais voltados à um aumento da sensibilidade para as diferentes linguagens artísticas, e até mesmo alcançar um certo grau de apropriação destas linguagens.

Com isso, esperava-se fortalecer as bases criativas do grupo. Ostrower sustenta que a sensibilidade constitui um dos pilares da criatividade.

(...) por se vincular no ser consciente a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos, a sensibilidade se transforma. Torna-se ela mesma faculdade criadora, pois incorpora um princípio configurador seletivo. Nessa integração que se dá de potencialidades individuais com possibilidades culturais, *a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade*. O criativo do homem se daria ao nível do sensível. (Ostrower 2001:17)

A expectativa também era de que pudéssemos aproveitar esse espaço, com liberdade para expandir nossos conhecimentos para outras áreas, de uma forma empírica. Álvaro Leite partilha desta expectativa: "E o que que eu espero desse trabalho? Eu acho que é uma experimentação. Eu acho muito válido como experimentação. A gente como tá no espaço da Universidade, realmente é esse espaço de experimentação" (Álvaro Leite – ANEXO I)

Esse movimento de partilha das técnicas específicas de cada artista visava dar aos integrantes do grupo mais ferramentas e meios para expressão. Segundo Nachmanovich, "para fazer qualquer coisa com arte é preciso adquirir técnica, mas criamos *por meio* de nossa técnica, e não *com ela*" (Nachmanovich 1993:30). Nestes momentos, observamos que, embora alguns demonstrassem alguma inibição na utilização dessas novas ferramentas, outros divertiam-se e logo estavam a criar. Nachmanovich contrapõe a ingenuidade da descoberta da técnica e a rigidez do seu domínio:

Mas a técnica pode se tornar sólida demais – sabemos tão bem o que deve ser feito que nos distanciamos do frescor da situação presente. Esse é o perigo inerente à competência que se adquire pela prática. A competência que perde as suas raízes de diversão e se transforma em rígido profissionalismo. (Nachmanovich 1993:70)

A experimentação das linguagens artísticas e a livre improvisação sobre elas, mostraram ter grande valor no que diz respeito à motivação e estímulo da criatividade. Para Nachmanovich, a improvisação e a criatividade estão intimamente ligadas: "Observando o momento da improvisação, descobri padrões relacionados com todos os tipos de criatividade, pistas de como viver uma vida autêntica, que se cria e se organiza por si mesma. Passei a ver a improvisação como chave-mestra da criatividade" (Nachmanovich 1993:18).

Finalmente, este tipo de exercícios também está em sintonia com a tendência à *desespecialização*, de que nos fala Augusto Boal (1980), na medida em que promove um certo grau de *desatrofiamto* de outras capacidades artísticas que os integrantes do grupo pudessem ter. Segundo Nachmanovich, a fragmentação das atividades e a especialização a um nível prejudicial já acontece há muito tempo: "A Era Industrial trouxe consigo uma valorização



excessiva de especialização e do profissionalismo em todos os campos de atividade" (Nachmanovich 1993:20).

### 2.3.6 - Feedback constante

Por mais diversificados que fossem os encontros, uma constante sempre foi o espaço para partilha de informações e apreciação das ideias. Pode-se afirmar com segurança que não houve um único encontro em que não expuséssemos alguma ideia, ou que estivéssemos em contato com as ideias dos outros. Tínhamos sempre de dar ou receber opiniões, sugestões, comentários e críticas. Dessa forma, mesmo quando a um ou a outro não ocorriam ideias novas para contribuir, elas estavam presentes. Foi criado um ciclo criativo auto alimentado. Nachmanovich destaca esse aspecto do trabalho coletivo:

Uma vantagem da colaboração é que é muito mais fácil aprender com alguém do que sozinho. E a inércia, um dos maiores bloqueios que ocorrem no trabalho solitário, praticamente não existe: A libera a energia de B e B libera a energia de A. A informação flui e se multiplica facilmente. O aprendizado se torna multifacetado, uma força renovadora e revitalizante. (Nachmanovich 1993:92)

De facto, ao analisar o processo criativo em questão, observa-se que os eventuais bloqueios, ou situações menos produtivas, foram causados mais por uma falta de organização. A ausência da visão geral do processo, que por vezes impossibilitava a priorização das tarefas, atividades e ideias. Ou seja, paramos mais pela abundância de ideias do que pela falta delas.

### 2.3.7 - Grande volume de referências – intercâmbio

Outra atividade que teve um espaço privilegiado durante os encontros foi o da partilha de referências. Desde o princípio do trabalho, tínhamos a ideia de que o trabalho seria tão rico quanto fosse a nossa pesquisa de referências. Então, desde o primeiro momento, as associações e as pesquisas individuais foram valorizadas e estimuladas. A seguir, ao mostrar ao grupo o resultado de nossa imersão individual, multiplicávamos nossas referências e aquilo que um pesquisou, muitas vezes tornou-se um ponto de partida para a pesquisa de outro. O intercâmbio tinha tanto ou mais valor que a pesquisa individual. Para Nachmanovich, "quando cruzamos duas identidades, multiplicamos a variedade de todo um sistema, e ao mesmo tempo cada identidade atua como um controle sobre a outra e como um estímulo ao desenvolvimento do sistema como um todo" (Nachmanovich 1993:92).

Este processo era visto como uma necessidade, para alimentar, dar coerência e

consolidar nossas criações. Segundo a teoria da *pós-produção*, de Nicolas Bourriaud (2009), ao buscar referências e consumir produtos culturais, ler livros, ouvir música, ver vídeos entre outros, estamos a adquirir meios para realizar uma reapropriação cultural.

### 2.3.8 - Espaço para convívio e interação – aprofundamento das relações humanas

Este é um outro aspecto que representava uma das expectativas dos alunos. Acreditava-se que a disciplina de Teatro Musical tornar-se-ia um espaço propício à troca de ideias e com isso teria o efeito de estreitar as relações daqueles alunos, mais do que qualquer outra disciplina. Seria um espaço capaz de proporcionar "sobretudo o intercâmbio cultural e social das pessoas." (ANEXO I)

Através da análise do relato do processo e dos depoimentos dos participantes, pode-se observar que esta expectativa foi cumprida. Muitas das atividades desenvolvidas acabaram por também favorecer este aspecto. De acordo com Álvaro Leite:

De um modo geral, a troca de experiências e o aprendizado foram bastante intensos. (...) Além da parte criativa, os exercícios corporais foram de fundamental importância para a união do grupo. O contato com o corpo do outro, o movimento pelo espaço e a improvisação colaboram para criar uma relação de proximidade e confiança entre os colegas de turma. (Álvaro Leite – Relatório Final da Disciplina)

Bianca Alvarado ressalta ainda o papel da intercomunicação: "Mais que um trabalho teatral criativo foi sobretudo um exercício de comunicação entre alunos e de estabelecimento e sedimentação de relações humanas (Bianca Alvarado – Relatório Final da Disciplina).

Segundo Nachmanovich, uma das atividades coletivas mais eficazes para estabelecer um bom relacionamento dentro de um grupo é a improvisação. Para ele, "a improvisação em grupo atua como um catalizador de amizades fortes e especiais"(Nachmanovitch 1993:95).

### 2.3.9 - Abertura constante – consciência do experimental, do não definitivo

O professor indicou aos alunos a leitura do livro *A porta aberta*, de Peter Brook (2000), como suporte teórico para o relatório do processo que deveria ser feito por cada um e entregue no fim do semestre, como um meio de avaliação adicional. No entanto, uma das ideias centrais do livro esteve sempre presente durante o desenvolvimento do trabalho: a ideia da abertura da forma, do eterno experimental e sempre adaptável produto artístico. Para Brook (2000), a forma de um espetáculo só é cristalizada no momento da apresentação, mas deve estar aberta à qualquer modificação que se faça necessária, para que se possa

corresponder com o contexto social, político e cultural.

Fragateiro (2001) afirma que essa disponibilidade para adaptações é essencial para estar em sintonia com o mundo, em constante modificação. Torna-se muito importante manter:

(...) a idéia de abertura aos outros e ao novo, com a disponibilidade para reformular e adaptar permanentemente aquilo que é feito, pois o teatro é, mais do que qualquer outra prática artística, aquela que nos abre a via na direcção de uma outra apreensão dum mundo em transformação. (Fragateiro 2001:88)

#### 2.3.10 - Obras de arte *colaterais*

Uma grande quantidade de material artístico novo e original foi gerada por este grupo. No capítulo seguinte, este tópico é explorado com mais profundidade.



## CAPÍTULO III – Um mar de possibilidades

### 3.1 – Produtos artísticos *colaterais*

Um processo criativo coletivo desta natureza, com este grau de complexidade e neste curto período requer um esforço mental constante. Tínhamos de estimular nossa criatividade a cada encontro. Pensar, a todo momento em novas conexões, referências, associações que contribuíssem, de alguma maneira para aquilo que estávamos a criar. O resultado foi um grande volume de ideias.

Criamos, de facto, muitas coisas durante este período de trabalho intenso. A maioria delas com o objetivo de integrar o que seria a apresentação final. Outras, apenas com uma finalidade experimental. Porém, alguns destes fragmentos artísticos foram de tal modo desenvolvidos e ganharam tanta densidade que poderiam ser tratados como obras independentes. Teriam algum sentido, ainda que não completo, mesmo que desligadas do contexto do nosso processo artístico. Destaco aqui algumas das mais marcantes.

O primeiro exemplo é uma esquete teatral, criada pela Bianca. Foi um dos primeiros textos sólidos a surgir no contexto deste processo criativo.

Uma mulher deitada no meio de pilhas de jornais. Uma guitarra ao fundo toca notas soltas. Um vídeo é projectado. Algumas palavras aparecem em barras de pesquisa de redes sociais, messenger, twitter, entre outras. Um telefone toca com uma melodia familiar da nokia (início da música “pela internet” de Gilberto Gil.) À medida que nos aproximamos observamos a mulher a cantar baixinho a música “Graça – pela ciência” dos Madreus. Passado uns minutos breves existe uma quebra súbita na projecção do vídeo e da música que sai da guitarra. A mulher endireita-se, estranhando este corte abrupto, retoma a ladainha da música baixinho e começa a recortar palavras dos jornais. A guitarra faz-se ouvir novamente. A mulher fala:

**uma senhora escreveu-me dizendo que lhe dá vontade de lamber a capa do meu último livro. sinto uma inveja grande de quem se esquece da ausência das imagens e as toma por presenças de tangibilidade suficiente a senhora que me escreveu, por crueldade, não me enviou nada que eu quisesse lamber. apenas palavras que, por mais sugestivas, me saberiam a tinta.**

Toque do telefone recomeça de novo. A mulher continua a recortar palavras e coloca-as num balde que descobre no meio da pilha de jornais. Retoma a ladainha da música e a guitarra acompanha-a. O vídeo acelera e vêem-se de novo palavras que tomam forma na partilha de vivências das redes sociais. O telefone continua a tocar e a pouco e pouco a mulher vai enchendo o balde com recortes de jornais enquanto canta primeiro baixinho e depois em crescendo. Encontra uma colher no meio da pilha de jornais com a qual mexe o seu cozinhado de palavras e o vídeo continua. Decide provar o “cozinhado”. Tanto a música como o vídeo voltam a parar. Depois de fazer o gesto da

prova do “cozinhado” repete:

**a senhora que me escreveu, por crueldade, não me enviou nada que eu quisesse  
lamber. apenas palavras que, por mais sugestivas, me saberiam a tinta.**

A mulher pega no balde, despeja os recortes das palavras por cima dela e volta a deitar-se no meio da pilha de jornais. Fim.

