UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS-ARTES
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Com a colaboração da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

MOLDURA ELÁSTICA

Uma investigação sobre a produção de um texto para teatro

Lara Vanessa Casal Pires

Orientadores: Professor Doutor Jean Paul Bucchieri
Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Artes Performativas e da Imagem em Movimento

2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS-ARTES
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Com a colaboração da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

MOLDURA ELÁSTICA

Uma investigação sobre a produção de um texto para teatro

Lara Vanessa Casal Pires

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em
Artes Performativas e da Imagem em Movimento

Júri:

Presidente: Doutora Sandra Eugenia Teixeira Alves Tapadas, Professora Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor João de Castro Silva, nos termos do nº 1.1. do Despacho nº10432/2023, publicado em Diário da República, 2ª série, nº197, de 11 de outubro;

Vogais:

- Doutora Sílvia Pinto Coelho, Investigadora Integrada do Instituto de Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [1ºarguente];
- Doutor Nélio Rodrigues Conceição, Investigador Integrado do Instituto de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [2ºarguente];
- Doutor David João Neves Antunes, Professor Ajunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa;
- Doutor Jorge Manuel Ramos do Ó, Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa;
- Doutor Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Jean Paul Bucchieri, Professor Adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa [orientador].

Apoio da Universidade de Lisboa e financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT),
Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/135912/2018

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Lara Vanessa Casal Pires, declaro que a tese de doutoramento intitulada "A Moldura Elástica. Uma investigação sobre a produção de um texto para teatro", é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata,

Lisboa, 28 de fevereiro de 2024

Resumo

Esta dissertação investiga o processo de criação de uma peça de teatro – "Que le spectacle commence" – com o propósito de analisar a relação entre o corpo e o texto. Depois da análise de múltiplas perspetivas de escrita, foi destacado o gesto como um elemento fundamental na construção de significados e na estruturação da narrativa.

A categoria teórica de *Moldura Elástica* pretende ajudar a compreender a interação entre corpo, escrita, gesto e texto, ilustrando a dualidade inerente ao gesto de escrita, por um lado com a pretensão de ser definitivo e, por outro, continuamente aberto a novas interpretações.

Os resultados alcançados durante a construção de um *Dispositivo Coreográfico de Investigação* demonstram a capacidade de uma prática corporal em reconfigurar a relação entre o corpo e a linguagem verbal. Ao descrever retrospetivamente os efeitos coreográficos de um gesto do corpo, documentando-o, a escrita abre o referido gesto a novas experiências, inclusive a nível corporal. Mais concretamente, ao antecipar uma estrutura dinâmica, é presentificada uma totalidade em constante formação. Este facto realça a noção de que a antecipação permite uma compreensão mais imediata da totalidade, mesmo que esta totalidade esteja em processo de atualização.

PALAVRAS CHAVE: corpo, escrita, gesto, moldura elástica

Résumé

Cette thèse examine le processus de création d'une pièce de théâtre intitulée "Que le spectacle commence", dans le but d'analyser la relation entre le corps et le texte. Après avoir analyser plusieurs perspectives d'écriture, le geste a été identifié comme un élément clé dans la construction de significations et dans la structuration de la narration.

La catégorie de *Moldura Elástica* (*Cadre Élastique*) est mobilisée pour éclairer l'interaction entre le corps, l'écriture, le geste et le texte, mettant en lumière la dualité inhérente au geste d'écriture, à la fois aspirant à une certaine définitivité et ouvert en permanence à de nouvelles interprétations.

Les résultats obtenus lord de la construction d'un *Dispositif Chorégraphique de Recherche* démontrent la capacité d'une pratique corporelle à reconfigurer la relation entre le corps et le language verbal. En décrivant rétrospectivement les effets chorégraphiques d'un geste du corps, en le documentant, l'écriture ouvre ce geste à des nouvelles expériences, y compris sur le plan corporel. Plus précisément, en anticipant une structure dynamique, une totalité en perpétuelle formation est présentée. Ce constat souligne l'idée que l'anticipation favorise une compréhension plus immédiate de la totalité, même si celle-ci est en cours d'actualisation.

MOTS CLÉS: corps, ecriture, geste, Moldura Elástica (Cadre Elástique)

Para Matilde e Gonçalo,

com quem aprendo a cada dia a questionar o sentido dos gestos

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero expressar o meu profundo agradecimento ao meu orientador de tese, o Professor Jean Paul Bucchieri, por ter aceitado orientar a minha investigação desde uma fase de inicial. Agradeço-lhe por ter estado sempre disponível e por acompanhar com interesse todo o meu percurso.

Também quero agradecer à minha orientadora, a Professora Adriana Veríssimo Serrão, pelo acolhimento, generosidade e notáveis contribuições pedagógicas.

Em seguida, agradeço às instituições e aos colegas que me mostraram caminhos e contribuiram com referências bibliográficas. Agradeço ainda pelo apoio institucional da Universidade de Lisboa e da Fundação para Ciência e Tecnologia pela concessão das bolsas.

Por último, desejo expressar o meu agradecimento à minha família, por ter sempre acreditado, mesmo nas ocasiões em que duvidei na realização deste trabalho.

Índice

INTRODUÇÃO 10

1.Conteúdo 17
2.A investigação artística na academia 24
3. O fazer artístico, movimento inverso da composição 29
4.Do dispositivo coreográfico de investigação ao texto para teatro Que le spectacle commence (Detalhes de uma ilusão) 36

PARTE I – QUE LE SPECTACLE COMMENCE (DETALHES DE UMA ILUSÃO. 42

PARTE II – PARA UMA DISCUSSÃO SOBRE O FAZER ARTÍSTICO 76

CAPÍTULO I – O CARÁCTER FLUIDO E EVOLUTIVO DA DRAMATURGIA: UMA ANÁLISE DAS INTERSECÇÕES ENTRE CORPO, ESCRITA E GESTO 77

1.O papel da escrita na expressão e configuração dramatúrgica 77
2. A relevância do gesto como elemento expressivo e linguagem narrativa 88
3. O corpo documentado: vestígios na escrita e a integração da experiência corporal na narrativa 105

CAPÍTULO II – A DIMENSÃO PERFORMATIVA NA PRODUÇÃO TEXTUAL: O PAPEL DO CORPO NA (RE)CONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA 110

1. O teatro e a palavra escrita: dualidades da dramaturgia 110
2. A (re)criação de mundos: a relação entre texto, gesto e narrativa com base em Paul Ricœur 116
3. A emergência do significado na escrita: os deslocamentos na composição do texto e as suas implicações na construção de significados 125

CAPÍTULO III – COMPREENDER A MOLDURA ELÁSTICA: ISOLAMENTO E MEDIAÇÃO NO TEXTO 130

1. As dimensões da linguagem: uma análise da escrita como espaço de significação e interpretação 130
2. Reflexões sobre a atividade reversível da experiência (en)formada artisticamente: delimitação e exploração de possibilidades 140
3. A perspetiva de Georg Simmel sobre a obra de arte: as noções de enquadramento e mediação na apresentação do objeto artístico 150
4. Contributos da obra que paira acima da página na construção de sentido: observações a partir das perspetivas de Roland Barthes, Lyn Hejinian, Umberto Eco e Jacques Rancière 156

CONCLUSÃO 165

BIBLIOGRAFIA 167

Introdução

"Criar, é viver duas vezes."
Albert Camus

Este projeto de doutoramento, insere-se numa abordagem de investigação conduzida pela prática (*Practice-led Research)*, que visa a criação de um objeto artístico e a reflexão teórica sobre o processo criativo. Em vez de se limitar à documentação e teorização em torno da criação artística, este projeto articula um objeto prático – texto escrito para uma peça longa de teatro – com uma tese teórica que reflete sobre o *fazer artístico*.

O trabalho experimental nas áreas da dança, teatro, performance e vídeo tem sido um desafio constante na minha investigação. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac em *Critique du théâtre. De l'utopie au déchantement*: "Se ainda é permitido «sonhar adiante», argumentarei que o teatro é o lugar da invenção de possibilidades; que o possível representa o horizonte utópico no qual se destacam as dramaturgias de hoje. Escrever e fazer teatro é, em grande medida, dar lugar às possibilidades" (2009:139). O *fazer artístico*, como prática de investigação e fabrico de objetos, pode reconfigurar uma experiência, proporcionando um espaço para explorar e antecipar uma variedade de possibilidades.

No contexto da prática artística, surgem inúmeras incertezas quanto ao rumo a tomar na investigação. Por conseguinte, colocar em causa a relevância da experimentação, da ressonância e da sistematização revela-se pertinente para acompanhar as múltiplas tentativas de abordar os problemas identificados relacionados com a investigação criativa, enquanto se afinam questões mais amplas, tais como: *Qual é o impacto da investigação criativa no universo académico? De que forma outras abordagens da criação artística podem ser partilhadas e influenciar a prática futura dos artistas?*. Destas duas questões, surge uma terceira: *De que modo a experiência de uma prática artística específica pode constituir uma investigação na Universidade?*

A escrita à mão abre um espaço onde os gestos do corpo dizem coisas sobre as suas relações com a própria linguagem. Embora a escrita pareça subtrair o corpo, uma vez que se manifesta através de um gesto que exige uma certa quietude corporal,

escolho a escrita e o gesto que a inscreve como forma de devolver e vivenciar uma experiência inseparável da forma como se apresenta e se revela.

Numa perspectiva da receção da obra artística, Marie-José Mondzain, em *Homo spectator: ver, fazer ver*, aborda o lugar flutuante que se estabelece entre performer e espectador, descrevendo-o como uma "circularidade indefinida" (Mondzain, 2015:289). A autora salienta que tanto o performer quanto o espectador são ativos do *fazer artístico*, são co-criadores do sentido, numa "situação singular de um corpo que ocupa dois lugares"(Mondzain, 2015:355). A noção de circularidade reflete a dinâmica dialética entre os participantes, que transitam *entre o lado de cá e o outro lado*, permitindo o reconhecimento mútuo. Durante uma performance, os participantes constroem um sentido através da experiência corporal. O espectador, segundo a autora, "é criador do espaço disponível e oferecido à criação de um outro (objeto). Partilha com todos os outros o julgamento que faz sobre aquilo que vê, é sujeito da imaginação definida como faculdade de tornar presente uma ausência" (Mondzain, 2015:289). Estes conceitos, desenvolvidos por Mondzain no contexto da "circularidade indefinida" que teoriza, despertam reflexões, promovem a co-composição do sentido e possibilitam a simultaneadade de ver e ser visto, elementos fundamentais que guiaram as primeiras etapas deste estudo.

No início deste projeto, os argumentos de Ana Pais sobre o espaço teatral como um acontecimento participativo suscitaram-me um interesse específico na materialidade sensível e nas implicações teóricas e estéticas da criação artística. Na sua tese de doutoramento em Estudos Artísticos com Especialidade em Estudos de Teatro, com o título *Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral*, Pais aborda o papel do público, realça a interação entre o palco e a plateia, e defende que essa relação "assenta na condição recetiva do ator e numa conceção de público como participante na situação" (2014:128). A sua análise baseia-se nas ferramentas da *Teoria dos Afetos* de Teresa Brennan e Sara Ahmed, que demonstram como os afetos gerados durante a performance teatral têm um impacto na qualidade sensível da obra.

A reflexão sobre o fazer artístico como não tendo um propósito concreto, mas como um apresentar de diversas possibilidades foi crucial para este estudo e baseia-se nos argumentos de Jacques Rancière em *Le spectateur émancipé*. Aí, Rancière apresenta a arte como um enigma, que o espectador procura compreender através de

diferentes "momentos" e de acordo com um "protocolo" concebidos para o guiar nesse percurso (2008:14). Rancière argumenta que na experiência do próprio *fazer artístico*, o artista propõe um eco das suas inquietações, um eco que se "torna incerto" (2008:28). Enquanto o leitor "observa, seleciona, compara, interpreta" (Rancière, 2008:19), ambas as experiências (do artista e do leitor) são re-ajustadas e a relação de "causa-efeito" é suspensa (2008:20). Um texto não comunica uma mensagem, ele pretende antes mostrar uma forma de consciência, uma intensidade para a ação que se apresenta como um "referencial comum" (2008:20). Nesta entidade móvel, criada coletivamente, os problemas inicialmente identificados pelo artista são expostos sem que o texto tente solucioná-los definitivamente. O texto torna-se um espaço onde as questões subsistem, um espaço de dúvida que permite a perceção das reacções experimentadas de ambos os lados. Essas reacções podem tornar-se cada vez mais detalhadas e profundas, sendo que o problema no texto não visará apresentar resultados, refutar hipóteses ou produzir algo específico.