Este outro texto, um poema criado pelo aluno Valter Cruzeiro, surge mais tarde, quando o tema da cozinha já tinha se instalado em nossas mentes.

#### PANELA DE BARRO – O POEMA GASTRONÓMICO DO AMANHÃ

Eu vejo no futuro uma panela de barro. Gigantesca. Três trilhões de litros d’água. E fogo alto!

O que será preparado é o que quisermos. Mas é importante que seja ao ar livre. Nunca escondido. Assim veremos o céu azul, e aquelas cores de aquarela do fim de tarde. Veremos quiçá as estrelas, posto que um cozinhado destes demora mesmo muito tempo. Já a fumaça poluidora, que nos impede de ver todas aquelas coisas, fica no fundo da panela - com uma pedra presa ao pé.

Na panela também vão folhas verdes, de florestas bem densas, misturadas às folhas amarelinhas de outono. Dão um belíssimo tempero. Enquanto a destruição inconsequente do verde vai no fundo da panela, bem onde queima – com uma enorme pedra presa ao pé.

Vejo livres pensadores, com dois dedos de pinga e todo o tempo do mundo. À volta da panela, discutem modelos de sociedades perfeitas. Sabem que nunca chegarão a uma conclusão, mas sabem também que é essencial que discutam essas coisas. E só o facto de o fazerem já traz boas energias pro planeta. Depois, as ideias do caminho se tornam acções que transformam a realidade, para o bem coletivo. E no fogo, abaixo da panela, ardem os regimes opressores e corruptos.

A panela é mesmo grande. Há comida para toda a gente. E cada um que chega tem ideias diferentes sobre o que pôr na panela. Sempre um novo ingrediente. O caos se instaura. O que uns querem torrar, outros querem fatiar. Assim ou assado? No vinho ou amanteigado? Confusão. Cheiro de queimado. Mas por fim se dá a conciliação. Pra não repetir os vícios do passado, chegam à seguinte conclusão: a comida é feita por todos, para todos. Há que se ceder um bocado. Mesmo porquê, o egoísmo e a guerra já estavam lá afogados.

Com pedras presas aos pés.

(Valter Cruzeiro)

Os textos acima referidos e outros criados pelos integrantes do grupo foram editados para que pudessem ser combinados e inseridos no guião da performance. O texto final é composto pelos fragmentos de todos estes textos independentes.

Em relação às obras visuais, destaca-se esta pintura, fruto de uma atividade de

experimentação coletiva:



Imagem 8: Pintura coletiva *Sem Título* (Outubro 2010)

A pintura *Sem Título* foi utilizada como parte do cenário da personagem Zília, a cozinheira dos sonhos do futuro.

Outra classe de obras *colaterais* que devo destacar é daquelas criadas após o processo. Estas consistem essencialmente num outro olhar lançado sobre o material coletado durante a pesquisa: sons, imagens e vídeos. O contato constante com esses materiais que representam fragmentos do processo remeteram-me àquela atmosfera criativa experienciada no período em que estivemos a trabalhar intensamente enquanto grupo de alunos artistas. Tive a necessidade de transformar essa energia criativa em um material novo, outras obras artísticas *colaterais*, materializadas através de um processo de *pós-produção*, uma remistura dos elementos registados. Essa nova leitura do material proporcionou uma aproximação ainda mais profunda com a memória do processo criativo que se desenvolveu meses atrás. O trabalho de pesquisa para esta dissertação, desta forma, tornou-se para mim mais sólido, mais complexo e mais cheio de

significado.

(...) o próprio ato de apreender as associações, no instante em que se dá a apreensão de um evento, também ocorre como um processo ordenado. Por isso conseguimos perceber as associações. O *que* percebemos, então, é apreendido em ordenações, e *como* o percebemos, são outras tantas ordenações. Tudo participa de um mesmo processo ordenador. O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas. (Ostrower 2001:58)

Exemplo 1:



Imagem 9: *Mundo Visual* (Jan-Jun 2012)

Esta obra, intitulada *Mundo Visual*, representa as características visuais marcantes de todo o processo, como se um observador pudesse fotografar mentalmente o que testemunhou e associar as imagens, sintetizando-as num quadro único. O contraste entre formas, cores e



traços rudes, retratam peculiaridades de um processo criativo percebido como dinâmico, denso e diverso.

Exemplo 2:

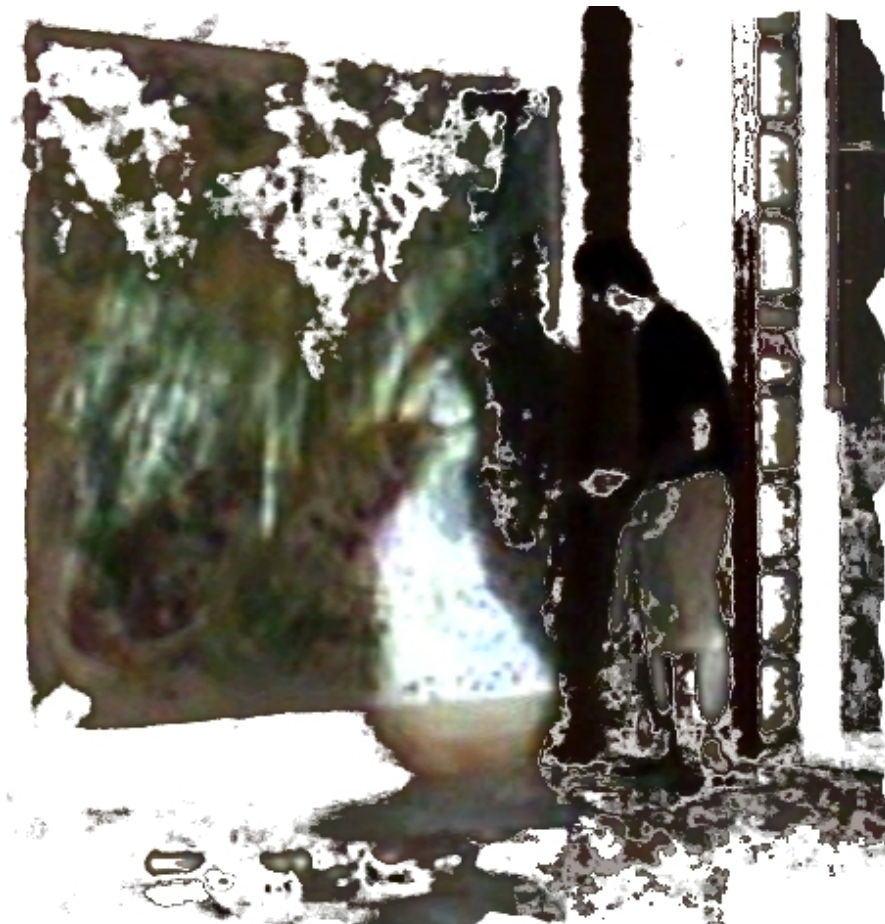


Imagem 10: *Pintura de Olho* (Junho 2012)

Esta obra, intitulada *Pintura de Olho*, evoca a questão do observador e do observado. Numa permanente interatividade, estas personagens criam. Cada qual em seu mundo, absortos em suas atividades, brincam com as matérias de suas artes, desintegrando os arredores. Desconectados do resto, conectados pelo olhar.

O terceiro exemplo é uma obra de vídeo arte, intitulada *Mar de plástico*. Esta, encontra-se nos anexos audiovisuais.

É importante ressaltar que cada uma destas obras de arte *colaterais* carregam em si novas propostas de desenvolvimento. Sob a ótica da *pós-produção*, são um ponto de partida para a exploração de outras possibilidades.

### 3.2 – Versão experimental X

(...)a arte contemporânea está tentando encontrar – antecipando-se às ciências e às estruturas sociais – uma solução para a nossa crise, e encontra-a pelo único modo que lhe é possível, sob a espécie imaginativa, oferecendo-nos imagens do mundo que valham como *metáforas epistemológicas*: e constituem um novo modo de ver, de sentir, de compreender e aceitar um universo em que as relações tradicionais se estilhaçaram e no qual se estão esforçadamente a delinear novas possibilidades de relação. (Eco 2009:33-34)

Esta frase atemporal de Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta* nos dá uma boa noção do que é o papel da arte até hoje. Nós artistas criadores, imaginamos, antecipamos. Estamos sempre a flertar com o desconhecido, tal como cientistas, buscamos um contato profundo com o que não pode ser visto pela maioria.

O grupo de alunos artistas sobre o qual escrevo, partindo de um tema vasto e ambicioso como o futuro, conseguiu, ao fim de um curto período de três meses de trabalho, estruturar uma performance densa, composta por fragmentos sólidos. Contudo, deve-se ressaltar que a proposta da disciplina Teatro Musical, na qual esse trabalho foi desenvolvido, assenta na ideia de um laboratório experimental de criação, que pressupõe uma grande variedade de atividades e um grande volume de ideias postas à prova. Todas contribuíram de certa forma para a condução do processo criativo, no entanto, naturalmente muitas tiveram de ser abandonadas ou radicalmente modificadas.

Ostrower afirma que a destruição, no processo criativo, está representada pelas escolhas descartadas. O ato de escolher um caminho implica a perda de outros.

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, *no formar, todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. Já nos prenuncia o problema da liberdade e dos limites. (...) o processo de criar incorpora um princípio dialético. (Ostrower 2001:26)

Por outro lado, o que descartamos também acrescenta informação nos processos criativos e nas obras. Estes são tão ricos e complexos quanto o número de possibilidades evocadas, escolhas feitas. O caminho que não foi o escolhido, muitas vezes também está

presente, enquanto experiência e conhecimento acumulado. "Brahms disse certa vez que o valor de um artista é medido pelo número de vezes que ele joga coisas fora. A natureza, a grande criadora, está sempre jogando coisas fora." (Nachmanovich 1993:71). Em termos gerais, tudo o que é feito só é possível por causa do que foi desfeito. Nesse sentido, a destruição de que nos fala Ostrower pode ser compreendida como um contributo inevitável, uma ação inerente ao ato criador.

Nesta seção, analiso alguns dos segmentos textuais/estéticos, projetando algumas possibilidades de desenvolvimento, para rearranjar o *puzzle*. Como seria se cada uma destas partes se tornasse um espetáculo independente.

Um dos factores que provocou uma reviravolta na forma de pensar o projeto foi a introdução do tema da cozinha, da receita do futuro. Muitas novas conexões surgiram a partir deste ponto. Este segmento, personificado na figura da Zília, a cozinheira dos sonhos do futuro, influenciou na criação de outros fragmentos inseridos na performance, como os textos *NÃO LEVE AO LUME* e *Panela de Barro*. A ideia de receita foi apropriada na criação de uma *Receita medicamentosa*. Foram também inseridos um trecho do filme *The Science of Sleep*, de Michel Gondry, no qual a personagem principal prepara um sonho com os mais diversos ingredientes, e um poema de José Saramago, com uma melodia criada pelos integrantes do grupo. Uma alternativa de desenvolvimento para este tema seria assumir a ideia do programa culinário, acrescentando receitas do futuro, comparar com as do passado e presente, numa crítica às ações e atitudes que nos trazem à atual situação de crise. Assumir um carácter político, com tom humorístico. Outra opção seria introduzir a ideia de um restaurante, no qual os clientes pudessem escolher, a partir de um cardápio, um futuro sob encomenda ou *take-away*. A partir do momento em que escolhessem os ingredientes ou determinado prato feito, receberiam a conta, ou seja, o conjunto de ações e volume de trabalho que teriam de executar para receber o tal futuro desejado.

Os elementos de som, ritmo, movimento e pintura foram trabalhados durante o processo criativo em muitos momentos, em diversas atividades experimentais, jogos e brincadeiras. Este trabalho resultou na criação de alguns segmentos independentes e na produção de elementos performáticos para outros segmentos já existentes. Alguns exemplos são a cena inicial – a grande máquina composta por pessoas conectadas por um tubo vermelho; o trabalho de ritmo criado a partir da percussão com utensílios da cozinha e uma das cenas finais, em que uma personagem em profunda agonia interage com o grupo, ativando

e desativando seus ostinatos motores e verbais, marcando-os com vermelho. O trabalho com a percussão poderia ter sido feito durante mais tempo, para que se tornasse mais complexo, com diversas variações, que pudessem ser inseridas em outras cenas, conferindo unidade à obra. O segmento da personagem agoniada poderia ser trabalhado com um número reduzido de atores, e com um tempo alargado, demorando mais para atingir o ponto máximo e tornando-se mais contundente.

A projeção de vídeos foi utilizada em algumas cenas específicas para a inserção de trechos de filmes, que funcionaram como citações, referências passageiras. Também como composição do cenário e efeitos visuais, com a projeção sobre os fatos brancos dos atores de imagens captadas e manipuladas em tempo real, através de uma *webcam* em interface com o programa MAX Jitter MSP. Através deste *software* foi criada uma plataforma para a manipulação dos vídeos, alterando parâmetros como cor, orientação, forma, fragmentação e multiplicação das imagens.

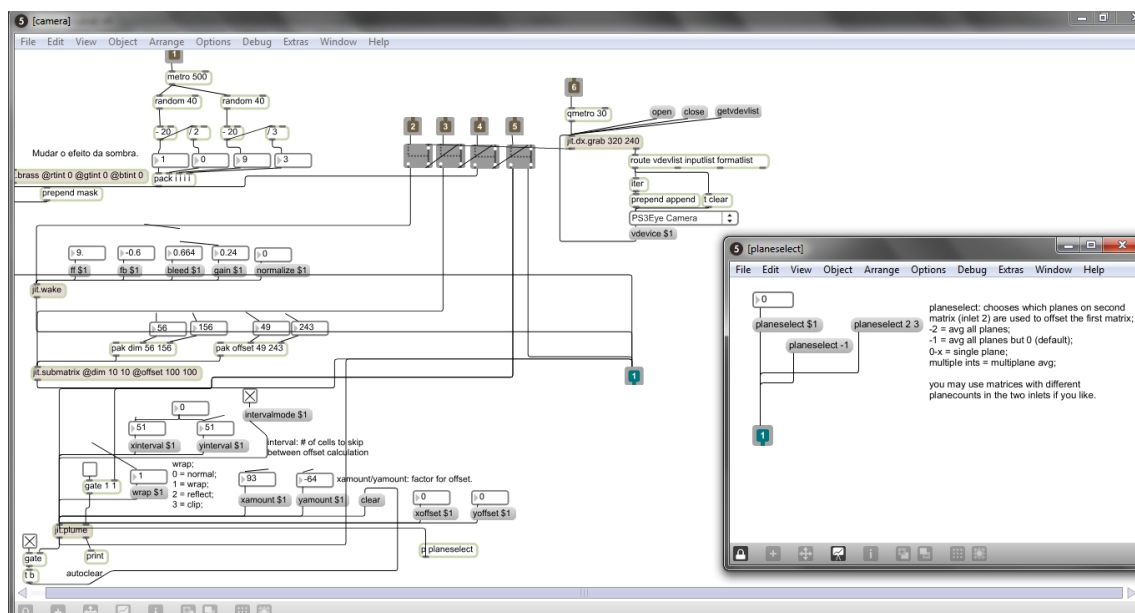


Imagem 11: Subpatch do Max Jitter MSP – estrutura para captura da *webcam*



a colonização de uma sociedade futura. Um constante questionamento, abordando e desconstruindo as noções atuais de qualidades ideais, em favor de um futuro tão dinâmico e inconstante quanto o presente. Este diálogo seria uma consequência das profecias do Guru, que poderia intervir, a cada nova ideia, dando um panorama das desdobramentos decorrentes de cada escolha. O futuro e as profecias em diálogo no veículo que conduz até ele.

É importante manter a noção de que tudo isso poderia ser feito, a qualquer momento. São caminhos e decisões que poderiam ter sido tomadas, mesmo depois da apresentação, bem como as possíveis adaptações para outros espaços e contextos. A essência altamente dinâmica desse processo criativo abre espaço para essas novas ideias e possibilidades, confirmando a impressão de que o que foi apresentado no dia 17 de Dezembro de 2010 foi apenas uma versão. A versão experimental nº1.

## Conclusão

Ao analisar o relato deste processo criativo e os diversos materiais recolhidos durante a pesquisa, pude perceber que todo o desenvolvimento do trabalho esteve sempre conectado aos principais objetivos, expressos no guião da disciplina Teatro Musical (ANEXO III). Destaco os dois primeiros, que apontam para reflexões acerca do mundo em transformação, o futuro que se está a construir e o papel da Arte e dos artistas neste contexto. Acredito que essas reflexões estiveram sempre presentes e foram fundamentais para a consolidação das ideias que compuseram os trabalhos artísticos resultantes.

Quanto aos nossos objetivos, enquanto alunos deste Mestrado, e integrantes deste grupo, posso dizer que alcançamos as metas principais: adquirir conhecimentos sobre diversas áreas, realizar um intercâmbio de saberes e experiências; relacionamento pessoal mais próximo; combinação das linguagens artísticas de cada um.

Pude comprovar (por observar e experimentar) que "o ato de transformar é transformador" (Boal 2001) e o ato de criar é inspirador. Estar envolvido num processo criativo coletivo é um estímulo constante à criatividade, pois mesmo naqueles momentos em que se esgotam as suas próprias ideias e já se experimentou as propostas levantadas até então, estamos sempre em contato com as ideias dos outros. Enquanto estamos encontrando becos sem saída, outros estão alcançando seus picos criativos. Isso gera um ciclo criativo auto alimentado. Dá-nos a energia para prosseguir e ter novas ideias.

O próprio curso de Mestrado da Universidade de Aveiro contribuiu bastante para consolidar minhas percepções acerca da criatividade. Destaco três aspectos que estiveram sempre presentes: o exercitar; o debater e o experimentar. Uma das coisas que pude concluir nestes 2 anos de experiência no Mestrado em Criação Artística Contemporânea é que o exercício constante constitui um grande estímulo para a criatividade. A rotina de desafios para a criação de trabalhos artísticos faz com que nossa mente seja constantemente atizada a ver coisas sob novos ângulos, fazer conexões, interligar conceitos, tudo para criar algo consistente, e ter uma justificação sólida para a obra criada ou em criação. Por vezes, esta justificação ou sinopse tomava caminhos que nem todos podiam acompanhar, por sua grande complexidade. Mesmo assim, constituíram um grande contributo à formação, pois sempre era possível assimilar algumas das associações. Os debates habituais na maioria das disciplinas tiveram um papel importante no desenvolvimento da capacidade de conceituação e no estímulo criativo.

Estar em contato com os trabalhos dos colegas e seus processos criativos frequentemente abria canais para que eu pudesse buscar caminhos para minhas próprias criações. Além de muitas vezes ajudar a desfazer bloqueios causados por uma autocrítica excessiva. O espaço era propício à experimentação das mais diversas técnicas e materiais. Por intermédio de colegas mais experimentados em outras áreas, pude tomar contato com novas formas de fazer e pensar alguns conceitos e práticas, ampliando o leque de possibilidades artísticas. Com a *brincadeira* exploratória, fiquei mais integrado com essas novas possibilidades. Obtive algum grau de apropriação de outras formas de expressão artística.

Quando elaborei o projeto de pesquisa, diversas questões me vieram à mente. Uma delas pareceu-me pretensiosa na altura, e foi tornando-se cada vez mais impossível, à medida em que avançava na investigação. Tratava-se da possibilidade de sistematizar um método de criação coletiva, aplicável em outros contextos. Por mais absurda que fosse a tarefa, a questão ainda é importante para a construção de conhecimento acerca de processos criativos coletivos, por isso, atrevi-me a pensar na hipótese, com mais seriedade. Depois da análise de todo o material coletado, lanço algumas indicações para experimentações futuras, através da seguinte questão: Quais as características deste processo eu teria em atenção, caso fizesse uma tentativa de adaptar nossa metodologia para um outro contexto? As mais fundamentais para mim são as seguintes:

- divisão de tarefas espontânea – baseada na necessidade do grupo e nos interesses de cada um.
- todos os participantes devem ser igualmente estimulados a produzir, mas com respeito ao tempo de cada um, à medida em que se vão aprofundando no projeto e despertando seus interesses para alcançar seus picos criativos a seu tempo.
- potencialização da criatividade: adotar um sistema de estímulo simultâneo às habilidades mais desenvolvidas de cada participante e à aquisição de novas capacidades.
- escolha do tema: o tema deve partir preferencialmente de um consenso do grupo (Boal 1980; 2002; 2004) se não for possível, e isso pode acontecer, principalmente no caso de um grupo heterogêneo, o tema deve ser suficientemente amplo para que cada um encontre algum aspecto interessante e possa apropriar-se da temática. Trabalhamos melhor e temos mais chances de despertar nossa criatividade ao lidar com assuntos que nos instiguem.