Na senda dos argumentos de Marie-José Mondzain, Ana Pais e Jacques Rancière, defendo que a produção de signos possibilita a partilha do pensamento e a concretização de uma estrutura que confere uma estabilidade efémera, porém necessária, ao próprio *fazer artístico*. Com base nesta ideia, e inspirada pelos três autores mencionados, estabeleci as seguintes linhas de trabalho: (1) pela escrita pode representar-se aquilo que está ausente; (2) a co-autoria pode ser acolhida, na escrita; (3) o texto não comunica de forma estática, mas oferece uma moldura susceptível de ser enformada por diferentes ângulos de observação.

Comecei, ou talvez deva escrever que (re)comecei, com o propósito de desenvolver um dispositivo de investigação na criação de um *objeto artístico*, em forma de texto para teatro, e que a exibição desse processo permitisse o desenvolvimento de um argumento, ao invés de se concretizar apenas numa apresentação artística. Desta forma, ao partilhar ferramentas que ampliam e problematizam o processo de investigação, a prática e o pensamento sobre o *fazer artístico* poderiam influenciar e contribuir para a prática futura de artistas nos seus processos criativos. Embora o *fazer artístico* seja muito específico, os seus *resultados* não tendem a ser herméticos. O testemunho de uma prática pode contribuir para o conhecimento, o que significa que demonstrações do *fazer artístico* em contexto académico abrem espaço para a argumentação e reflexão.

Esta investigação emerge da procura de resposta a duas questões essenciais: Como teorizar o *fazer artístico*? E qual é o papel da investigação artística no âmbito académico? A hipótese proposta é a seguinte: através do *fazer artístico*, numa prática que envolve o corpo e a transposição desse trabalho em formas de expressão como a escrita de um *texto*[1] ou a materialização de um objeto no espaço e a consequente partilha desse objeto, torna-se possível compreender a sua produção. O conhecimento implicado no próprio *fazer artístico* permite uma compreensão situada e relacional dessa prática. Ao explicitar o *fazer artístico*, abrem-se possibilidades diversas de (re)ler, (re)atender e (re)ativar a teoria, bem como a consideração de casos particulares de investigação artística e *performance como formas de criação e investigação.* Isso permite trazer contribuições relevantes no contexto da criação contemporânea em teatro, dança, performance e vídeo.

Na minha prática é fundamental refletir sobre a singularidade dos processos, pensamentos e do objeto artístico criado ao longo da investigação. Neste estudo, adoto uma abordagem à criação baseada num dispositivo do qual resultou a escrita de um texto para teatro. Esta investigação-criação aspira a intermediação entre os processos de criação, a investigação artística (prática e teórica), a reflexão e a produção de conhecimento.

A trajetória dos vários argumentos cruzados apresentados é marcada tanto pela insatisfação com as respostas sugeridas pelos autores estudados como, em sentido inverso, pelos pontos de convergência encontrados, que se mostraram relevantes para o avanço do estudo. Durante o estudo, foram vários os momentos de viragem, reflexão e revisão, para conseguir *escutar* como as minhas preocupações se entrelaçavam indagações conduzidas por outros autores. Ao revisitar a documentação e os argumentos de outros autores, foi possível observar a capacidade da linguagem *saltitar* ou de "rodopiar sobre si mesma" (2016:57), como menciona Michel Foucault. A repetição fez emergir uma ordem inesperada do material já existente, sendo o objetivo prosseguido estabelecer conexões entre campos diversos e transmitir as impressões experimentadas, evitando a descrição.

[1] Mas também desenhos, mapas, fotografia e o vídeo. Todos esses elementos comunicativos (figuras, gestos, símbolos, objetos) se conectam no campo da imagética e da composição, constituindo uma espécie de inventário perpétuo da experiência.

Recorri ao conceito de gesto, que, de acordo Giorgio Agamben, não é uma ação com um fim em si mesma, nem possui um propósito além de si próprio. Agamben argumenta que: "o gesto não é nem um meio, nem um fim; antes é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emanciação de toda finalidade" (2018:3). O filósofo ilustra esse argumento com o exemplo do mímico, que imita não com o intuito de atingir um fim, mas para reproduzir exatamente o deslocamento na sua forma pura. Ao suspender a relação do gesto com uma finalidade, o mímico expõe a sua natureza comunicativa e a sua capacidade de se manifestar como um meio em si mesmo. Assim, o gesto torna-se visível na sua essência, desprovido de finalidade externa e capaz de mostrar a sua função mediadora e comunicativa intrínseca. A partir desta definição de Agamben, segundo a qual o gesto é compreendido como "pura medialidade exposta enquanto tal", surge uma interrogação: *Pode o gesto dar conta da passagem entre um estado imediato (com origem no corpo) e uma memória que chega do futuro?*

Em *L'empire des signes*, Roland Barthes defende que "A arte ocidental transforma a "impressão" em descrição. O haïku nunca descreve (...) sendo apenas linguagem, passa de uma linguagem à outra e se constitui como a memória desse futuro, e por isso mesmo anterior" (1980:100) – o que, não respondendo totalmente à interrogação anterior, coloca novas questões. No haïku, a ênfase não recai na descrição precisa, mas na criação de uma essência de aparência frágil, que transcende a mera representação. Nesse momento, a coisa transforma-se pela linguagem e constitui-se como uma memória do futuro, anterior a si mesma.

O doutoramento em Artes (Artes Performativas e da Imagem em Movimento)[2], tal como publicado em Diário da Républica (2ªsérie – Nº148) permite a apresentação de um "*conjunto de obras ou realizações com caráter inovador, acompanhada de fundamentação escrita que explicite o processo de conceção e elaboração, a capacidade de investigação e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere*" (p.24312). Este regime especial permite a apresentação de uma tese prático-teórica. Neste caso, a investigação relacionar-se-á com a escrita de um texto longo para teatro e sequente reflexão sobre este processo. O programa do

[2] O doutoramento em causa é em Artes Performativas e da Imagem em Movimento resulta de uma colaboração entre a Universidade e o Instituto Politécnico de Lisboa.

Doutoramento em Artes prevê, no seu regulamento, a avaliação de dois elementos: um objeto artístico e uma tese escrita. A combinação destes dois elemento – o objeto e a tese – possibilita uma discussão mais abrangente e fundamentada sobre os processos de criação e a partilha do conhecimento gerado através do *fazer artístico*.

Na estrutura deste trabalho académico, a parte prática não é apenas um complemento da teoria, pretende ter repercussões na atribuição do diploma. A tese escrita, a experimentação prática e o objeto artístico criado são cúmplices, sendo a prática o elemento central em redor do qual se organiza a investigação[3]. A tese escrita não é um anexo da investigação artística, mas um elemento de avaliação que difere na linguagem e forma de apresentação. Não é uma espécie de diário nem tão pouco uma coleção de documentos sobre a forma artística do objeto desenvolvido.

A apresentação desta investigação não tem a pretensão de submeter a peça escrita a uma espécie de autenticação[4], mas sim propor uma reflexão sobre o conceito de *Moldura Elástica* no texto. Os objetivos específicos incluem: (1) a criação e análise de um Dispositivo Coreográfico de Investigação (*DCI*) para uma escrita corporal, como potencial contribuição para outros processos artísticos e futuros estudos em Artes; (2) a escrita de um texto para uma peça longa de teatro; (3) o desenvolvimento de uma investigação em Artes, pela perspetiva do seu *fazer artístico*; e (4) o estabelecimento de

[3] A análise, a discussão e a reflexão teórica acontecem em simultâneo com a prática e são processos interdependentes. A prática faz evoluir a escrita. A escrita e a prática influenciam-se reciprocamente. Esta complementaridade e simultaneidade permite a ambas atividades (prática e escrita *teórica*) serem mais do que uma compilação ou um simples registo de uma e da outra.

[4] Ou validação, ou até mesmo responder a algumas das seguintes questões: O que me levou a esta pesquisa? Qual o desenvolvimento que a tese promove? Porque é que a tese me desafia e quais são as motivações? Para onde é que vou? Quais são as ferramentas que o meu trabalho de criação dá? O que é que procuro desenvolver e o que é que encontro como espaço de experimentação, de ressonância e de sistematização desse trabalho? De que forma é que esta investigação-criação contribui para a academia? Quais são os bloqueios colocados pela academia? Como dizer onde vai parar, sem ainda ter começado? Quais as dificuldades de concretização da investigação (na própria academia)? Como contribuir para o desenvolvimento de públicos (captação, formação e inclusão) aquando da apresentação e portanto numa fase de dar visibilidade à investigação? Mas visibilidade de quê? Como? Quais o materiais apresentados (corpo e/ou texto)?

uma relação de ressonância entre a criação de um objeto artístico e a sua apresentação na academia, através da discussão e reflexão sobre o *fazer artístico* e o conceito de *Moldura Elástica*. Entre os objetivos gerais, destacam-se: (1) a problematização do processo inerente ao *fazer artístico*; (2) o estímulo à investigação mesmo na ausência de uma ideia pré-concebida, evitando bloqueios criativos na prática da escrita; e (3) a contribuição para o campo de conhecimento das artes pela demonstração de uma experiência criativa singular.

A apresentação de uma prática artística em contexto académico pretende questionar os processos de formação e transmissão do conhecimento perante uma economia de conhecimento dominante. Esta abordagem desloca o trabalho artístico para uma posição de produção de conhecimento, conferindo-lhe um enquadramento académico que incluirá o próprio *fazer artístico*.

As etapas desta investigação não seguiram qualquer caminho pré-estabelecido, o que permitiu maior liberdade na prática artística, impossível se o objetivo fosse a publicação de um livro de autor ou de artista. A apresentação de uma prática experimental na academia nomeia o gesto artístico e cria condições para uma análise demorada dos materiais produzidos. A contribuição desta investigação-criação vai além da mera apresentação de sistemas de anotação ou arquivo, mas desafia a inclusão do *fazer artístico* como parte do trabalho científico, abrindo espaço para metodologias desenvolvidas noutros contextos académicos, conforme discutido por Estelle Barrett no livro *Practice as Research: Context, Method, Knowledge. Approaches to Creative Arts Enquiry* (2007).

1.Conteúdo

Em diversos programas de doutoramento como o atual em Artes, a apresentação de *realizações práticas* é solicitada para avaliar o processo criativo como gerador de conhecimento artístico e científico. Neste projeto, tanto o objeto artístico (o texto para teatro *Que Le Spectacle Commence _ QLSC*) como a tese escrita visam contribuir para uma discussão mais sustentada sobre o processo de escrita a partir de uma experiência corporal. A investigação em Artes não tem por fim apenas a obtenção de produtos, como parte do trabalho científico, mas pretende sustentar um nível adicional de problematização e uma discussão mais fundamentada. Adotar métodos na apresentação e teorização de objetos artísticos criados ou em processo de criação pode contribuir para estudos teóricos, teórico-práticos ou prático-teóricos. Reconhecer o *fazer artístico* como modelo de investigação revela-se importante, não apenas para a própria prática artística, mas também como modo de produzir e partilhar conhecimento.

A noção de *Moldura Elástica* proposta como ferramenta de análise e reconfiguração da escrita, leitura e apresentação do texto teatral apresenta um potencial significativo para aplicações futuras na criação artística e na investigação académica. Este estudo tem, assim como objetivo fornecer abordagens alternativas que podem influenciar outros artistas, visando alcançar não só os círculos académicos mas também a comunidade artística. Acredito que o conceito de *Moldura Elástica* poderá desempenhar um papel importante na evolução das práticas de investigação artística, sendo aplicável em diversos ambientes académicos e contribuindo para uma discussão mais sustentada sobre a interseção entre corpo, escrita e gesto, no contexto teatral.

No decorrer do processo de criação artística, a descrição clara do pensamento em texto pode fazer duvidar de que se trate efectivamente de novo conhecimento. Neste estudo, a prática de escrita serve não só como exercício argumentativo, mas também como expressão de uma experiência corporal. Partindo da análise do processo artístico de escrita para teatro como um ato criativo, argumento que o gesto de escrita, enquanto prática enraizada na experiência corporal, tem o poder de reconfigurar tanto a leitura quanto a apresentação visual.