Observo também que o pico criativo dos participantes deste processo, em geral, deu-se quando descobriram naquele tema um ponto de vista interessante que entrou em ressonância



com seus universos pessoais. Estes momentos de profunda identificação, na maioria dos casos, teve pouca ou nenhuma ligação com a formação acadêmica dos membros do grupo.

Observou-se ainda neste processo, que um grupo de formação multidisciplinar, ou seja, com artistas especializados em diversas áreas, engajado em projeto de características interdisciplinares, com intensa comunicação entre as artes, produziu uma obra em que as fronteiras não estão visíveis. Uma obra transdisciplinar.

É importante que durante o processo, os indivíduos apreciem (observem), experimentem e apropriem-se de linguagens artísticas diferentes daquela presente em sua formação. Esta apropriação não é em absoluto. Não quero dizer que um músico, através desta prática se torna ator de uma forma permanente. Quero dizer que esta apropriação é específica para o processo. Temos nossa formação especializada, mas tornamo-nos atores, músicos, pintores, cenógrafos, figurinistas, poetas, vídeo-artistas durante o processo e utilizamos estas novas capacidades para contribuir com a construção da performance. No caso da construção desta performance, pude observar que tornamo-nos todos estes profissionais condensados em um só, para contribuir com o trabalho, justamente porque era o nosso trabalho. Se todos somos tudo, não há espaço para hierarquias amparadas em especialistas.

Apesar de não termos papéis definidos, durante o processo criativo, a figura do encenador, que surgiu em alguns momentos, teve grande importância para o funcionamento do grupo, e desenvolvimento do trabalho. Não por uma necessidade de uma estrutura hierárquica – não foi esse o efeito produzido, mas pela visão exterior, mais ampla do que se ia desenvolvendo. Uma pessoa com experiência e capacidade de sistematização que pudesse introduzir novos olhares para solucionar problemas que não poderíamos ver.

Cada componente performático elaborado durante o processo pode ser reelaborado para criar outra combinação, outra estrutura. Como a ideia de um *puzzle* que vai sendo construído a partir de múltiplas combinações, onde cada peça também vai se refazendo. Se chegamos a um produto provisório com uma determinada forma, analisando o processo e as propostas podemos ver como tudo se poderia ter passado de outra maneira, e a combinação final ser outra. Este produto é também um ponto de partida para novas leituras. É um processo permanentemente aberto, em construção contínua.

Uma das principais dificuldades de se trabalhar em um grupo em que não existe uma hierarquia na produção é que existe a sensação de que os *resultados* e *definições* demoram para acontecer, o que pode causar desmotivação. Porém, o trabalho não dirigido tem uma grande

vantagem que é justamente aproveitar-se do vago, do imprevisto. Tem maior abertura para experimentação. É neste clima de incerteza que surgem as melhores ideias.

## Bibliografia

Alencar, Eunice M.L.S.; Fleith, Denise S. (2003) "Contribuições Teóricas Recentes ao Estudo da Criatividade" in *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Vol. 19 (n.º1):(pp.001-008)

Angrosino, M.; Flick, U. (Coord.) (2009) *Etnografia e observação participante*. Porto Alegre: Artmed.

Boal, Augusto (2004) *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.

Boal, Augusto (2002) *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, Augusto (1996) *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, Augusto (1980) *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Bourriaud, Nicolas (2009) *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins.

Brook, Peter (2000) *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Eco, Umberto (2009) *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

Fragateiro, Carlos (2001) *A relação Teatro e Educação em Portugal no fim do 2º milénio Das lições da história à construção de novas perspectivas*. Tese de Doutoramento pela Universidade de Aveiro.

Fragateiro, Carlos (2000) "Teatro e tempos livres: um quadro de referência para uma prática teatral que coloque o homem no centro das suas preocupações" in Gómez, J.A.C.; Martins, José.; Vieites, Manuel F. (orgs) *Animação Teatral: Teoria e Prática*. . Porto: Campo das Letras.

Galizia, Luiz Roberto (1986) *Os processos criativos de Robert Wilson. Trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Nachmanovich, Stephen (1993) *Ser criativo – o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus.

Osborn, Alex (2009) *Unlocking your creative power. How to use your imagination to brighten life, to get ahead*. New York: Hamilton Books.

Ostrower, Fayga (2001) *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Pimenta, Carlos (2005) *Interdisciplinaridade e Universidade. Tópicos de interpretação e ação*, Multi/Inter-culturalismo e Educação DEPER-FLUP, Porto, 28/11/2005

Robinson, Ken; Aronica, Lou (2010) *O Elemento*. Porto: Porto Editora.

Schafer, R. Murray (1991) *O Ouvindo Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

Schechner, Richard (2005) *Performance Theory*. Taylor & Francis e-Library.

## **Internet**

Fragateiro, Carlos (2011). Laboratório de como nascem as ideias. *Cultura e Conhecimento*. Acedido em 18/03/2012 em:

<http://culturaconhecimento.blogspot.pt/2011/09/laboratorio-de-ideias-como-nascem-as.html>

Fragateiro, Carlos (2011). As estratégias da Criação. *Cultura e Conhecimento*. Acedido em 18/03/2012 em:

<http://culturaconhecimento.blogspot.pt/2011/08/as-estrategias-da-criacao.html>

Fragateiro, Carlos (2011). Os Laboratórios de Invenção do Futuro. *Cultura e Conhecimento*. Acedido em 19/03/2012 em:

<http://culturaconhecimento.blogspot.pt/2011/08/os-laboratorios-de-invencao-do-futuro.html>

Anónimo (2009). Teatro na Rua. *Fora do Palco*. Acedido em 11/03/2012 em:

<http://foradopalco.wordpress.com/teatro-na-rua/>

Anónimo (2009). Performance. *Fora do Palco*. Acedido em 11/03/2012 em:

<http://foradopalco.wordpress.com/performance/>

## **Outro documento relevante:**

Carta da Transdisciplinaridade - Adotada pelo Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, realizado em 2 – 6 de Novembro de 1994 no Convento de Arrábida (Portugal).

## ANEXO I

### Entrevista aos integrantes do grupo, realizada em Outubro de 2010

Digo o que? Meu nome, de onde eu vim...  
(SEU NOME ARTÍSTICO)

To em dúvida do meu nome artístico... mas me chamam de Jedi, me chamam de Álvaro. Meu nome é Álvaro Quintas Leite. O meu nome artístico ainda está por vir, está por se formar ou está se formando de alguma forma.

Sou de Fortaleza, Brasil... falo isso? Que mais eu falo? Estou na matéria de Teatro Musical. Caros colegas de 2 meses.... e aí? Explico a ideia do que é?

(SE VOCÊ QUISER CONDUZIR, FICA À VONTADE.)

Não sei o que você quer que eu fale...

(EU ATÉ TENHO ALGUMAS PERGUNTAS PRÉ-DEFINIDAS, MAS VOCÊ PODE TAMBÉM..... À VONTADE)

Estamos aqui em Aveiro.... um frio lascante! Nós fazemos a cadeira de Teatro Musical... uma cadeira que propõe usar corpo, texto, voz e musicalidade. E a ideia proposta foi trabalhar com a ideia de futuro. O que é o Futuro e como cada um prevê o Futuro. A ideia do trabalho conjunto é bem complicado, mas enriquecedor. Porque? Porque são muitas cabeças e ainda estamos nos conhecendo, não sabemos como chegar pra falar algumas coisas, mas isso vai indo de alguma forma e vai juntando. Tá muito na forma de caos, mas isso é muito bom, isso é muito legal. E eu acho que vai dar uma boa ideia no final.

(ANTES EU QUERIA QUE VOCÊ FALASSE TAMBÉM DA SUA FORMAÇÃO. VEIO DE FORTALEZA...)

sim, sim.

(E AÍ? FALA DA SUA FORMAÇÃO, ASSIM, RAPIDAMENTE)

Sou formado em Comunicação Social, Publicidade pela Federal do Ceará. Me formei em 2007, mas desde 2003 trabalho com um grupo de performance. O grupo se juntou muito por acaso. Era um trabalho... uma semana de comunicação, que é um evento do curso, e precisavam de 5 pessoas altas e magras para compor essa ideia. Essas pessoas se juntaram por conta da sua magreza e da sua altura. E aí o grupo gostou muito dessa proposta, dessa coisa de trabalhar, dessa coisa de questionar, dessa coisa de intervir e a história do grupo intervir no espaço público, intervir com a vida, com essa coisa de que cada um tem e como modificar isso. É meio que um incômodo constante, mas um incômodo que quase que aquece por dentro, que te faz sentir bem. É quase um vício. Agora lá em Fortaleza tão montando a exposição, todo mundo doido, sem comer... aquela coisa meio heavy metal. Mas to com muita saudade de ta lá. E aí tem 6 anos, 7 anos...

Eu gosto muito da parte de instalação, gosto muito da parte visual, gosto muito de som, trabalhar com som. E é isso, aí vim pro curso, tipo, larguei o emprego em que tava lá em Fortaleza – na área de pesquisa de mercado – realmente... muito próximo.. e aí é foda, recebi emails me chamando pra trabalhar lá... e aqui fodido...

(É ISSO AÍ... VENDENDO BRIGADEIRO...)

é... brigadeiro da tia Lulu! Compre brigadeiro da tia Lulu. É uma coisa maravilhosa!

(DIZ UMA COISA, O QUE QUE VOCÊ ESPERA DESSE TRABALHO DA CADEIRA DE TEATRO MUSICAL? TINHA EXPECTATIVAS QUE MUDARAM, OU...