Nesta investigação-criação[5], o objetivo não foi apenas escrever uma peça, mas também de ampliar e problematizar a prática e o pensamento do *fazer artístico* em contexto académico. Questiono o envolvimento do corpo na escrita do texto, concebendo o gesto de escrita como uma prática fundamentada na exploração corporal e na construção de um dispositivo coreográfico.

Seguindo a premissa de que pela escrita se pode criar um espaço de presença semelhante à performance, a prática permite ao artista ver e ver-se. Ao longo da história, o texto influenciou de formas diversas a organização do tempo na ficção, especialmente na dança, na performance ou nas artes visuais. Inspirado pelos movimentos vanguardistas das décadas de 60/70, pela relação entre prática e teoria nos anos 80 e pelos conceitos de "teatro pós-dramático" de Hans-Thies Lehmann ([1999] 2007) e "teatro performativo" de Josette Féral (2008, 2013), o texto para teatro pode ser concebido como aberto a negociações de significado, com um tempo propício à descoberta e à imprevisibilidade de uma presença. Adicionalmente, a criação de um fluxo energético entre o artista e o potencial leitor/observador pode destacar-se pelo conceito de "texto-material" de Joseph Danan (2018) que permite analisar a reconfiguração dos signos e códigos numa estrutura de sentido.

Este estudo combina práticas de criação e de investigação centradas no *fazer artístico* e culminou com a redação de um texto para teatro. Através da exploração de *DCI* a partir de uma escrita corporal, pretende contribuir tanto para a prática artística

[5] Iniciei a minha formação em dança clássica e jazz. Mais tarde, em dança contemporânea e teatro. Em âmbito académico concluí uma licenciatura de Artes Performativas na Escola Superior Tecnologias Artes de Lisboa (2011) e um mestrado em Filosofia/Estética na Universidade Nova de Lisboa (2013) com a dissertação – *Uma reflexão sobre o filme Persona (1965), de Ingmar Bergman*, realizada sob orientação do Professor Doutor João Constâncio. Entre coreógrafos, bailarinos, encenadores e investigadores com quem me formei destaco: Sofia Neuparth, Margarida Agostinho, Peter Michael Dietz, Ana Mira e Pedro Fortes. Lado-a-lado com este percurso participei como co-criadora em *Chair-over-chair* (video-instalação de Paulo Proença) e em *Lugar* (desfile/performance de Lara Torres), fui actriz em *Tio Vânia*, *Secret – secretos. Duras ela disse*, *As ilhas de Färo* (Eclipse Arte) e em *O aquário* (Teatro Universitário do Porto). Como criadora desenvolvi e apresentei: *Correspondências Lisboa (documentário), Correspondências Porto (performance)*, *Body-in-between* (video dança), Ela não precisa de um guarda-chuva (vídeo-dança), *MARIAIRAM*_galeria (video-instalação), *MARIAIRAM _cafetaria* (performance em *site-specif*), *MARIAIRAM_black box* (performance), *MARIAIRAM_vaivém* (performance), *Ela. Ela não precisa de um guarda-chuva* (performance) e *Embalo* (leitura-performance).

como para a teoria no campo das Artes, esclarecer a relação do corpo com o texto e refletir sobre a natureza do *fazer artístico*. Ao analisar a escrita como gesto, percebe-se a capacidade de criar uma *Moldura* (que é) *Elástica* através do *DCI*, no interior do qual o texto se pode realizar. Este processo permite ao artista (re)aproximar-se das suas origens e dialogar com o que antes era desconhecido, reconfigurando o mundo através do seu *fazer artístico*.

A apropriação da poética da dança na escrita de um texto visa aprofundar os procedimentos compreendidos no gesto coreográfico, em que o corpo é parte integrante da produção artística. Parti de uma experiência prática de gestos dançados para organizar uma dramaturgia do movimento e foi relevante refletir sobre as condições de emergência dessa gestualidade e da sua composição. À questão sobre como devolver um movimento dançado pela escrita do corpo (coreografia) no texto, a resposta reside nos gestos e movimentos que as expressões corporais deixam ver. Desta forma, conseguem-se tornar visíveis os movimentos sem comprometer o dinamismo interno do próprio gesto.

Com base nas reflexões de Né Barros, que destaca que é pela "construção de sentido do gesto que nasce o potencial textual e a partir do qual se podem desenhar múltiplos e diversos textos"(2008:143), defendo que a forma do texto revela o seu movimento. Esclareço ainda que no decorrer do próprio texto, a dança do sentido pode transformar-se num movimento dançado. E, porque os vestígios do corpo persistem no texto, eles são atualizados num prolongamento que o próprio gesto apresenta, o que dá origem a um deslocamento de sentido.

A peça de teatro *QLSC* foi concebida durante um laboratório de escrita organizado pelo Teatro Nacional D.Maria II, no período de outubro de 2018 a junho de 2019. O texto reflete diversas etapas da escrita, evidenciando a sua inventividade em termos formais e apresenta um elenco composto por três irmãs e um duplo daquele que escreve, personificado por um personagem adicional: a narradora. Durante a fase laboratorial em que a peça foi escrita, foram produzidos diversos esquissos do texto, que posteriormente foi publicado. A fase laboratorial envolveu o levantamento e subsequente sistematização de ferramentas para a partilha e discussão de um gesto de escrita experimental. Além disso, foi introduzido o conceito de *Moldura Elástica* na

criação artística para ser aplicada em posteriores trabalhos, tanto no âmbito prático como académico.

A peça *QLSC* inicia-se com movimentos de corpos mergulhados na escuridão. A narradora observa os corpos no espaço, as palavras parecem vindas de longe e só lentamente se vão ouvindo, ou seja, a escrita tarda em aparecer. Abre-se uma porta e entram três irmãs. Os corpos continuam a dinâmica vinda do exterior, percorrem trajectos de forma rápida e segura, executam tarefas como abrir, dobrar, estender, lavar, cortar, comer. Todos os gestos são realizados enquanto duas das irmãs falam sem realmente prestar atenção ao que estão a dizer. Estas danças tornam-se ainda mais notórias pela presença de um terceiro corpo que, ao entrar, permanece deitado e imóvel num sofá, sem nunca pronunciar uma única palavra. Suspeita-se da sua lucidez num momento inesperado, quando a irmã mais velha corta a mão, e o corpo até então inerte parece despertar. Na peça *QLSC*, as irmãs e a narradora co-existem, sem contornos muito claros, cada movimento orienta o próximo, criam-se interdependências entre os personagens.

O texto foi impresso em duas colunas, e nem sempre há correspondência clara entre as colunas para o desenvolvimento da ação dos corpos, que se tocam, dobram, sustentam, agarram, puxam e atiram. A natureza fluida e não linear da ação e dos gestos revelada na estrutura rígida do texto convive com a maleabilidade da interpretação e da experiência do leitor/espectador.

A investigação artística tem desempenhado um papel fundamental na academia, contribuindo para uma compreensão mais profunda das interações entre corpo, escrita e gesto na produção textual. Neste contexto, esta tese de doutoramento procura explorar a dramaturgia, examinando como o *fazer artístico* e o movimento inverso da composição influenciam a produção teatral. Através da análise das intersecções entre corpo, escrita e texto, são discutidas as complexas relações entre esses elementos e o modo como se entrelaçam na criação de significados no contexto da escrita para teatro.

No primeiro capítulo, salienta-se o papel da escrita na expressão e configuração dramatúrgica, destacando-se o papel fundamental da palavra escrita na criação de narrativas teatrais. Reflete-se ainda sobre a relevância do gesto como elemento expressivo e forma de linguagem narrativa, reconhecendo a importância do corpo na atribuição de significado. Ao longo do estudo, demonstra-se que a escrita transforma a

experiência da realidade e gera um tempo diferente daquele que é experimentado. Ao considerar os diferentes gestos envolvidos na escrita, seja na materialização da experiência corporal no texto *QLSC* ou noutros textos originais e estudos complementares que investigam o movimento e a emergência do gesto de escrita, é destacada uma relação intrínseca com o corpo. A análise da formação do gesto, frequentemente moldado por uma composição coreográfica, destaca o exercício simbólico da linguagem. A narrativa desempenha um papel duplo: cria o seu próprio espaço de produção e proporciona uma distância essencial para a reflexão e a apropriação reflexiva da experiência. Este capítulo também põe em relevo que o texto não se limita às palavras escritas, sendo destacada a emergência das palavras a partir do gesto da mão que as escreve. O *DCI*, construído por uma prática corporal materializada fisicamente na escrita, difere de uma experiência imediata e redefine os limites entre dança e teatro.

A dinâmica ilimitada de movimentos, concebida na estrutura que denomino por *Moldura Elástica*, emerge do gesto de escrever, formando um espaço textual que reflete os seus elementos estruturais. Com o propósito de destacar um espaço capaz de proporcionar uma experiência do movimento, o gesto que escreve presentifica as condições da sua emergência e reconfigura o contorno do espaço previamente delimitado. A reflexão que se apresenta também beneficia de estudos sobre documentação nas artes performativas e da interseção entre dança e teatro, explora a transição fluida entre estas disciplinas e põe em destaque a capacidade da escrita para devolver efeitos que são coreográficos.

No segundo capítulo, é abordada a dimensão performativa da produção textual, considerando a relação entre texto, gesto e narrativa com base nas ideias de Paul Ricœur. Destaca-se a (re)criação de mundos dentro do texto e como essa interação influencia a experiência do leitor, espectador ou observador. Para investigar o papel fundador da narrativa na construção do real, a integração das ideias de Carlos João Correia, em diálogo com o pensamento ricœuriano, foi fundamental. Essas contribuições serviram para esclarecer a relação entre o sujeito e a narrativa, especialmente quando o discurso se enraíza temporalmente. O poder transfigurador do discurso poético, tal como destacado por Correia, restabelece o elo entre o *cogito* e o *mundo da vida*, ilustrado pela noção de símbolo, inspirada no filósofo francês, que representa o "modelo de transfiguração do mundo" (Correia, 1999:605). De acordo com

esta conceção, o enunciado narrativo não apenas reconstrói a presença efetiva de um gesto que escreve e reconfigura o mundo, mas também constrói uma variação imaginativa de uma experiência temporal, como resulta da análise de Ricœur. A importância do gesto de escrita como veículo para destacar a interconexão entre mundo, corpo e linguagem é salientada neste capítulo.

A performatividade do discurso é capaz de (re)descrever artificialmente o mundo e transformar a realidade através de palavras e ações. Uma análise das práticas discursivas permite compreender como operam, desafiam e resistem às formas estabelecidas, e ainda permitem a exploração de novas expressões para além do discurso dominante. De acordo com os argumentos de Ricœur, a apropriação da existência ocorre através de signos e ações. Nessas condições que a compreensão do mundo é enraizada na experiência corporal e no uso da linguagem. Para complementar esta reflexão, foram determinantes os estudos de George Didi-Huberman (1992, 2004 e 2009), Jacques Rancière (2003) e Roland Barthes (1982). Estes contributos permitiram a compreensão da natureza imagética na criação e na sua capacidade de interromper o real.

No terceiro capítulo é explorada a atividade reversível da experiência (en)formada artisticamente, através da integração do corpo na narrativa textual. Foram consideradas as perspectivas de Georg Simmel, Roland Barthes, Jacques Derrida e Umberto Eco no que diz respeito à construção de sentido, assim como os contributos da obra aberta e do texto que que paira acima da página. Salientou-se ainda a afinidade entre a arte e a natureza através da análise da relação entre escrever e ler o texto.

A peça *QLSC* não visa imitar a natureza, mas apresentar-se como uma paisagem fabricada onde a natureza é incorporada e entendida como um todo pré-existente. Ao contrário da paisagem natural, que se oferece à perceção, o enquadramento planeado e o esquisso prévio na construção de uma realidade resultam numa experiência concreta e em contínua *formação*. Neste último capítulo, destaco que a leitura deixa ver um texto anteriormente ausente, materializando a experiência da escrita como uma realidade (en)formada artisticamente. O gesto de escrita, porque ocorre como um deslocamento inverso à atualização delimita a realidade e assinala pontos e lugares efémeros. Apoiada nos argumentos de Feuerbach, reflito ainda sobre a questão da autoria em relação com a alteridade e sobre a *composição* como uma ferramenta capaz de estabelecer uma estrutura invisível. A contínua experimentação do gesto que escreve culmina na

conceção de uma *Moldura elástica*, resultado de um conjunto de estratégias repetitivas que questionam o corpo na prática da criação. Esta *Moldura Elástica* desafia as noções de enquadramento e limite, e permite uma abordagem dinâmica ao processo artístico. O texto ultrapassa as páginas impressas, envolvendo o leitor numa experiência textual, o que amplia a compreensão da dramaturgia como um fenómeno fluido e em constante evolução, onde o corpo, a escrita e o gesto se entrelaçam.

2.A investigação artística na academia

A presente investigação insere-se na linha de trabalhos em Artes, que tem sido desenvolvida em centros de investigação, como nos USA (Elkins, 2009), na Australia (Candy, 2006) ou em países do norte da Europa e UK, como demonstrado por Kershaw (2011). Estes estudos de caso anteriores serviram como ponto de partida para a metodologia adotada, diferindo, contudo, da presente investigação-criação, por aqui se refletir sobre o *fazer artístico* de um objeto do qual como investigadora-criadora, assumo a autoria.

Ao longo do percurso desta investigação-criação, a execução do trabalho nos moldes previstos não pareceu sempre compatível com as exigências do trabalho académico, na medida em que a investigação científica visa alcançar resultados objetivos, produzir conhecimento. Já o resultado de formas provenientes da produção artística, influenciadas pela perspetiva do investigador-criador, não poderiam ser generalizadas.

Como investigadora-criadora, o meu objetivo com este estudo não se restringe a mapear a origem do *fazer artístico*, mas visa refletir sobre todo o processo. Inspirada nos argumentos de Shaun McNiff, que preconiza a adequação da investigação a questões específicas (2007:39), procuro, ao descrever a experiência subjetiva do *fazer artístico*, não descurar questões de índole teórica. McNiff sublinha que a compreensão e análise da experiência do artista-investigador podem advir do "uso sistemático do processo artístico e na própria criação de expressões artísticas" (2007:29). Ao longo deste estudo, defendo que a análise de um processo criativo particular permite uma compreensão fundamentada da prática, uma vez que a compreensão de um processo artístico e pessoal pode incluir-se numa tipologia de uma investigação baseada em arte.

A investigação do percurso do artista-investigador e da reflexão sobre o seu *fazer artístico* pode ser, segundo a perspetiva de Clark Moustakas, caracterizada como uma investigação heurística. Esta é uma investigação que envolve "um processo de busca interna" (Moustakas, 1990:9) do significado da própria experiência. Por sua vez, a *Investigação Baseada em Arte*, também conhecida como *Art Based Research* (ABR), de acordo com James Rolling, apoia-se em processos cognitivos, sistemas de sentido e práticas artísticas. Rolling destaca que as teorias *ABR* facultam ferramentas de reflexão que permitem representar "a coerência interna e a utilidade do conhecimento das

ferramentas; as habilidades perceptivas dos investigadores; a relação com outras teorias; e experiências individuais e coletivas" (2013). As terminologias adotadas para nomear este tipo de reflexão variam entre diferentes culturas académicas, sendo designadas ora como *practice-led research* (prática orientada pela investigação)*, practice-based research* (prática baseada na investigação)*, creative research* (investigação criativa) *ou practice as research* (prática como investigação) na cultura anglo-saxónica, e os projetos que daí resultem são denominados como *recherche-création* (investigação-criação) na cultura francófona (Gosselin e Le Coguiec, 2006).

Atualmente, as instituições académicas reconhecem o valor do trabalho criativo e da investigação artística como formas de conhecimento, tendo vários programas académicos sido adaptados para incorporar outros modelos de investigação, o que reflete uma maior consciencialização sobre a especificidade da investigação em Artes, permitindo uma análise mais profunda das questões metodológicas subjacentes ao *fazer artístico*.

No livro *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (2010), Hazel Smith e Roger Dean refletem sobre a intersecção entre a prática artística e a investigação universitária e disponibilizam recursos metodológicos, teóricos, práticos e políticos para investigadores e praticantes. Os autores exploram as noções de conhecimento, investigação e processo criativo, e usam os termos de práticas *baseada* e *orientada na* e *pela investigação*[6] para considerar as especificidades destes tipos de investigação e a *transferência* do conhecimento gerado. Smith e Dean destacam que o trabalho criativo em si é uma forma de investigação, que dá origem a resultados e obras, enquanto a apresentação e documentação dessas práticas contribuem para a partilha de conhecimento. Estes autores defendem ainda que os *profissionais criativos* possuem um conhecimento especializado, que pode contribuir para a teorização da prática (Smith, 2010:3). Ainda que a transmissão de conhecimento nas artes possa ter uma dimensão emocional e afetiva, sendo, portanto multidimensional, tem de se basear em critérios de avaliação específicos e os programas curriculares precisam de ser adaptados a práticas coletivas (Smith, 2010:264). Também Torsten Külvemark destaca a necessidade de encontrar soluções políticas e administrativas que consolidem e financiem a

[6] Os termos "*practice-based*" e "*practice-led*" são propostos por Linda Candy em *Practice-based Research: A Guide, Creativity and Cognition* (2006).

investigação na prática artística, referindo a necessidade de encontrar uma equivalência académica que garanta a qualidade nos diplomas em Artes (Kälvemark, 2011:21).

Adicionalmente, James Elkins, no artigo *Fourteen reasons to mistrut the PHD*, apresenta várias razões para duvidar da viabilidade da investigação artística em contexto doutoral. O autor afirma que a maioria das práticas artísticas "não se adequam à investigação a nível de um doutoramento" (2015:281), uma vez que a definição do objeto e do processo criativo não propicia a reflexão. Elkins argumenta que o *fazer artístico* escapa a um esforço de conceptualização próprio do trabalho académico, e que uma completa consciência da prática pode limitar a liberdade criativa. O autor sugere que em alguns processos, "o artista tem apenas uma consciência incompleta do que está a fazer" (2015:286), e que a auto-reflexão pode até ser "inimiga da própria prática artística" (2015: 287).

A investigação académica realizada por profissionais das artes é ainda recente, pelo que não há ainda muitos exemplos de inclusão de artefactos artísticos em pesquisas formais.O presente estudo pretende salientar a importância de incorporar o *fazer artístico* no processo de investigação, seguindo o modelo proposto por Linda Candy, contribuindo então para a expansão do campo. Segundo Candy, a investigação artística de *alta significância* (2011:120) pode ser teórica ou experimental e envolver ou não a criação de artefactos. A escrita que acompanha o *fazer artístico* pode contribuir para a produção de conhecimento, mesmo que a "comunicação dessa descoberta seja desafiadora devido à necessidade de clareza na produção de um texto académico" (Candy, 2011:125). A prática, a teoria e a avaliação estão intrinsecamente ligadas no *fazer artístico* – Candy descreve um modelo onde o conhecimento teórico é inserido num *processo cíclico* (Candy, 2011:127), no qual prática, teoria e avaliação desempenham papéis importantes. A autora defende a essencialidade da prática artística ao dar origem aos resultados tangíveis do processo criativo: a investigação baseada na prática permite "uma compreensão integral, que contribui para a revelação de um novo conhecimento" (Candy, 2011:130). A teoria proporciona ângulos de análise, discussão e aplicação diferentes dos tradicionais, em que as práticas do investigador-criador podem ter lugar. Uma análise detalhada pode auxiliar a reflexão sobre a prática e conferir uma "compreensão mais ampla da obra" (Candy, 2011:130). Candy salienta que para uma apresentação mais clara do percurso do artista investigador (Candy, 2011:136), a

Universidade de Huddersfield integra artefactos artísticos em teses de doutoramento (Candy, 2011:133).

Brad Haseman propõe a investigação performativa (*performative research*) como forma de desenvolver conhecimento que não se limite a formas verbais, mas que inclua também símbolos que atuam "performativamente" (Haseman, 2006: 102). Nesta perspetiva, a investigação artística distingue-se de uma abordagem apenas sustentada pela escrita, porque articula conteúdos pré-reflexivos e não totalmente conceptualizados.

Apesar de a academia estar aberta a formas de pensamento entrelaçadas com a prática artística, a escrita é ainda privilegiada como forma de comunicação. A investigação artística aceita o "convite paradoxal" da arte (Bordforff, 2011:45), que escapa a definições precisas de conteúdo, e apresenta projetos *abertos* que refletem um *pensamento inacabado*. Segundo Bordforff, os resultados de uma investigação artística têm impacto além da prática, contribuindo para outras investigações. Os resultados "não são conceptuais, nem discursivos, e que a qualidade persuasiva apenas se encontra na performatividade dos artefactos criados" (Bordforff , 2011:47). Neste tipo de investigação são incorporadas experiências que muitas vezes escapam à linguagem escrita, têm por foco o processo não mediado de criação e a influência da arte e/ou da prática na relação com o mundo (Bordforff , 2011:47).

No livro *Investigação em Artes – A Oscilação dos Métodos*, José Quaresma e Fernando Rosa Dias examinam as tipologias *ABR*, questionam o equilíbrio entre a criação artística e a reflexão que lhe é inerente, e discutem os critérios para a aceitação institucional de processos artisticamente intelegíveis (Quaresma, 2015: 143). Quaresma propõe uma tipologia prático-teórica que utilize métodos ambivalentes, para alcançar resultados surpreendentes e um entendimento do objeto em criação através de estudos de âmbito interdisciplinar. Por sua vez, em artigo incluido no mesmo livro, Sara Matos destaca a natureza ensaística das práticas curatoriais, onde a investigação se inicia a partir de experiências pessoais e irrepetíveis e, a metodologia é moldada pela "dúvida como motor de busca" (Matos, 2015: 187). Matos destaca a importância de diversificar os processos de investigação para ampliar a intersecção entre arte e vida (2015:180), enquanto noutro artigo Simão Palmeirim distingue a *ABR* das Ciências da Arte, destacando da constante reavaliação e reconstrução na *ABR* (Palmeirim, 2015:202) e a

oscilação como característica central da prática artística, uma vez que a sua metodologia é capaz de incorporar surpresas e ambivalências.

No livro *Method meets Art – Art-Based Research Practice*, Patricia Leavy destaca a natureza artesanal da investigação artística na academia (Leavy, 2009:ix [prefácio]), onde os investigadores "se tornam escultores" das ferramentas necessárias (Leavy, 2009:1). Também Lúcia Lemos, cantora lírica e professora de técnica vocal, na sua tese de doutoramento, explorou a construção e preservação da voz lírica numa abordagem heurística e integrada numa *ABR*. A artista-professora-investigadora interrogou *como ensinar e desenvolver a voz cantada*, bem *como romper com conceitos pré-existentes para novas significações?* (Lemos, 2018:47). Lemos destacou a importância de "legitimar as afinidades com outras especialidades" para enriquecer a investigação (Lemos, 2018:43), e argumentou que uma postura epistemológica adequada pode facilitar a integração de diferentes discursos. Através da criação artística e da reflexão sobre o processo, Lemos destacou a necessidade de um esforço conceptual para compreender o próprio *fazer artístico* (Lemos, 2018:42).

A sétima edição do livro coletivo sobre investigação em artes, publicada em outubro de 2016, introduz o "*New Spirit of Research*" (cunhado por Baz Kershaw e Helen Nicholson) como estímulo para discussões estéticas desafiantes no contexto académico contemporâneo (Quaresma, 2016:12). Este *Espírito de Investigação* destaca a importância de juntar uma tese escrita a um *fazer artístico*, mesmo que as abordagens sejam diferentes, reconhecendo que podem representar "duas superfícies que não correspondem" (Quaresma, 2016:13). Além disto, Fernando Rosa Dias, no ensaio *Roteiros de um caminhar opaco* salienta a relevância do *processo* e do "*método enquanto temporalidade e caminho*" (Dias, 2016:127-128) para sublinhar a ausência de um objectivo final predefinido na investigação. De forma a complementar a escrita científica tradicional, Pierre Baumann propõe o conceito de *escrita-artística-investigação* (Baumann, 2016:153), que desafia a compreensão da prática em resultado da diversidade de linguagem e formatos, contribuindo assim para o avanço do pensamento académico sobre a expressão artística e o seu conhecimento (Baumann, 2016:161).