Pra mim era a cadeira mais difícil... assim, porque nunca gostei... Não que nunca gostei, mas nunca quis muito trabalho de teatro em si. Teatro daquele jeito meio de decorar, de ter regras, de ter... não regras, mas de ter estruturas mais ou menos lineares. Mas eu sei que existem outras formas, mas essas coisas mais gerais. E eu gosto de música, mas não tenho noção de tocar, quero dizer, tenho uma noção basiquíssima de instrumento. Mas coisa de saber o que é nota, saber escalas e como isso se comporta, a ideia de som em si, como música, não tenho muita ideia. Então, essa coisa mais diferente foi porque eu quis vir pra cá. E o que que eu espero desse trabalho? Eu acho que é uma experimentação. Eu acho muito válido como experimentação. A gente como tá no espaço da Universidade, realmente é esse espaço de experimentação.

Ah, pode ficar mil maravilhas, como pode ficar um trabalho perfeitinho, fechado, mas fica alguma coisa, fica a relação. E essa coisa é massa, trabalhando com o corpo, você cria uma intimidade muito grande com o grupo que a gente tá trabalhando agora e isso... daqui pro final do curso isso vai contar muito. De certa forma, às vezes conta até estranhamente, porque, como tem também um outro grupo trabalhando Fotografia, vai, queira ou não, criando 2 núcleos. E não sei como esses núcleos vão se portar mais na frente. Mas, essencialmente experimentação.

(QUAL É O TEMA QUE TRABALHAMOS AGORA E COMO SE CHEGOU LÁ? VOCÊ LEMBRA SE ESSA COISA SE TRANSFORMOU E COMO SE TRANSFORMOU?)

O tema que trabalhamos foi imposição do professor – falar sobre o Futuro. Ele deu as propostas...

(NA PRIMEIRA AULA?)

Na primeira aula... e aí eu achei um processo de trabalho bem doido. Porque o que... inicialmente cada um faz um texto, inicialmente era uma coisa individual e depois se transformou numa coisa coletiva. E as aulas ganharam um ritmo legal de exercício um corporal seguido de algumas discussões.

Mas cada aula parece que a coisa ia se delimitando de alguma forma diferente. É claro, a gente tá nesse momento de experimentar as formas todas que é uma parte bastante complicada, mas bastante rica também. E cada aula é quase uma proposta diferente, às vezes você tem que pesquisar vídeos, ou pesquisar às vezes textos, criar textos, ver personalidades, pessoas que pensavam o futuro, colaboravam. Às vezes, a coisa, no meu ver, fica muito positivista, muito "O mundo vai melhorar" e às vezes eu não sei se é isso. Mas esses conflitos vão se tornando mais fortes. E isso é mais legal.

(TÁ CERTO. PRONTO.)

Maravilha?

(MARAVILHA. BELEZA!)

(PRIMEIRO QUERIA SABER SEU NOME ARTÍSTICO)

Bianca Alvarado

(FALA, ASSIM, RESUMIDAMENTE DA SUA FORMAÇÃO, DE ONDE CE VEM, O QUE QUE CE FEZ)

A minha formação é em Teatro, tirei o curso de interpretação na ESMAE do Porto. Já fiz vários espetáculos, performances, e agora queria experimentar assim uma coisa mais artística.

(O QUE VOCÊ ESPERA DESTE TRABALHO, DO TEATRO MUSICAL?)

Espero ver uma coisa coesa, onde as diversas áreas se juntem, se agreguem. Que não seja só teatro, mas uma panóplia de coisas.

(ME DIZ COMO VOCÊ VÊ O TEMA QUE A GENTE TRABALHA. DIZ COM SUAS PALAVRAS O QUE VOCÊ ACHA QUE É O TEMA E COMO CHEGAMOS NESSE TEMA)

A nossa primeira ideia era trabalhar sobre o Futuro e sobre uma barca que leve uma série de personalidades para o futuro. Como é que estamos a trabalhar neste sentido é agregar as visões de toda a gente e tentar chegar ao momento em que as coisas se reúnem e que surja alguma coisa de engraçado e bonito. Mas sobretudo é ver até que ponto as nossas subjetividades nossos campos, as nossas diferentes áreas se congregam e conseguimos montar um espetáculo.

(COMO SE CHEGOU NESSE TEMA DO FUTURO? ATÉ PORQUE EU NÃO ESTAVA NA PRIMEIRA AULA, GOSTARIA DE SABER ISSO... POR QUE SE DECIDIU TRABALHAR SOBRE ISSO?)

Como é que se chegou ao Futuro? Primeiro com a ideia da Barca. E determinamos acerca do "Auto da Barca do Inferno" de Gil Vicente. E depois veio a ideia de "okay, como vamos começar a escrever?" vamos pesquisar acerca de personalidades que nós pensamos que podem decidir uma visão do futuro. E foi a partir daí que começamos a trabalhar outros textos e começamos a definir que nosso tema principal seria uma espécie de cozinhado do futuro.

(TÁ BEM... PRONTO É SÓ ISSO. NO FINAL, QUANDO A GENTE ACABAR O TRABALHO EU VOU FAZER UMAS OUTRAS PERGUNTAS ACERCA DAS REFERÊNCIAS, DO QUE SE JUNTOU PRA FAZER ISSO. MAS PRONTO, TÁ BEM, OBRIGADO!)

(PRIMEIRO ME DIZ SEU NOME ARTÍSTICO)

Célia Rodrigues.

(FALA RAPIDAMENTE SOBRE A SUA FORMAÇÃO)

Eu sou licenciada em pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Eu terminei em 2005.

(COMO É QUE VOCÊ VÊ O TEMA QUE A GENTE TÁ TRABALHANDO NO TEATRO MUSICAL? E COMO VOCÊ ACHA QUE A GENTE CHEGOU NESSE

TEMA?)

Eu acho que é um tema que dá pano pra mangas. E é uma conclusão mais ou menos natural das diversas inquietações individuais que se vão manifestando ao longo do tempo. E as pessoas vão ficando cada vez mais à vontade e cada vez mais atrevidas para falarem sobre as suas reais inquietações, que é um misto de questões pessoais, questões globais, questões emergentes, problemáticas emergentes. E as coisas vão se desenrolando, desenvolvendo até chegarmos num produto final que é uma coisa comum a todos, que toca a todos.

(EU QUERIA PERGUNTAR ANTES, NA VERDADE, O QUE VOCÊ ESPERA DESSE TRABALHO, MAS VOCÊ ACABOU POR RESPONDER UM BOCADO, ENTÃO, SE QUISER ACRESCENTAR ALGUMA COISA, SOBRE SUAS EXPECTATIVAS..

Acho que as minhas expectativas iniciais nesse momento já foram superadas.

(E QUAIS ERAM? O QUE VOCÊ ACHAVA QUE IA ACONTECER E O QUE VOCÊ ACHA AGORA?)

Eu achava que ia ser uma coisa muito mais linear, muito mais teatral. Mas está um produto muito bem elaborado. Somos nós que estamos ali. Não são personagens fictícias. É cada um de nós. E já chegamos lá, já conseguimos isso. Cada um de nós já pôs o seu pedacinho na receita.

(VOCÊ LEMBRA EXACTAMENTE QUAL ERA O TEMA INICIAL DA PRIMEIRA AULA, DA PRIMEIRA COISA? EU PRECISO FAZER ISSO, PORQUE, NA VERDADE, NA PRIMEIRA AULA EU NÃO ESTAVA AQUI, ENTÃO NÃO SEI COMO SE CHEGOU NISSO. QUANDO CHEGUEI JÁ TAVAM FALANDO DE FUTURO E TUDO..)

Olha... sempre o Fontana falou que teríamos que falar sobre o Futuro. E a metáfora da nave, da esfera, do meio de transporte sempre esteve presente, sempre foi uma preocupação.

(O PROFESSOR TOUXE O TEMA "FUTURO"?)

Sim, ele trouxe o tema do futuro, ele trouxe o tema do mar, ele trouxe o tema da união dos povos. Falou também que deveríamos tentar fazer um ponto de ligação entre o passado, as questões do passado e as questões do futuro. Falou muito em termos da nossa nacionalidade: o que que é o português, o que foi o português, o que é Portugal? Pra onde vamos e como nos mostramos no mundo e nossas inovações. Falou também na estruturado "Auto da Barca do Inferno", do Gil Vicente. O que nós iríamos fazer seria uma adaptação da estrutura desta peça do Gil Vicente. Mas acabou por se perder pelo caminho e ficou somente a questão da Barca. A ideia da Barca que se move em direção ao Futuro.

(PRONTO, É SÓ ISSO. MUITO OBRIGADO.)

Obrigada!



(ENTÃO, DIZ-ME O SEU NOME ARTÍSTICO.)

Carolina Moura.

(E A SUA FORMAÇÃO.)

Fiz pintura nas Belas Artes, já há algum tempo. Nas Belas Artes do Porto. Faculdade de Belas Artes do Porto.

(E O QUE QUE VOCÊ ESPERA DESTE TRABALHO DE TEATRO MUSICAL?)

Espero que seja um trabalho onde se consiga ver o que que é criação coletiva. Especialmente numa questão a que não estou muito habituada. Eu trabalho sozinha no ateliê. Só quando faço intervenções é que tenho trabalho de grupo. Ou seja, a criação aí é colectiva, obviamente. Mas isto é um novidade completa. Primeiro, nunca tinha feito teatro. Interessou-me vir para o teatro por causa do ato performativo, integrar isso também no meu trabalho artístico. E o interessante do que tá a acontecer aqui é ver como as pessoas reagem aos apelos de cada um. Como é que as ideias fluem havendo um ponto de partida que é comum, mas que depois deriva

pra muitos lados, porque cada um é um ser pensante. Mas como é que conseguimos aglutinar isso tudo e fazer uma única peça.

(MUITO BOM ISSO! É ISSO QUE EU ESPERO TAMBÉM! QUERO ENTENDER COMO É QUE ESSAS COISAS FUNCIONAM. É EXACTAMENTE ISSO QUE EU VOU TRABALHAR, ALIÁS, NA MINHA DISSERTAÇÃO, VOU ESCREVER SOBRE ISSO)

(ENTÃO, QUAL É ESSE TEMA INICIAL? OU QUAL É O TEMA QUE TRABALHAMOS E COMO SE CHEGOU LÁ?)

O tema trata "O Futuro". E começamos, através duma indicação do professor, não é? Há um ponto de partida...

(ISTO NA PRIMEIRA AULA?)

Sim. Cada um escolhe uma personagem que lhe provoca alguma inquietação. Acho que foi isso... pelo menos foi assim que eu comeci a fazer o trabalho.

(SIM, COMO VOCÊ VÊ ISSO?)

E a partir daí, foi evoluindo para um trabalho de grupo. Mas queres que te fale no meu caso?

(SIM, O QUE VOCÊ QUISE, COMO VOCÊ VÊ... OU PODE FALAR DO SEU PROCESSO TAMBÉM, COMO QUISE.)