3. O fazer artístico, movimento inverso da composição

No livro *Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss desenvolve o conceito de *bricolage*, que faz uso de materiais diversos na criação de um objeto final, mas indeterminado. Lévi-Strauss argumenta que "cada elemento representa um conjunto de relações simultaneamente concretas e virtuais"(1998:31) e que a criação artística se caracteriza pela oscilação entre intuição e destreza, o que dá lugar a um gesto exploratório imprevisível. Lévi-Strauss destaca a importância de uma poética do *bricolage*, uma vez que como prática, "não se limita a cumprir ou executar. O *bricolage* "fala" com as coisas e através delas*"* (1998:35).

Neste contexto, o artista envolve-se no processo e combina competências de investigador e artesão. A receção da obra pode convidar o observador a co-criar, como "por meio de uma espécie de restituição do processo de conhecimento" (1998:38), sendo que esse convite pode despertar no observador perspetivas antes excluídas pelo próprio artista no momento de conceção.

Em *L'art comme expérience*, Jonh Dewey argumenta que a experiência artística é um processo contínuo de interação entre o sujeito e o meio que o rodeia, é um "processo de vida". A investigação artística pode reconfigurar a experiência quando revela o modo como um artefacto artístico se apresenta. Dewey explora a natureza da produção artística e o prazer da perceção, recorrendo a analogias com a natureza para entender a experiência quotidiana e os seus contributos para o *fazer artístico*. O filósofo destaca que a reflexão artística é incorporada de forma imediata no objeto, já que o entendimento pode manifestar-se na própria conceção do artefacto, fazendo com que frequentemente "o objeto fabricado e os termos confundem-se" (2010[1915]: 49).

O argumento de Giorgio Agamben, que considera a "arte de viver" como a "capacidade de nos mantermos numa relação harmoniosa com aquilo que nos escapa"(2010:132), em conjunto com a visão de Yvonne Rainer de que a *mente*[7] é um músculo que pode ser estimulado, levaram-me à reflexão sobre a minha prática de

[7] The *Mind is a Muscle* é o título de uma peça (1966) de Yvonne Rainer, posteriormente apresentada como uma *soirée* performativa (1968) em Nova Iorque. The *Mind is a Muscle* serve também de título ao livro de Catherine Wood, no qual a autora examina o modelo artístico de Rainer e o apresenta por meio de uma tensão dinâmica entre materialidade e ideia.

investigação. Considerando a perspetiva de que o gesto artístico na dança revela pensamentos que chegam do futuro, interrogo: *como é que a prática gera pensamentos corporais e de que forma um pensamento coreográfico pode contribuir para a escrita de uma peça de teatro.* Inspirada nos argumentos de Lévi-Strauss e Dewey, considero o *fazer artístico* como um processo contínuo, cuja prática incorpora diversos materiais que constituem o objeto e destaco a imprevisibilidade do seu gesto.

A obra de arte, segundo José Ortega y Gasset, desempenha um papel único ao *refletir a vida* e a visão do artista (2003:53-54), porque partilha uma compreensão individual e constrói interações entre o real, a ficção e (outros) mundos. A criação artística permite ao artista compreender e dar conta da sua experiência que parece "aumentada" (2007:169). Por sua vez, em *Modos de fazer mundos,* Nelson Goodman mostra como diferentes formas de entender os processos de criação (de mundos) resultam em múltiplas versões da realidade (1995:38). Segundo Goodman, "os mundos podem *diferir* pelo facto de nem tudo o que pertence a um pertencer ao outro"(1995:45), e um mesmo mundo pode apresentar diversas versões e perspectivas (1995:59).

Para analisar a implicação do artista sujeito no *fazer artístico*, tive por base estudos teóricos das Artes. Já a presença do artista, que é centrada nos deslocamentos corporais como parte da experiência temporária na prática de criação,foi analisada em conjunto com a compreensão da performatividade dos artefactos criados através de contributos vindos do quadro teórico da Antropologia.

O conceito de *performance* é abordado neste estudo de forma abrangente, reconhecendo a sua vasta diversidade de significados. Conforme argumentado por David Zebrib, a performance é entendida como uma construção singular (2010: 24). A análise da Teoria da Performance, como apresentada por Janelle Reinelt e Roselee Goldberg, salienta o processo e a importância da presença do artista, desafiando, assim, definições rígidas do conceito. Os esclarecimentos de Michael Kirby também trouxeram contributos para este estudo, uma vez que a performance se revela, segundo o autor, como rutura com princípios permitindo a exploração de outros rumos do *fazer artístico*, especialmente no contexto dos movimentos vanguardistas que remodelaram a relação entre performer e espectador. Foram, no entanto, os estudos de Vitor Turner e Richard Schechner que desempenharam um papel fundamental na compreensão da performance. Turner destacou a performance como um processo total, desprovido de limites

estruturais (1982:91), enquanto Schechner instituiu os Estudos de Performance na Universidade de Nova Iorque, debruçando-se sobre questões sociopolíticas da criação performativa, especialmente na Arte da Performance, e destacando diversas manifestações culturais (Schechner, 2006:31). Estes autores introduziram o conceito de *communitas* para descrever as relações que ocorrem em espaços provisórios (Schechner, 2006:72), permeáveis e delimitados por fronteiras (Schechner, 2006:66), caracterizados por uma "natureza temporária" na participação e transformação social (Schechner, 2006:67).

A performance, tal como desenvolvida pelos teóricos mencionados, põe o processo em destaque, a presença do artista e as relações com o espectador, conceitos que se alinham com a abordagem da *Moldura Elástica* no *fazer artístico*. Ambos os conceitos desafiam limites estruturais e promovem uma participação ativa por ambos os participantes (artista e observador), o que é diretamente posto em prática pela dramaturgia do gesto de escrita em *QLSC*. A *Moldura Elástica*, como resultado de um *DCI* que increve o corpo no texto, revela-se como um espaço de análise e partilha de narrativas. Assim, a relação entre o conceito de performance e o de *Moldura Elástica* proporciona uma base teórica consistente para compreender as intersecções entre corpo, escrita e gesto neste contexto específico.

Adicionalmente, a dança é mostrada no livro *Allitérations_ Conversations sur la danse*, como expressão autónoma com uma linguagem própria. Mathilde Monnier e Jean-Luc Nancy desenvolvem essa relação, esclarecendo a coreógrafa que a dança evita uma duplicação da expressão, ao comunicar um sentido único através da presença e do movimento do corpo. Monnier argumenta ainda que "toda a linguagem comunica em si mesma, é no sentido mais puro do termo, o meio da comunicação" (2005:19). Nancy, por seu lado, destaca a relação do ser "consigo mesmo" e como o movimento de um corpo pensante, em vez de atuar apenas como mediador, permite ao artista acompanhar o que está a ser realizado, criando um intervalo gerado pelo pelo próprio movimento, e em constante negociação entre o corpo e a dança.

José Gil, por sua vez, destaca a natureza não verbal e sensorial do corpo quando argumenta que "o corpo é o inverso da palavra" (Gil, 2001: 13), enquanto Paula Caspão salienta a possibilidade de traduzir o corpo "(...) em outros meios e linguagens" (Caspão, 2007:140). Assim, o corpo pode desaparecer quando transformado pela escrita,

mas deixa sempre vestígios que testemunham a sua presença. A transposição da palavra para o texto revela uma tensão entre o corpo e a linguagem, particularmente na prática coreográfica, onde o corpo em estado de dança explora a interação entre as palavras que se fixam e o corpo que permanece em movimento.

Daniel Tércio argumenta que "a dança é aquela fala, porventura a fala primordial (...) a possibilidade de dizer sem palavras a relação de um copro com a sua carne e com a carne do mundo" (Tércio, 2008:93). A dança não se limita à relação de significado entre signos linguísticos, ela emerge na própria constituição das palavras através do deslocamento do corpo. Segundo o autor, a dança expressa-se de forma única, sem depender da linguagem verbal. Ao explorar o *fazer artístico* centrado no gesto inaugural da dança e nas possibilidades dos corpos em movimento, é essencial considerar as diferenças entre os campos da dança e da escrita. Na prática do corpo, a escrita surge como um gesto contracorrente oriundo do corpo, que revela a presença do movimento da dança. Ao realçar o movimento da dança no gesto de escrita, salienta-se o deslocamento do corpo já ausente. Foi pela construção do DCI que foi analisada a relação entre o aparecimento de algo e sua exibição, e que tinha um duplo objetivo: (1) desenvolver uma prática que reconfigure o espaço e o tempo e, (2) inventar uma leitura co-criadora do texto. Inspirada por Joseph Danan e porque foi adotada uma perspetiva de produção, procuro, através do *DCI*, mostrar o momento em que *a dança se faz teatro*, quer isso dizer de quando a escrita corporal envolve a problematização de várias formas de presença e tenta recuperar o *aqui-agora* e o *efémero* da dança. Proponho que as características intrínsecas da dança podem manifestar-se através do gesto da escrita de um texto para teatro.

Amelia Jones lembra-nos que a performance, com origem no corpo no espaço e no tempo da escrita, pode ser "documentada" (Jones, 1997:16). Ora, se existe uma "performatividade da documentação" (Auslander, 2006:5), então a documentação pode dar origem a acontecimentos como se fossem performances em si. A performance e o documento têm naturezas distintas: enquanto a performance é experiência *ao vivo* e efémera, o documento é um objeto material suplementar à performance, com meios próprios de conservação e exposição. O documento possibilita uma perspetia privilegiada a do espectador, que pode tornar-se uma referência ou ter acesso à performance através dele.

As questões desta investigação foram também influenciadas pelas ideias de Peggy Phelan, quando argumenta que o documento "torna presente" a memória (Phelan, 2005:167). A autora analisa o conceito de "escrita performativa" (Pollock, 1998:73-103)[8], e Auslander sugere uma "performatividade da documentação" (Auslander, 2006:5).

O gesto de escrita, ao ser performativo, pode refletir sobre o "desaparecimento do corpo (a sua ausência em performance)" a partir de diversos registos (Phelan, 2005:148). Nesta medida, a documentação pode tornar-se ela própria uma performance, produzindo acontecimentos. Documentar "mais ou menos" performativamente remete, por um lado, para a autoria da criação do documento e, por outro, à limitação ou potenciação da atenção, uma vez que a performance só pode ser vista através do documento em si mesmo. Portanto, se é através da documentação que a performance existe como tal, a documentação transforma-se numa performance. Ou seja, a documentação pode produzir acontecimentos enquanto performances em si.

Podem existir performances em diversas áreas, como exemplificam o vídeo ou a cyberperformance. Nestes termos, seguindo os argumentos de Phelan sobre o referente da performance *ao vivo* e as reflexões de Auslander sobre as mediações nela envolvidas, juntamente com a problematização de Caspão sobre a documentação na dança, quando questiona se documentar é uma prática não tão *viva* (Caspão, 2007:143), a presente investigação sustenta que o gesto da escrita, que também a documenta, revela a mesma dualidade presente na performance e no seu *fazer artístico*. Assim, o gesto que escreve estabelece e devolve um espaço para a experimentação.

A presente investigação fundamenta-se também nas premissas de Jones sobre mediação e a intersubjectividade dos vestígios documentais (Jones, 1997:12). Defendo que o gesto de escrita, ao documentar, estabelece e devolve um espaço de experimentação. Dentro de uma estrutura produzida pelo próprio *fazer artístico* e por ambos os protagonistas (artista e observador), os efeitos coreográficos deixam ver (e entender) o processo criativo. Uma demorada reflexão sobre o gesto que escreve, pela

[8] A escrita performativa (Pollock, 1998) expressa em simultâneo a própria escrita e aquilo que a motivou. A escrita performativa não descreve a performance como se fosse uma representação, a escrita performativa apropria-se daquilo que esteve na origem do gesto da escrita.

exploração do corpo no *fazer artístico*, promove uma atenção específica e uma compreensão mais diversificada do processo artístico. Ao refletir sobre o gesto de escrita, identificando a sua força motriz, o seu princípio vital, pode-se contribuir para uma metodologia de escrita corporal.

No *Colóquio Internacional: A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos: Do Centro à Margem da Cen*a[9], Joseph Danan referiu-se ao problema do "texto ausente" nas práticas atuais[10]. O texto "surge desconstruído, mutilado, atomizado, substituído por outro que não estava previsto no programa, ou simplesmente não existe (...)" (Danan, 2018). Danan propõe o conceito de "texto-material*"* e destaca a transformação do texto dramático em material para a encenação[11]. Interroga ainda o papel do teatro quando "se faz dança, instalação, performance?" (Danan, 2010: 9), destaca o encenador como autor e sublinha que a encenação envolve a representação com uso de espaço, ritmo e som "(Danan, 2010: 83). Por sua vez os contributos de Hans-Thies Lehmann, através do teatro considerado como pós-dramático em resposta às transformações da comunicação e da tecnologia e por isso caracterizado pela descentralização da representação, introduzem uma reflexão sobre as condições da representação em cena (Lehman: 2017: 83-84) e a participação ativa do espectador na

[9] O Colóquio Internacional coordenado por Michaël de Oliveira, foi organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e decorreu de 24 a 26 de maio de 2018 em Lisboa, entre a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o Atelier Re.al, os Estúdios Victor Córdon e a Galeria Zé dos Bois. No Colóquio refletiu-se sobre a presença do texto (literário) nos contextos coreográficos e teatrais e foi uma das atividades promovidas no âmbito do projeto de pós-doutoramento: *Visibilidade e Invisibilidade da Literatura na Dança e no Teatro Contemporâneos – A presença do Texto* de Mickaël de Oliveira.

[10] Este título de "texto ausente" da conferência proferida no colóquio foi posteriormente título do artigo publicado na edição *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos* (2020) pelo Centro de estudos de teatro e Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa sob coordenação científica e editorial de Mickaël Oliveira.

[11] Estes dois sentidos da palavra "dramaturgia" são discutidos na obra de Danan de 2010 *O que é a Dramaturgia?*: *"*O *Dramaturg* não é o autor da obra. É verdade. Mas se lhe acontecesse tornar-se autor? Ter "a sua parte" como nas declarações para a Sociedade de Autores – é uma imagem. Por detrás do *Dramaturg*, evidentemente, o encenador*"*(Danan, 2010:10-16). Os dois tipos de dramaturgia de que Danan fala são: "a arte da composição das peças de teatro" e "o pensamento da passagem para o palco das peças de teatro" (2010:12).

construção do significado. Josette Féral (2008, 2013), por sua vez, investiga o *teatro performativo* que inclui elementos experimentais e críticos, com influência na prática teatral contemporânea e refletem uma "estética de presença" (Féral, 2008:209). Também a explicação na perspectiva de Jacques Derrida sobre o aparecimento do *enunciado performativo* a partir de contextos reais e imaginados, aliado às ideias apresentadas por Féral contribuiu para a compreensão das práticas criativas. Todos estes conceitos promovem, portanto, a emergência de olhares mais flexíveis em relação ao texto, e sublinham o papel ativo do espectador na construção do significado (Féral, 2008:202).

Nos últimos anos, o conceito de presença e os modos como surge o espaço, o tempo e nos média tem sido objeto de maior atenção e reflexão. O livro *Arqueologies of presence _ Art, Performance and the Persistence of Being*, organizado por Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks, desenvolve o argumento de que a atenção do observador se volta para "a representação da co-presença, para a perceção e presença no espaço" (Giannachi, 2012:1). Erika Fischer-Lichte, no artigo *Appearing as embodied mind _defining a weak, a strong and a radical concept of presence* (Fischer-Lichte, 2012: 103-118), propõe uma "conceção radical da presença", que se caracteriza como uma energia em constante transformação em resultado de uma força gerada pelo contacto entre performer e observador (Fischer-Lichte, 2012:115-116). Na presente investigação-criação destaca-se ainda a tensão entre o corpo fenoménico e semiótico e questiona-se a fronteira entre real e ficção, considerano a noção de *presença débil* proposto por Fischer-Lichte. Segundo esta autora a tradução cénica do pensamento poético através de um código de regras expressa emoções e estados mentais (Fischer-Lichte, 2012:107).

4.Do dispositivo coreográfico de investigação ao texto para teatro Que le spectacle commence (Detalhes de uma ilusão)

A intersecção entre o deslocamento do corpo e a linguagem escrita abre um caminho para uma abordagem artística híbrida, onde gestos e palavras se fundam para criar uma narrativa. Embora o pensamento coreográfico e o pensamento teatral sejam distintos, estas formas de pensamento podem complementar-se, revelando uma capacidade de (re)apresentar o corpo. O texto *QLSC* é fundamentado por um pensamento coreográfico, que resulta de um trabalho intrinsecamente ligado ao deslocamento do corpo no espaço, moldado por uma composição coreográfica que coloca o movimento e a expressão corporal no centro da narrativa. Por se basear numa abordagem híbrida entre linguagem escrita e movimento corporal, esta investigação oferece uma experiência artística onde narrativas ficcionais exploram múltiplas dimensões da expressão corporal. Permite-se assim ao leitor não só visualizar corpos em ação, mas também incluir a escrita como um elemento performativo da experiência teatral, trazendo para a experiência de ler uma dimensão visual e cinética que ultrapassa as palavras escritas, porque também devolve imagens.

O texto *QLSC* interroga a estética teatral, e levanta questões que organizam o *fazer artístico*: *Como escrever para teatro? Qual o estilo de escrita que melhor serve a minha visão de teatro? Qual a noção de teatralidade que se encontra no gesto de escrita de QLSC*? *Como convidar o leitor a reconhecer algo que não está explicitamente presente no texto em si, mas decorre das imagens que dele resultam? Como refletir sobre um processo que convida a pensar o "ainda" desconhecido, apenas prometido pela existência de um enquadramento?*

Nesta investigação o *fazer artístico* em questão resulta de um texto para uma peça longa de teatro, escrita com base na presença de corpos. A narrativa é construída através de gestos e movimentos no espaço, não através de uma ideia pré-concebida de uma história ou drama. Confiei inicialmente, no título do texto e nos corpos dos personagens, eles eram claros, mas foram realizados numerosos *ensaios*, para compreender plenamente o impacto desses corpos no espaço e tempo do texto. A relação entre os corpos dos personagens e a narrativa foi trabalhada até se alcançar um entendimento e expressão convicente.

Nesta investigação-criativa foram assumidas quatro premissas: -1- a existência de um passado comum entre os personagens; -2- a apresentação de uma história familiar em que pelo menos um dos corpos estava convalescente; -3- a comunicação entre as três irmãs ultapassa o diálogo que tentam, sem êxito, levar a cabo, revelando uma complexa dinâmica que mostra dificuldades de comunicação sem abdicar da procura de compreensão entre os personagens; e -4- são os gestos, e não as palavras, que deixam ver o que acontece, enquanto que o drama apresentado serve o propósito de transitar entre diferentes estados pouco definidos. O título desempenhou um papel crucial ao estabelecer uma relação que só se revelou como lógica no interior da peça quando a estrutura ficou definida, o que coincidiu com o momento em que a narradora assumiu o papel de orquestradora dos acontecimentos.

No prefácio que antecede os cinco textos provenientes do laboratório de escrita para teatro, no qual está incluída a peça *QLSC*[12], surge a questão: o que torna um texto apto para teatro, mesmo que não siga regras preestabelecidas? Rui Pina Coelho escreve "Não há hoje poéticas universais. Não há regras nem manuais que nos possam guiar. A "crise permanente" (...) impele-nos a um processo de contínua reinvenção. E também isso pode ser paralisador como extremamente libertador" (Coelho, 2019:11). Mais à frente afirma ainda que "nada é realmente importante se não for verdadeiro" (Coelho, 2019:11). Nenhum virtuosismo técnico ou agilidade é capaz de livrar o escritor da angústia de não saber o que está a escrever. Isto mostra a importância da autenticidade e da procura por uma verdade na produção artística.

De acordo com esta conceção, a escrita não é um simples meio de comunicação estático, torna-se uma expressão das experiências do corpo. A interação entre escrita, movimento e espaço revela que o gesto de escrita inclui o corpo em estado de dança, resultando num processo de composição que delimita, estrutura e devolve uma experiência de escrita a partir de um estado de corpo particular. O dispositivo criado não se assemelha a uma construção arquitetónica, mas sim a uma refiguração da atenção

[12] *Que le spectacle commence (Detalhes de uma ilusão)* é o resultado de um laboratório de escrita para teatro organizado pelo Teatro Nacional D.Maria II, entre outubro 2018 e junho 2019. O tema desse laboratório foi: *Interromper o real para a ele regressar* (Heiner Müller), dando origem a um espaço de experimentação artística e de reflexão sobre a relação entre a realidade e a sua representação no teatro.

realizada pela experimentação. A reflexão sobre o *fazer artístico* revela recursos, técnicas e referências que, se sistematizados, podem servir como base para a criação de outras obras. Ao considerar a dança e o movimento como contribuições essenciais, texto reflete uma experiência de corpo em movimento e de como esse movimento comunica intenções e significados. O movimento corporal dos personagens desempenha um papel crucial na narrativa *QLSC*. A escrita não se limita à escolha de palavras, mas também implica a compreensão de deslocamentos no espaço. Pela inclusão de experiências corporais e sensoriais, o texto retorna à vida, permitindo ao leitor tornar-se parte da experiência. A intrínseca natureza performativa da peça destina-se a ser lida, interpretada, encenada, destacando a dimensão performativa da escrita. Para reconhecer a (re)apresentação e criação do próprio gesto de escrita da peça *QLSC*, foram incluídos elementos do movimento, da dança e do espaço. Esta forma de atuação explora o potencial físico e expressivo dos personagens, aplica a técnica de *mise en abyme* para que o processo de escrita reflita sobre o próprio ato de criação. Ao utilizar o gesto de escrita como expressão da experiência corporal da dança, a peça ultrapassa a mera narrativa. A *mise en abyme* do *fazer artístico*, presente e repetida no texto *QLSC* através do gesto de escrita, revela a relação entre o corpo e escrita e transforma o texto numa manifestação viva e reflexiva do *fazer artístico* em constante evolução.

Nesta parte da introdução, inspirada em argumentos sobre criação e poética, é analisada a construção do dispositivo coreográfico de investigação (*DCI*). Através do uso deste dispositivo, o gesto de escrita do texto é orientado, delimitado e estruturado por uma experiência de escrever uma peça longa de teatro. Com base nas ideias de Didier Anzieu em *Le corps de l'œuvre* (1981:95-107)[13], procurei compreender a criação artística e a poética da criação, para aplicar no processo de escrita para teatro. A

[13] Anzieu distingue cinco etapas na criação artística. Na primeira, chamada de "*saisissement créateur*", o artista é tomado por uma uma espécie de transe corporal ou lucidez intelectual, sendo afastado de si mesmo e experimentando uma inspiração que o leva a uma experiência fictícia da realidade. Na segunda etapa, o artista alcança aquilo passa de um estado passivo para um estado ativo. A terceira etapa envolve a criação propriamente dita, onde o criador transpõe as suas experiêcias através de um código, passando do imaginário mental à abstração de ordem simbólica. Na quarta etapa, ocorre um trabalho de composição, usando estratégias de retoque e (re)escrita para dar forma à experiência numa outra materialidade. Por fim, a quinta etapa corresponde à impressão, publicação ou exposição, repercurtindo-se no leitor/espectador/observador e fechando o ciclo do processo criativo.

reflexão teórica de Anzieu enquadrou a análise e interpretação do gesto de escrita teatral como parte integrante da experiência criativa. No contexto do processo de escrita de *QLSC*, a reflexão criativa feita reconhece o gesto de escrita como uma expressão artística que influencia e molda o *fazer artístico*. O *DCI* apresenta-se como uma ferramenta que permitiu pôr a escrita em diálogo com ideias poéticas e uma proposta cénica. A criação de um *DCI*, inspirado em elementos da dança e do movimento, orientou a construção do texto. Este dispositivo atuou como um guia, sugerindo que o gesto de escrita é muito mais do que a atividade mecânica de colocar palavras no papel, é um processo intencional e planeado que procura incorporar elementos da dança e do movimento. O *DCI* representa, neste estudo, uma estrutura metodológica para a escrita para teatro, que combina prática e reflexão. O seu objetivo principal é responder ao desafio específico de escrever um texto para uma peça longa de teatro, ultrapassando a mera composição de palavras no papel para incorporar uma prática teatral e uma reflexão crítica sobre escolhas artísticas e dramatúrgicas. O *DCI* analisa e discute o *fazer artístico*, contribuindo para a teoria, estruturas dramáticas e estilos. A sua construção nquanto promove uma abordagem demorada e reflexiva que permite revisitar e aprofundar o próprio gesto durante o processo criativo.