Eu comeci por escolher um compositor, o Emanuel Nunes. Interessou-me ver o que é que na música contemporânea... o que é que evocava a música contemporânea. Porque afinal é mais ou menos isso que trata, não é? A evocação da imagem e o que que o som evoca em cada um. A imagética que podemos criar através de ouvir o som. E.... qual era a pergunta?

(É COMO VOCÊ VÊ O PROCESSO, COMO É QUE CHEGAMOS NO TEMA, AÍ VOCÊ QUISE FALAR SOBRE O SEU PROCESSO, AÍ EU ACHEI BOM. APROVEITEI TAMBÉM)

Resumidamente é isso, não é? O que que o som provoca, quer no teu corpo, quer no teu imaginário, quer no teu cérebro... o que é que o som provoca, ponto final.

(TÁ BEM. MUITO OBRIGADO!)

(ENTÃO, O SEU NOME ARTÍSTICO?)

Dina Andréia.

(FALA RAPIDAMENTE SOBRE A SUA FORMAÇÃO.)

Tirei a Licenciatura em Desenho Industrial de Aveiro, acabei agora, em 2010, em junho. E não estou a fazer mais nada, desde então.

(O QUE QUE VOCÊ ESPERA DESTE TRABALHO DE TEATRO MUSICAL?)

Teatro não tem nada a ver com a minha área. No entanto, acho extremamente interessante poder alargar pra outras áreas. E acho que podemos fazer uma coisa muito dinâmica e que o tema em si desperte, provoque alguma coisa em todos os alunos.

(E QUAL É ESSE TEMA, E COMO VOCÊ VÊ ISSO, E COMO CHEGAMOS LÁ?)

O tema do Futuro é um tema eternamente subjetivo, né, e cada um há de pensar a sua coisa. E é o que estamos a fazer: cada um tá a transmitir uma coisa, e tá a transmiti-lo pralguém. E tá a tenta-lo fazer da forma mais clara, mais dinâmica e mais original.

(PRONTO. É SÓ ISSO. NÃO, É SÓ ISSO MESMO. OLHA QUE BELEZA.)

Que horror...

(QUE FÁCIL!)

(PRIMEIRO DIZ SEU NOME ARTÍSTICO, COMO VOCÊ GOSTA DE...)

Dulce Torres.

(COMO?)

Dulce Torres.

(E FALA RAPIDAMENTE ASSIM SOBRE A SUA FORMAÇÃO, O QUE VOCÊ ESTUDOU...)

Portanto, eu sou formada em Escultura, variante pedra e madeira. E pronto, tenho praticado um bocado. E gosto de fazer mistura de materiais. Trabalho, acima de tudo com pedra, madeira e ferro. Gosto de fazer essa mistura de materiais.

(O QUE QUE VOCÊ ESPERA DESTE TRABALHO DE TEATRO MUSICAL? QUAL A SUA EXPECTATIVA COM ISSO?)

Pra já, pra mim foi um desafio. Porque sou uma pessoa muito tímida. Então, um bocado pra combater essa timidez, pra conseguir ser mais extrovertida. Ajuda nesta parte... foi a razão principal de escolher essa área. Foi o desafio.

(SIM... COMO É QUE VOCÊ VÊ O TEMA QUE A GENTE TÁ TRABALHANDO E COMO VOCÊ ACHA QUE A GENTE CHEGOU? EU SEI QUE VOCÊ PARTICIPOU POUCO, MAS.... DA MANEIRA COMO VOCÊ VÊ.)

A forma como chegamos, portanto, do ponto de partida até o resultado final, foi super interessante. Foi quase sair de um diálogo em que eu não sabia em que águas é que navegava, até chegarmos, no fundo a todo um consenso. Algo já material... foi super interessante.

(É SÓ ISSO, NA VERDADE, QUE EU QUERIA SABER... COISAS SOBRE O

PROCESSO. NO FINAL, DEPOIS, VOU FAZER UMA OUTRA, MAS É SÓ QUANDO A GENTE ACABAR O TRABALHO. SÓ SOBRE... MAS É BOM JÁ COMEÇAR A PENSAR SOBRE O QUE QUE VOCÊ CONSULTOU. QUAIS FORAM AS REFERÊNCIAS QUE VOCÊ USOU, QUE LIGAÇÕES VOCÊ TEVE. MAS ISSO... PRONTO. SE QUISER JÁ DIZER ALGUMA COISA AGORA...)

Assim, da minha parte pensei: "se eu fosse viajar, o que é que podia transportar comigo? Duas, referências, o que é que eu transportava?" Sem dúvida, a música. E dentro da música, iria escolher a Maria João Pires. Devido à força que ela transmite em todas aquelas teclas!

Depois, associada à música, portanto, aquela força da tecla transmite-me a cor. Consigo visualizar, consigo sentir toda aquela cor que... e pensei onde é que eu encontro essa cor que eu consigo visualizar com toda essa música. Encontro nas telas da Paula Rêgo, que utiliza aquelas cores também que vibram, fortes e que.... a cor leva à música e a música leva à cor, a conseguir aquela mistura. Aquele cozinhado.

(TÁ BEM. MUTTO OBRIGADO, Dulce!)  
Ok.

(PRIMEIRO, O SEU NOME ARTÍSTICO.)  
Janaína Alves.

(E SUA FORMAÇÃO?)  
Minha formação é Artes Plásticas, no Brasil. Terminei em 2002. E também, em 93 eu terminei Farmácia.

(O QUE QUE VOCÊ ESPERA DESTE TRABALHO DE TEATRO MUSICAL?)  
Eu acho que o que está acontecendo desde o início da disciplina já é a minha expectativa.

(É? ESPERAVA EXACTAMENTE ISSO?)  
Não, eu não imaginava que era assim, até porque eu tinha me inscrito em Fotografia. Aí o professor de Fotografia faltou no primeiro dia, aí eu vim assistir à aula do César. E aí quando eu vi a proposta dele de integrar todos os campos artísticos, eu mudei na hora! E eu acho que a expectativa, ela se realizou desde o primeiro dia em que ele apresentou a proposta. E no decorrer das aulas, eu acho que já cumpriu totalmente a função, independente do nosso trabalho final, ou não... eu acho que isso é.... É bom terminar as coisas que a gente começa, né? É muito bom a gente terminar as coisas que começa. Mas, já cumpriu a sua função. Já cumpriu a expectativa.

(E QUAL ERA ESSE TEMA PROPOSTO INICIALMENTE? É O MESMO? COMO QUE É? E COMO É QUE CHEGAMOS LÁ?)  
Não... o tema era o Mar. Ele tinha muito a ideia da coisa da língua portuguesa, e tinha o mar das separações, e tinha a coisa da navegação. Tinha... acho que o tema era o Mar. Era o Mar. Mas a transdisciplinaridade era a principal coisa. E aí ela foi se desdobrando em outras coisas e a cozinha comeu o barco!

(E ONDE É QUE ENTRA O FUTURO NESSA HISTÓRIA? COMO É QUE SURTIU ESSA HISTÓRIA DO FUTURO?)

O Futuro? Não sei, eu acho que é muito forte a história das Navegações, pra Portugal, né? Nunca imaginava que fosse assim. Mas é muito forte a história das Navegações, dos Descobrimientos. E isso é sempre uma ideia de futuro – o Mar, a Navegação. Como se fosse descobrir o novo mundo. E o novo mundo tem uma ideia de futuro, apesar de que a gente não trabalha muito com essa ideia do futuro ser totalmente diferente, né? A gente trabalhou com a ideia de futuro até de pegar as coisas que existem pra misturar elas. É tipo um futuro que a gente sabe que ele é agora mesmo né? Mas a promessa do mar com um novo mundo é uma coisa totalmente diferente. Essa descoberta é uma coisa muito forte no país e é uma coisa que a gente começa a sentir que é realmente forte né?

(É VERDADE, A GENTE LÁ NÃO TEM TANTO ESSA NOÇÃO, NÉ? COMO AQUELA COISA DE...)

Nenhuma! A gente não tem nenhuma noção do que que é não ter uma parte do mapa e depois ter uma parte do mapa! Que você saiu de barco e descobriu uma outra parte do mapa. Isso é uma aventura que termina numa coisa muito nova, né? Coisa que ninguém imaginava como era. É muito bom. Até que no nosso barco a gente tem uma carta né? Um escrivão. Porque se não fosse esse escrivão, também né? As coisas... seria horrível de viver hoje, né?

(TÁ BEM, Janaína, OBRIGADO PELA PARTICIPAÇÃO!)

De nada!

(PRONTO, ENTÃO, PRIMEIRO DIZ-ME O SEU NOME ARTÍSTICO.)

Não tenho ainda. Tenho vários que uso pra alguns projetos que tenho: Raquel Lim, Fuji Montenegro...

Mas o meu nome é Raquel Montenegro.

(PRONTO. TÁ BEM... E A SUA FORMAÇÃO?)

Minha formação é em Arquitectura.

(E O QUE VOCÊ ESPERA DESTE TRABALHO DE TEATRO MUSICAL?)

Hm... sobretudo o intercâmbio cultural e social das pessoas.

(E QUAL É O TEMA QUE TRABALHAMOS, E COMO CHEGAMOS LÁ? COMO É QUE VOCÊ VÊ ISSO?)

Bem, nós agora chegamos a um ponto em que envolve vários temas. Desde o Futuro, a Comida e saiu pra outros campos como a Memória, Comunicação, que é a base fundamental do trabalho, também. Mas o tema é, sobretudo, sobre o Futuro.

(COMO É QUE ERA ESSE TEMA INICIAL? COMO É QUE SURTIU ESSE TEMA INICIAL?)

Sobre... inicialmente foi sobre um espaço de...

(PODE SER COMO VOCÊ SE LEMBRA, OU COMO VOCÊ ACHA QUE FOI. NÃO PRECISA SER, NÃO É EXato.)

Foi sobre o Futuro, não é? Sobre o Cérebro também falamos...

(É QUE EU NEM TAVA AQUI NA PRIMEIRA AULA, POR ISSO EU PERGUNTO.)

Ah não? Pois, mas foi. Foi sobre isso. Falamos sobre o Oceano Atlântico. E o Futuro. E o mar ser um espaço de intercâmbio entre os povos. Onde não havia... eu levei pra esse lado... onde não havia terra. Aquela coisa territorial. Que a terra muitas vezes gera problemas entre os

povos que são muito agarrados à terra. E era o mar um espaço onde as pessoas tinham de estar em constante movimento, onde não tavam agarradas à nada, a não ser àquilo em que acreditam, aos seus pensamentos, à sua evolução. E este tipo de coisas.