No caso do texto *QLSC*, é possível distinguir diversas fases no processo de escrita: inicialmente, uma fase experimental, onde ideias, conceitos, personagens e cenas foram explorados de forma aberta e criativa; em seguida, passou-se à definição de uma estrutura sólida, que incluía a trama principal, conflitos, personagens e a progressão dos acontecimentos, originando seis versões preliminares. A fase do esquisso serviu para delimitar um enquadramento mais definido. Posteriormente, a produção finalizou a peça, afinando a linguagem, diálogos e detalhes. A formatação do texto também foi cuidadosamente considerada, trabalhada de forma poética e criativa para influenciar a experiência do leitor, uma vez que considero essencial que o processo de escrita de um texto para teatro tenha em conta o formato e a apresentação na página. A forma do texto proporciona uma experiência única e interativa durante a observação e leitura. Os diálogos dos personagens, as didascálias e a disposição de todos os elementos nas páginas podem influenciar a maneira como a história é transmitida e interpretada. Não encontrei logo a formatação que me parecia mais adequada à narrativa ou a cativar os leitores, tendo feito várias experiências até chegar à forma final. Escolhi dispor as didascálias como *subtexto* nas páginas à esquerda e o diálogo nas páginas à

direita. Desta forma procurei oferecer uma experiência mais envolvente para o leitor e encorajar interpretações diversas. A escrita de teatro exige um trabalho minucioso e interativo, comprometido com uma temática, um propósito e/ou uma visão artística da peça, desde a fase inicial de experimentação até à (re)escrita final, onde a linguagem é aprimorada, e os personagens se desenvolveram, garantindo coesão da narrativa.

Durante a escrita, pretendi dar destaque à qualidade rítmica do texto, trabalhando a oralidade e a sonoridade das palavras. Creio que essa atenção foi fundamental para a dinâmica da peça, tendo tido impacto na fluidez e na intensidade das interações entre os personagens.

Esta tabela sintetiza o *DCI*:

Dispositivo coreográfico de investigação		
Parte	**Fase**	**Função**
Laboratorial (Decisão) - Testar e inventar	Comprometimento	Reconhecer e validar
	Esquisso	Estruturar
Poética (Forma) - Produzir	(Re)escrita	Compor

A parte laboratorial, que constituiu a fase mais extensa do *DCI*, implicou momentos solitários. O seu principal propósito foi dar forma ao texto, refletindo as decisões tomadas e estabelecendo um contorno claro para a narrativa. A parte laboratorial subdividiu-se em duas fases distintas. Na primeira, as palavras nascem de outras, multiplicando-se à medida que as escolhas se tornam mais claras. Na segunda fase da parte laboratorial, o foco é o esquisso, que permite testar os limites e a arquitetura do dispositivo, e revela o modo pelo qual o texto é escrito e engenho, mecanismos, ferramentas e estratégias usados na escrita.

O objetivo essencial deste processo de escrita para teatro é destacar a coreografia subjacente ao gesto que escreve, que integra linguagem e movimento na construção e

composição do ritmo e estrutura textual. Esse gesto coreográfico na escrita está especialmente presente na fase do esquisso, onde o texto é moldado com ritmo e movimento. A escrita teatral tem a capacidade de instaurar uma dança de palavras num espaço ficcional flexível, onde são explorados ideias e desejos. A composição labiríntica dessa prática de escrita promove interpretações abertas e participativas, alinhando-se com a dança que pode ocorrer num espaço ficcional, e que converte conceitos e emoções em elementos dramáticos. A dimensão poética do dispositivo refere o artifício dentro do espaço ficcional, o que proporciona também uma reflexão contínua dentro de uma estrutura moldada pelo gesto de escrita, permitindo mutações que criam algo novo sem a necessidade de procurar explicações definitivas. O resultado é uma construção com múltiplas hipóteses de entrada e saída, onde os caminhos, o modo de olhar e de ler (leitura e (re)leitura) são diversos.

A escrita de teatro transcende a mera produção do texto verbal, incorpora considerações essenciais sobre o movimento e a ação física dos personagens. A utilização de gestos específicos nas didascálias cria uma coreografia implícita que molda a dinâmica da peça. No processo de (re)escrita, durante a parte do *DCI* que denomino como Poética surge a oportunidade de revisitar ideias e perspetivas. A organização do texto (re)apresenta uma coreografia verbal, na qual a disposição das didascálias e dos diálogos organiza a lógica espacial e temporal. A inclusão de gestos coreográficos na escrita pode contribuir para a criação de uma linguagem, que é apenas impressa no texto, para dialogar diretamente com o corpo do leitor.

PARTE I – Que le spectacle commence (Detalhes de uma ilusão)

Apresento nas próximas páginas a última versão do texto antes de ser editado (com o teste de paginação) para publicação pela Bicho do Mato/ Teatro Nacional D.Maria II.

QUE LE SPECTACLE COMMENCE (DETALHES DE UMA ILUSÃO)

Lara Pires

PERSONAGENS

SANDRA *(irmã mais velha)*
SOFIA *(irmã do meio)*
SARA *(irmã mais nova)*

1. Ensaio e dramatização

Vejo corpos em movimento num espaço. Corpos mergulhados num espaço escuro, onde o fundo, em toda a sua extensão, é composto por uma superfície refletora, mas na qual não conseguimos ver nenhuma imagem. Aos ouvidos chega um ruído constante, como se estivéssemos debaixo de água ou ouvíssemos vozes de gente a cantar. De repente, surge o início de uma linha. O desenho da linha move-se, não lhe vemos o fim. Antes, apareceu um ponto. Agora, olhem, reparem. Conseguem ver? Um enxame inteiro em hibernação à vossa espera. Começam a distinguir-se outros sons ondulatórios, são palavras longínquas. As cortinas afastam-se, vemos um salão escurecido pelo final de tarde e ouvimos o som das chaves na porta. A porta abre-se, entram Sandra e Sara. Sandra traz uma mochila de campismo às costas, está ofegante e suada. Pousa a mochila, tira o casaco, deixa-o numa das cadeiras que estão à volta da mesa. Sara parece cansada, tira as sapatilhas e passeia-se em silêncio pelo salão, como se desejasse que não reparássemos nela.

Sandra olha para a porta, que continua aberta. Sofia está parada no vão da porta.

Sandra tira uma saca de pano da sua mochila, que esvazia em cima da banca. Sandra distribui de forma alinhada: batatas, cebolas, latas de atum e uma garrafa de água. Desde pequena que Sandra foi sempre muito organizada. Sandra permanece encostada à banca e olha pela janela. Presenciamos uma mudança subtil na iluminação do salão. Parece que em pouco tempo será noite.

SANDRA Chegámos mesmo antes de começar a chover! Nem está muito frio.

SANDRA Sofia! Sofia, entra e fecha a porta!

SANDRA O que é que estás a fazer?

SOFIA Nada.

SANDRA As mudanças bruscas de luz eram destas nuvens carregadas de chuva. Vais ficar aí parada?

SOFIA Não me lembro da última vez que estive aqui.

SANDRA Entra.

SOFIA Achei que...

Sandra e Sofia vão e vêm pela casa, ajeitam as cadeiras e a mesa. Há uma janela ao lado do espelho pendurado por cima da cómoda. Sofia abre as portadas e sentimos uma transformação no espaço. No meio do salão existe um sofá de dois lugares tapado com um lençol branco. Sandra puxa pelo lençol e Sofia ajuda-a a dobrá-lo. Sara tira o casaco e pendura-o na entrada. Sara percorre o salão sem mexer em nada, olha-se ao espelho e examina o rosto na imagem refletida. Depois afasta-se e vê-se de corpo inteiro. Sara ouve Sandra e Sofia a falarem sem nunca olhar para elas.

Sandra atravessa o campo de visão de Sara para arrumar na primeira gaveta da cómoda o lençol dobrado. Depois volta para junto da banca e tira um copo do armário. Sandra serve água engarrafada e deixa o copo cheio em cima da mesa. Sandra põe água numa caçarola e leva-a ao lume.

Sara bebe a água que Sandra serviu e que ficou em cima da mesa. Sandra veste um avental, procura a melhor das facas e começa a descascar as batatas com uma evidente destreza. Sofia sacode e ajeita as almofadas do sofá.

SANDRA Esta não é a altura do ano em que mais gosto de cá vir, mas...

SOFIA Tens vindo cá?

SANDRA Prefiro vir no inverno, se for para ficar em casa, porque a vila fica deserta. Ou então no início do verão, porque no final da estação o calor aqui é insuportável!

SOFIA Não sabia.

SANDRA A mim, a chuva é o que me chateia mais, uma pessoa quer andar e os trilhos estão cheios de folhas escorregadias. Subir até cá é já por si uma tarefa difícil. Nesta altura, a caminhada torna-se bem mais cansativa!

SOFIA Estou exausta.

SANDRA Não parámos uma única vez, acho que fizemos os cinco quilómetros em tempo *record*! Estou com tanta sede.

SOFIA A casa nem está muito suja...

SANDRA Estive cá na semana passada e dei um jeitinho. Não consegui fazer compras, nem mesmo o essencial para estes dias...

SOFIA Amanhã cedo vamos à vila...

SANDRA Enquanto faço isto, arruma as tuas coisas no quarto. Eu durmo na sala e não se fala mais nisso.

Sara acena que sim com a cabeça. Talvez Sandra tenha acenado negativamente com a cabeça. Mas a mim parece-me que ela não ouviu o que Sofia disse.

Sara deita-se no sofá. Sandra lava as batatas: abre a torneira e agita o escorredor com as batatas já descascadas. Sandra fecha a torneira e indica com o dedo umas garrafas de vinho que estão em cima da mesa. Sofia põe as latas de atum fechadas em cima do lava-loiça.

Silêncio.
Depois de uma espera talvez um pouco excessiva, Sofia abraça Sandra pelas costas. Sandra parece desconfortável e roda as omoplatas como se tentasse libertar-se dos braços de Sofia.

Sofia afasta-se alguns centímetros de Sandra. Sandra permanece com a mesma expressão de desconforto. Sofia volta a agarrar-se a Sandra e dá-lhe vários beijos sonoros.

SOFIA Tens um ar cansado. Porque não te deitas um pouco?

SANDRA Na ementa do jantar temos salada de batata com atum...

SOFIA Eu ajudo-te, anda. Fazes uma sesta...

SANDRA Olha o que tenho guardado para o nosso jantar!

SOFIA O quê?

SANDRA Olha!

SOFIA Acho que nunca bebi desse vinho.

Silêncio.

SOFIA Senti-me um pouco estranha quando entrámos, mas acho que estes dias me vão fazer bem. Foi uma boa ideia virmos juntas! Obrigada pelo convite!

SANDRA Espero que sim!

SOFIA Disseste que querias contar-me uma coisa.

SANDRA Gostei do abraço, mas agora podes largar-me? Assim não consigo...

SOFIA Não pareces muito contente. Não estás feliz? Estamos tão poucas vezes juntas que já me tinha esquecido que não gostas de mimos.

SANDRA Não é nada disso. Eu, ao contrário da mãe...

SOFIA A mãe adorava abraços...

SANDRA A mãe raramente deixava que eu fosse terna com ela. Sempre que eu tentava tocar-lhe com a mão ou abraçá-la... Todos os meus impulsos se desfaziam no ar! Mas contigo ela transformava-se... Jogos e segredos, risinhos a toda a hora...

Sofia larga Sandra. Sandra não muda de expressão. Sandra põe as latas de atum abertas e viradas estrategicamente em cima do lava-loiça. Conseguimos ver o movimento lento do azeite a escorrer das latas para a pia. Sandra abre a torneira, lava rapidamente as mãos, que seca no avental.

Sofia tem um frasco na mão, abre e cheira.

Sofia encontra na mesma bolsa um saco. Sofia pousa o frasco em cima da banca e prepara-se para abrir o zip *do saco.*

Sandra tira repentinamente o saco das mãos de Sofia.