(TÁ BEM. É SÓ ISSO. OBRIGADO, Raquel!)  
Obrigada!

## ANEXO II

### Guião do espectáculo apresentado em 17 de dezembro de 2010

NOTA: há algumas diferenças entre esta versão do guião e a apresentação final (registada em video). Alterações foram feitas após o ensaio geral e não foram apontadas na última versão do guião.

## E o Barco vai...

**Espaço** – Catacumbas, parte mais larga onde estão parados 2 barcos.

**Entrada de público** – Projecções do início do Filme de Fellini E la Nave va. O público poderá se sentar num dos barcos. As projecções são feitas nos mais diversos materiais, desde baldes, tecido, parede, prevê-se o uso de três projectores de vídeo que projectam ao mesmo tempo cenas diferentes do filme.

### **Primeira cena \_ apresentação**

(Todos os intervenientes/performers vestem um fato macaco de protecção para pintar. Entra primeiro Álvaro que se posiciona no meio do filme e que fala, apropriando-se do discurso do Chaplin no Grande Ditador. A meio do discurso entra Bianca coloca-se ao lado do Álvaro, ouve o que sai da boca dele e começa a traduzir o discurso para português.)

**Bianca:** O ser humano é assim. Queremos viver da felicidade dos outros, não do sofrimento. Não queremos odiar nem nos desprezar uns aos outros. Neste mundo há lugar para todos, a terra é boa e rica para nos alimentar, e o estilo de vida pode ser livre e lindo, mas nós perdemo-nos no caminho. A ganância envenou a alma do homem. Criou uma barreira de ódio. Desenvolvemos a velocidade, mas fechamo-nos em nós próprios. Máquinas que nos deram abundância, deixaram-nos em necessidade. O nosso conhecimento tornou-nos cínicos. E a nossa inteligência cruéis e severos. Pensamos muito e sentimos pouco. Mais do que máquinas precisamos de humanidade.

**Dulce:** NÃO LEVE AO LUME

NÃO AQUEÇA

NÃO PRECISA DE MAIS TEMPEROS

FECHA OS OLHOS

DEIXA-TE LEVAR

A PANELA FERVE HÁ UM TURBILHÃO DE EMOÇÕES

A PIANISTA BATE FORTE NO MARTELO QUE GERA UM SOM INTENSO, AS CORDAS SAEM ENVOLTAS DE UMA INFINIDADE DE SENTIMENTOS E EMOÇÕES.

A MELODIA INVADE O OUVINTE QUE É CONDUZIDO NUMA VIAGEM COMOVENTE ÀS PROFUNDEZAS DO SEU ESPÍRITO. NÃO HÁ MONOTONIA, O CARÁCTER MÁGICO E POÉTICO PROPORCIONA AO OUVINTE UMA EXPERIÊNCIA METAFÍSICA E ESPIRITUAL ÚNICA.

(Passado um tempo entra Valter com a guitarra olha para um dos outros coloca-se ao lado da Dulce, tenta tocar guitarra de pé, volta com uma cadeira, apropria-se do som que está a ser gerado e improvisa.)

(Sai Álvaro passado um tempo do Valter começa a tocar. Sai Bianca passado mais um tempo)

### **Segunda Cena \_ Narrativas individuais**

(Páram todos. Música Madredeus)

**Bianca:** uma senhora escreveu-me dizendo que  
lhe dá vontade de lamber a capa do  
meu último livro. sinto uma inveja  
grande de quem se esquece da  
ausência das imagens e as toma por  
presenças possíveis  
a senhora que me escreveu,  
por crueldade, não me enviou nada que  
eu quisesse lamber. apenas palavras que,  
por mais sugestivas, me saberiam a tinta.

(Célia está em cima do barco. Narrativa individual mais a Dina)

**Janaína:** Existe um guru, um mestre, um iluminado que teve uma visão da terra mágica e por isso foi eleito pelos outros como a pessoa mais capacitada para opinar e ajuizar acerca de tudo.

**Personagem/Dina** - Preciso de saber tudo sobre essa visão que teve! ( aproxima-se do guru e ajoelha-se perante ele)

**Guru/Célia** – A tua cara não me é estranha... ( olha de relance e continua em meditação )

**Personagem** - Sim, sim, já nos devemos ter cruzado por ai, mas eu vim aqui porque quero saber onde é esse mundo que viu e como é. Todos estão a falar disso, sabia?? Espero bem que não seja um dos seus truques para arranjar dinheiro... ( Mostra-se preocupada)

**Guru** – Sabes, a questão não é onde fica esse mundo, mas sim quando fica...

**Personagem** - Quando fica?! Não posso acreditar! E como tem a certeza que não foi só um dos seus sonhos esquisitos?

**Guru** – É fácil... Porque você estava lá. E eu nunca sonharia consigo! Agora deixe-me meditar em paz. ( fica irritado)

**Personagem** – Como espera que eu me vá embora depois de uma revelação destas?! Espere, eu preciso de saber... O que eu fazia? Estava feliz? De certeza que era mesmo o futuro da humanidade, não seria um universo paralelo a existir em simultâneo com este?

**Guru** – Também dava jeito se fosse, mas não, era mesmo o futuro de todos vocês e o meu também, mas eu estou num patamar diferente...

**Personagem** – Quero lá saber do seu patamar, conte-me é mais do meu, está a fazer-se tão difícil porquê??

**Guru** – Acabou-se a conversa, não tolero malcriações, põe-te a andar daqui!

**Bruna:** Vocês não vêm?

não olham para trás?

No passado estão as respostas.

De que seria de nós sem a experiência do fogo ou da roda?

Sem as obras de Beethoven.

Sem Platão ou Arquimedes?

Lembrem-se da alegoria da Caverna e dos homens acorrentados voltados para a parede.

Temiam a própria sombra porque não sabiam o que era...

Não podemos temer o que não conhecemos.

Não podemos mudar de rumo sem percebermos o que já percorremos até aqui.

Se não, como saberíamos qual a direcção certa?

Eu tive um sonho.

Sonhei que tal como no início, o Homem era apenas um homem.

Não havia raças.

Éramos todos iguais.

Vivíamos em comunidade e todos se ajudavam...

Porque não pode ser assim no Futuro?

**Raquel** ( vislumbra-se pela primeira vez uma cozinha,uma cortina de sacos está atrás faz parte da cozinha. que pode estar dentro do barco, cortina pode ser uma cortina de plástico que se abre antes da Raquel fala. Receita sussurrada Cláudia, pelo Álvaro. ouve-se durante o cozinhado.)

**Raquel:** O futuro será dinâmico e leve. Flutuante, basta juntar uma mão cheia de ingredientes criativos consistentes e autênticos. A substância desta receita é a energia gerada pelos pensamentos positivos, fundamental para o desenvolvimento da humanidade. Envolvermos estes ingredientes delicadamente com ternura e obtemos uma substância macia e eriscente. Aromas voláteis começam a soltar-se e a percorrer os cérebros mais ausentes com memória.



Esta troca de energia positiva produzida pelo cérebro gera momentos de enorme criatividade.

**Janaína** (O texto pode ser projectado em vídeo) - Para uma boa receita medicamentosa – princípio ativo com potencia natural, antioxidante para evitar deteriorização, aglutinante para garantir boa friabilidade do comprimido, viscosante para dar densidade adequada, veículo de substancia inerte de boa interação com o p.a.  
(Começam a ouvir-se sons na cozinha toda a gente está à volta da cozinheira. Menos Dina e Célia que continuam no mesmo lugar onde acabaram a primeira parte do texto)

### **Terceira cena – Diálogo e o futuro**

(Na cozinha está toda a gente alguma coisa se está a cozinhar. Os sons são muitos e variados até que se começam a ouvir um ritmo que desenvolve e começa a tornar-se na cantilena do poema do Saramago)

**Valter:** Eu vejo no futuro uma panela de barro. Gigantesca.

Três trilhões de litros d'água. E fogo alto!

O que será preparado é o que quisermos. Mas é importante que seja ao ar livre. Nunca escondido. Assim veremos o céu azul, e aquelas cores de aquarela do fim de tarde.

Veremos quiçá as estrelas, porsto que um cozinhado destes demora mesmo muito tempo. Já a fumaça poluidora, que nos impede de ver todas aquelas coisas, fica no fundo da panela - com uma pedra presa ao pé.

**Janaína:** O futuro é um estado de saúde total, saúde do meio ambiente que fornece substratos para que a cura aconteça, saúde dos homens que passam por doenças como processos menos dolorosos, saúde de um mundo que não se agarra ao sofrimento.

**Álvaro:** Canção de Madredeus

**Valter:** Na panela também vão folhas verdes, de florestas bem densas, misturadas às folhas amarelinhas de outono. Dão um belíssimo tempero. Enquanto a destruição inconsequente do verde vai no fundo da panela, bem onde queima – com uma enorme pedra presa ao pé.

**Janaína:** O corpo futuro é integrado com todos os processos naturais ao seu redor, faz o processo de formação das rochas, e cresce em um mesmo tempo com os vegetais, e tem ciclos de estar e não estar como vivente orgânico, como o próprio planeta.

**Álvaro** (com a voz da Janaína): O tempo futuro roda, está em espiral, repete sempre. Repete com formas diferentes, ate que esbarra em uma barreira de espaço...volta e recomeça a repetição, como em um aperfeiçoamento. Tudo que passa através dos olhos já passou e o instante carrega todos os tempos em sobreposição translúcida.  
(cantilena do poema do Saramago)

**Todos:** Põe na mesa a toalha adamascada,  
Traz as rosas mais frescas do jardim,  
Deita o vinho no copo, corta o pão,

Com a faca de prata e de marfim.

**Bianca:** Alguém se veio sentar à tua mesa,  
Alguém a quem não vês, mas que pressentes.  
Cruza as mãos no regaço, não perguntes:  
Nas perguntas que fazes é que mentes.

**Todos:** Põe na mesa a toalha adamacada,  
Traz as rosas mais frescas do jardim,  
Deita o vinho no copo, corta o pão,  
Com a faca de prata e de marfim.

**Todos:** Prova depois o vinho, come o pão,  
Rasga a palma da mão no caule agudo,  
Leva as rosas à frente, cobre os olhos,  
Cumpriste o ritual

**Bianca:** sabes tudo!

**Personagem** - Você não entende...Eu preciso mesmo de saber, uma palavra, uma luz,  
uma orientação, qualquer coisa, por favor!

**Guru** – Não compreendeste ainda?! FUTURO!

**Personagem** – Mas que futuro?

**Guru** – Se eu te contar algo sobre ti, ficarás plenamente satisfeita não é? Só te importas com o teu umbigo e recostas-te nesse teu egoísmo displicente. O futuro é a compreensão do todo muito mais do que cada uma das suas partes. Querias uma frase para o teu futuro, ora aí tens: O TODO É MUITO, MAS MUITO MAIS DO QUE A SOMA DE TODAS AS PARTES!

**Personagem** – Estou a ver que me enganei redondamente acerca da tua utilidade, Sr ESPECIAL! E pensar que percorri todo este caminho, atravessei os Himalaias e alguns rios de dinheiro para chegar a sua Santidade ou como te chamam por estas bandas, mas não me serves de nada, que desilusão!

**Guru** – Tu não vieste em vão, mas tens de descobrir isso sozinha, eu podia mostrar-te um arco-íris de ideias, quase ficção científica em cada uma das imagens ou mil e uma receitas para a tua felicidade, mas tu tens de olhar dentro de ti e encontrar os ingredientes. Segue os conselhos de um sábio do teu mundo, que dizia que a religião do futuro será uma filosofia cósmica, que transcende o Deus pessoal e evita o dogma e a teologia. Abrangendo ambos os meios natural e espiritual, deve se basear num sentido religioso decorrente da experiência de todas as coisas como uma unidade significativa. Se há alguma filosofia que possa lidar com as necessidades da ciência moderna, essa filosofia é o budismo.

**Personagem** – Ah claro, isso toda a gente conhece, foi aquele o..... como é o nome dele mesmo? O.....Ai..... Está-me mesmo na ponta da língua, diabos! O escritor do Nobel, aí como é que ele se chama.... O José Saramago!

**Guru** – Não, burra. Foi o Albert Einstein.

**Personagem** – Ah claro! É que são os dois mais ou menos ateus, e daí a confusão. Eu também não tenho Deus ou Deuses, ou whatever.... Mas olha lá, não me chames burra ouviste? Mas que raio de pregador da paz és tu?

Hummm... Budista! Se eu me tornar budista como tu, nos tempos livres claro, porque tenho uma vida muito agitada e apesar destas coisas estarem na moda, é sempre mais reconfortante ir tomar cházinho com as amigas do que me pôr agora sozinha a pensar na morte da bezerra... Bom, mas se eu te trazer qualquer coisita, então supunho que então aí também me dás algo em troca? Ah e se vier assim uma notita parar aos teus pés, como quem não quer a coisa, também não é mau, ahhh???? ( Faz um gesto malandro de suborno)

**Guru** – Tirem-me desta peça!!

Acho que não tens solução, aliás como a maioria das pessoas... Só a breve revolução provocará a mudança nas mentalidades!

**Personagem** – Ahhh??

**Guru** – NADA, já falei de mais! Vou dar-te um último conselho: vai ler sobre os últimos avanços do pensamento...

**Personagem** – Ok, mas em que área do pensamento?

**Guru** – Vai ver “O PENSAMENTO” e a sua expressão em cada uma das áreas... tudo está interligado. As coisas não se separam, pelo contrário, caminham numa mesma direcção como um rio que tudo arrasta e se diz que é violento. Mas já pensaste quão violentas podem ser as margens que o comprimem?...

**Bianca:** ando a pensar na senhora que me escreveu, será que tem nome?Será que cozinha como eu palavras? A capa do meu último livro não tem sabor, já a lambi! Para a próxima saberá a morango ou talvez a açorda de marisco.

**Raquel:** E para a ementa de hoje – sonhos!

(sequência com o texto da Carolina. É colocado um bocado de papel de cenário branco na cena. Começam a pintar o papel com movimento, induzidos pela música e pelas palavras. )

**Carolina:**

ARRANHA.

SOBE LENTAMENTE.

CONSTRÓI. DESCONSTRÓI. ORA ACTIVO, ORA QUIETO. IRREQUIETO.

PÁRA.

SOBE RÁPIDO, MAIS RÁPIDO AGORA .

MOSTRA A TUA CARA DESCOBERTA LENTAMENTE PELA LUZ , ESSA LUZ QUE VAI ENTRANDO  
E SAINDO DEVAGAR.  
E MAIS RÁPIDO. É FORTE.  
É VAGA . FINA. ESTRIDENTE . PÁRA.  
FORTE AGORA.  
PREPOTENTE AINDA. FIOS, FIOS DE SOM QUE PERPASSAM A MINHA CABEÇA . CORRO EM  
BUSCA.  
ORA SALTITANTE , ORA PENSATIVA.  
ENROLADA.INCORPORADA.  
É INTENSO E DESARRANJADO. ARRANJADO.  
ESTOU PARTIDA .  
OS MEUS OSSOS DESCONJUNTURAM-SE .  
E AGORA CALMA . CALMA . E O INSTANTE DE CALMA JÁ SE FOI HÁ MUITO .  
CORRO ATRÁS DO SOM QUANDO AINDA ELE VEM LÁ TRAS E NÃO CONSIGO ADIVINHAR O  
QUE VIRÁ.  
SURPRESA . RITMO . RAREFEITO .RA RE FEI TO . TUDO. FRAGMENTO. PIANO PIANO.  
ALTO .  
O CORPO MEXE E NAO DESLIGA DO QUE O SOM ANUNCIA.  
CORRO CORRO .  
EM BUSCA INTENSA. DESARRANJO .ARRANJO TUDO. FAZ SENTIDO .  
IMAGEM APARECE, DESAPARECE.  
COMO A LUZ SE ESVAI E AGORA É INTENSA .  
TILINTOS. NHA NANA NA TLLL TLLEE .  
A CORDA QUASE REBENTA MAS É SEGURA PELO SOM MAIS ATENTO AGORA.  
E FORTE .  
SINTO.  
SINTO-ME MOVENDO O CORPO DE ENCONTRO AO SOM.  
EMOÇÃO  
SILÊNCIO.  
EMOÇÃO

**Última cena – A comida** (projeções Fellini)

(as pessoas agregam-se junto de uma toalha e todos provam os sonhos que foram

confeccionados. Convida-se o público a comer.) **Fim**

## ANEXO III

### Programa da disciplina Teatro Musical, do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, conforme consultado em agosto de 2011

área científica	estudos de arte
créditos	6
escolaridade (t tp p)	0 3 0
responsável	carlos manuel branco nogueira fragateiro

#### **objetivo(s)**

Analisar em que mundo estamos a viver, quais os desafios que os futuros possíveis nos colocam hoje, quais as transformações que estão a acontecer no interior das diferentes áreas disciplinares, as novas descobertas e quais as leituras multidisciplinares sobre o avanço do conhecimento,

Perceber o papel da Arte num mundo que está a viver um processo acelerado de transformação e sistematizar a intervenção artística como processo de conhecimento do mundo, de revelação dos movimentos sociais subterrâneos, como instrumento que reaviva a memória, como antecipador das crises, como espaço privilegiado de invenção dos futuros possíveis;

Definir um GPS, um quadro de conceitos capazes de nos orientar no interior da crise e de perspectivar a invenção dos mundos possíveis, do futuro

Produzir um projecto de criação que fale do mundo e antecipe o futuro, integrando o teatro, a música e a tecnologia como instrumentos ou áreas de intervenção multidisciplinares que permitem cruzar as diferentes áreas disciplinares, perceber as novas descobertas e o avanço do conhecimento, traduzindo essas várias ideias num produto artístico;

#### **conteúdo(s)**

**O Teatro e a Música como Instrumentos Privilegiados de Descoberta e Reinvenção do Mundo**

O trabalho desenvolver-se-á em cinco Unidades que correspondem aos objectivos definidos:

### 1 – Um Mundo em Profunda Transformação

O que queremos nesta unidade é que cada um seja capaz de estruturar uma síntese da sua leitura do mundo a partir da escolha de 3 autores de referência que, numa visão nos domínios do conhecimento, da arte (música e/ou teatro) e da tecnologia, produzam reflexão sobre o mundo de hoje e os desafios com que actualmente nos confrontamos.

No final desta unidade cada formando tem uma síntese das ideias dominantes de cada um dos autores escolhidos.

### 2 – O Nosso GPS capaz de nos Orientar no Interior das Mudanças

Definir um GPS, um quadro de conceitos capazes de nos orientar no interior da crise e de perspectivar a invenção dos mundos possíveis, do futuro.

Este GPS será construído a partir das diferentes sínteses de cada um dos autores analisados.

### 3 - Arte num Mundo em Transformação

Escolher um Projecto/Laboratório/Unidade de criação artística com características multidisciplinares e experimentais que sirva de referência e modelo para o projecto de criação que nos propomos desenvolver.

#### 4 – Materiais Artísticos de Referência

Partir da escolha de Temática para o Projecto de Criação que seja pertinente e responda aos desafios com que hoje nos confrontamos. Ligar essa temática a duas obras musicais: uma do universo de língua portuguesa e a uma outra de carácter mais universal. Escolher ainda um projecto do domínio das artes performativas, teatro, ópera, teatro musical, que se considere como uma obra de referência para o projecto e a temática que cada um se propões desenvolver.

#### 5 - Produção de um Projecto a partir do Teatro, da Música e das Tecnologias

A partir das temáticas e dos projectos de referência escolhidos encontrar pontos de ligação e síntese entre os vários formandos. Partir dessas sínteses para a criação de uma proposta de projecto de Teatro, Música e Tecnologia que será apresentado no final da Unidade de Formação.

#### **avaliação**

A avaliação é contínua e estrutura-se de acordo com as diferentes etapas do trabalho. As etapas de 1 a 4 valem cada uma 15%, valendo o projecto final 40%.

#### **requisito(s)**

Nenhuns.

#### **metodologia**

Toda a estratégia partirá do formando, num processo progressivo de construção do projecto, tudo a partir das opções que vai tomando: escolha dos autores de referência, sínteses respectivas, construção de uma síntese pessoal ou do seu GPS, escolha dum projecto ou laboratório de referência e a criação

dessas sínteses e da sua transformação em imagens e narrativas seja coerente e crie pontos e pontes de contacto, convergentes ou divergentes, com as outras propostas.

**competência(s)**

Quer-se que no final da unidade cada formando tenha uma visão:

- do mundo, da importância de a cada momento se criarem sínteses que nos ajudem a orientar no interior da mudança, sínteses que sejam suportadas por reflexões de autores de referência nas diferentes áreas do conhecimento;

-do papel estratégico que as artes têm nos processos de mudança, tanto enquanto espaço de afirmação da memória, de revelação do presente e invenção dos futuros possíveis;

e seja capaz de

- encontrar temáticas pertinentes que dêem sentido e balizem os projectos de criação artística;

- perceber a metodologia e o processo de construção do projecto de criação que experimentou.