Silêncio.
Sem precipitações, Sofia, como se estivesse distraída a olhar para as nuvens, faz uma pergunta.

Sofia puxa a manga da camisola para cima e mostra o braço.

SOFIA Não me lembro...

SANDRA A mim deixava-me sozinha.

SOFIA E foi assim que me tornei a favorita da mãe, certo? Isso agora também pouco importa. Não sou melhor nem pior do que tu.

SANDRA Faz-me um favor... vais à minha mochila... Tenho na bolsa de fora uns temperos...

SOFIA Já vi.

SANDRA Na bolsa de fora, na parte de cima da mochila, vês?

SOFIA O que é?

SANDRA Nem sei bem, é uma mistura que compro. Tem pimentão, alho, salsa e mais umas coisas.

SOFIA Cheira muito bem, e estou cheia de fome.

SANDRA Uso imenso, e na salada vai ficar ótimo!

SOFIA E isto tudo é para o quê?

SANDRA Este é o meu *kit* farmacêutico. Levo-o comigo para todo o lado...

Silêncio.

SOFIA Ponho a mesa?

SANDRA Sim, mas passa os pratos por água, que o armário não fecha bem e ainda se mete lá algum bicharoco.

SOFIA Nem digas isso, só de pensar fico toda arrepiada.

SOFIA Olha!

SANDRA Não ia contar-te... Mas na semana passada encontrei aqui uma serpente.

Em cima da mesa está um aquário com uma fenda no rebordo. Sandra toca no aquário, ouvimos o som das unhas no vidro e um estalo. Presenciamos o momento em que, do rebordo à base, aparece uma fissura visível.

Sandra gira o aquário.

SOFIA Uma serpente?

SANDRA Estava escondida nas almofadas do sofá.

SOFIA Que horror!

SANDRA Consegui apanhá-la. Como era noite quando a encontrei, guardei-a neste aquário e na manhã seguinte libertei-a.

SOFIA Estás a gozar?

SANDRA Não!

SOFIA Não tiveste medo?

SANDRA Nenhum.

SOFIA Como é que a apanhaste?

SANDRA Assustou-se quando tirei a almofada e foi para o chão. Depois, peguei-lhe numa ponta, usei o cabo da vassoura para a levantar e larguei-a aqui dentro.

SOFIA Cuidado. Está a partir-se, ainda te cortas!

SANDRA Onde?

SANDRA Não tinha reparado que estava partido. Naquela noite, tapei o aquário com a cesta da fruta e por cima pus o vaso para fazer peso.

SOFIA Estás a contar isto só para me assustar. Tu sabes que eu tenho medo de serpentes!

SANDRA Porque é que havia de estar a inventar esta história? Eu nem te ia contar!

SOFIA Não brinques com estas coisas...

SANDRA Saiu-me...

SOFIA Agora vou passar estes dias cheia de medo...

SANDRA Não precisas! A casa esteve fechada muito tempo, o chão nunca foi substituído, algumas das mobílias já eram da avó e estamos no meio da montanha. É normal que os bichos cá entrem...

SOFIA Como é que vou conseguir adormecer?

Sandra espeta a ponta da faca nas batatas para ver se já estão cozidas.

Silêncio.

Sofia tem os pratos nas mãos.

Sofia procura os pratos.

SANDRA Não te preocupes!

SOFIA Falar é fácil.

SANDRA Deves ficar imóvel, em silêncio... Se ela se assustar é que pode ser perigoso. Não podes é mostrar que tens medo. Nunca mostres medo.

SOFIA Medo? Eu morro antes de ela me morder.

SANDRA As serpentes só reagem se estiverem assustadas. Não acho que fosse uma serpente venenosa...

SOFIA Eu é que morro de susto, percebes?

SANDRA Esquece isto... Passa os pratos por água. Quero comer, estou cheia de fome.

SOFIA Eu não sei é como é que tiveste coragem para ficar com ela em casa durante a noite. E conseguiste dormir?

SANDRA Querias que fizesse o quê?

SOFIA Sei lá...

SANDRA Ela ficou à espera de que eu a soltasse, e senti-me mais segura assim do que largando-a a meio da noite.

SOFIA Usamos estes?

SANDRA Os que quiseres.

SOFIA Agora não consigo pensar em mais nada. Disse que estes dias me iam saber bem, mas agora só consigo imaginar coisas horríveis.

SANDRA Não te preocupes.

SOFIA Isso é mais fácil de dizer do que de fazer...

SANDRA Eu estou aqui, trato dela se voltar a aparecer!

SOFIA E se...

SANDRA A casa é pequena, chamas por mim!

Silêncio.

SANDRA Chove tanto...

SOFIA Pode ser que chova tudo esta noite...

SANDRA Talvez...

Com a intenção de explicar a Sofia que é o seu pensamento que está a distorcer a realidade, e não o medo que ela diz estar a sentir, Sandra pega na mão de Sofia e juntas atravessam o salão.

Vemo-las paradas a olhar pela janela. Ao contrário da natureza curiosa do ser humano, de querer saber todos os detalhes daquilo que se passa nas suas costas, as serpentes guardaram o instinto prático e precioso que as habilita a viver longe de onde se sentiram alguma vez em perigo. Provavelmente porque não têm costas como as nossas. Bem, talvez não seja por esta segunda razão, mas pela primeira, enunciada no discurso baseado num conhecimento pouco científico e sem fundamento, porque Sandra nada percebe de zoologia. Sofia parece respirar agora mais tranquilamente. Se Sofia abrisse a boca nesse momento, ouviríamos a palavra: paz. Mas as duas irmãs permaneceram caladas por mais uns minutos. Se esta sensação adveio das palavras de Sandra ou se do tempo que estiveram as duas irmãs de mãos dadas, eu não sei. Na realidade do acontecimento, as duas personagens estão em silêncio e a recriar o momento temporal do «agora». E para que ele se realize diante de todos nós, procurei decifrar algumas das ressonâncias que extravasam a situação temporal distante. A função simbólica da «serpente» expressa a tensão entre princípio de vida e sinal de morte. Isto dito, não dissociemos a situação circunstancial da escrita e o sentido que se constitui e que ressoa ainda no momento «agora». Depois do tempo que as duas personagens sentiram como necessário, Sofia vai à mochila, tira e veste um casaco, e descobre um pão embrulhado numa saca, que já não se lembrava que tinha trazido.

SANDRA As batatas estão quase cozidas.

SOFIA Será que, com esta chuva, as serpentes não procuram abrigo? E se ela volta? Que medo!

SANDRA Peguei no aquário, na cesta e no vaso e levei tudo até ali. Pousei tudo junto daquela árvore, tirei o vaso e esperei que ela saísse. Ela escorregou primeiro pelas ervas e depois pelas camadas mais profundas do solo. Ela foi naquela direção e não volta.

SOFIA Como é que tens tanta certeza?

SANDRA As serpentes não voltam ao sítio onde se sentem em perigo. Tu não tens de ter medo.

SOFIA Sem patas, sem pelo, sem penas... sinto-me gelada!

SANDRA Anda, vamos para a mesa.

Sofia e Sandra sentam-se à mesa, servem-se e começam a comer.

Sandra encolhe os ombros. Ainda estamos na primeira cena, ou no primeiro quadro, como gosto de chamar às partes deste texto, e ainda não aconteceu muita coisa, é verdade. Peço alguma paciência, não se aborreçam comigo ou com estas três irmãs. Pouco depois de ter entrado em casa, Sandra serviu um copo de água que deixou em cima da mesa, e que Sara bebeu sem que nenhuma das duas irmãs tivesse dado conta. Na verdade, até agora Sara não disse nada e não lhe foi dirigida uma única palavra. Talvez tenhamos todos ficado na dúvida aquando da sugestão de Sofia para que descansasse um pouco, ficámos na dúvida a qual das duas irmãs ela se dirigia, não? Com tantas palavras escritas, o tempo da leitura foi o suficiente para Sandra e Sofia comerem grande parte da sua refeição. Já que elas estão de boca cheia, vou aproveitar para partilhar que fiquei muito indecisa em relação a muitos elementos, em particular relativamente à ementa do jantar destas duas personagens. Adoro comida e nunca na minha vida comi salada de batata com atum, mas foi o que Sandra levou na sua mochila, e eu não sou pessoa de contrariar.

Sofia abre a garrafa de vinho e serve Sandra. A mão de Sofia treme violentamente e entorna a bebida por cima da toalha. Este acidente passa quase despercebido na ação das duas irmãs, mas o que acontece diante de todos é que a garrafa se transforma numa serpente, e Sofia, horrorizada, sacode a mão. Face às reservas necessárias a uma ocorrência deste tipo, pareceu-me melhor as personagens fingirem, com a naturalidade possível, que a metamorfose a que assistimos não acontece. Sandra e Sofia continuam harmoniosamente a refeição.

SOFIA Perdi a fome que tinha. Já me estava a esquecer que tinha trazido um pão.

SANDRA Adoro comer pão à refeição. Corta e põe na mesa. Levo já a travessa.

SANDRA Bebeste a minha água?

SOFIA Não.

SANDRA Não?

SANDRA Serve-me, por favor.

SOFIA Sabes onde está o saca-rolhas?

SANDRA Em cima da banca, ao lado do fogão... Está? Junto às facas...

SOFIA Encontrei!

Sofia sorri. Sandra e Sofia têm as mãos dadas, e ouve-se a chuva a bater nos vidros.

Silêncio.

SOFIA Desculpa!

SANDRA Estás bem?

SOFIA Sim, depois trato desta mancha.

SANDRA Este pãozinho está uma delícia!

SOFIA A salada ficou boa.

SANDRA Não bebes?

SOFIA Bebo.

SANDRA Hoje podes beber à vontade.

SOFIA Pois...

SANDRA Ficamos cá.

SOFIA Sim!

SANDRA Prometo que amanhã vais poder descansar o que precisares, não te vou acordar.

SOFIA Agora é que está a chover torrencialmente!

Silêncio.

SANDRA Não sei o que se passa comigo.

SOFIA O quê?

SANDRA Não estás a ouvir-me?

SOFIA Estás doente?

SANDRA Não.

SOFIA Pareces doente.

SANDRA Estou bem. Não tenho dormido. Fico acordada a noite toda.

SOFIA Mas porquê? Não tomas medicação para dormires melhor?

SANDRA Tenho tido um sonho estranho. Regresso a esta casa e encontro-te a ti no vão da porta, à minha espera. Pareces tu, mas estás um pouco diferente. Durante algum tempo achei até que andava a sonhar com a mãe. E que era ela mais nova, mas vi todas as fotografias que temos dela e não encontrei aquela expressão em lado nenhum.

SOFIA Eu durmo como uma pedra, nem sonhos, nem pesadelos.

SANDRA Invejo-te.

Sandra põe as duas mãos, com as palmas juntas, em cima da mesa. Num movimento muito lento, os dedos opostos de cada mão afastam-se. De onde nos encontramos, acompanhamos o aumento da distância entre os dedos até que o único contacto entre eles seja a parte lateral dos dedos mindinhos. Sandra tem agora as palmas das mãos viradas para cima, como se de um livro de tratasse.

Silêncio.

SOFIA Teres ciúmes meus sempre foi o teu grande defeito.

SANDRA Sempre foi mais forte do que eu.

SOFIA Nunca suportaste ver-me feliz.

SANDRA Na nossa história, só desentendimentos...

SOFIA Já estás a desconversar. Há quanto tempo é que sonhas com isso?

SANDRA Meses. Acordo e não consigo voltar a dormir. Agora tenho a certeza de que eras tu no sonho. Mas não consigo entender o que se passa. Dou voltas na minha cabeça e não encontro explicação.

SOFIA Mas o que é que acontece?

SANDRA Vejo-me ali, a olhar para ti. Respiro, fico nervosa e começo a tremer. Acordo com a boca seca, sinto-me surda e tenho o pulso tão acelerado que me sinto nauseada.

SOFIA Sandra, ouve-me. Estás muito cansada, demasiadas horas de lucidez, talvez. Vou cuidar de ti e nos próximos dias tudo ficará melhor, vais ver!

SANDRA Sabes muitas coisas, mas disto não percebes nada. Para ti são só palavras. Na minha cabeça tudo se confunde, como se sonhasse acordada.

SOFIA Somos irmãs, em miúdas éramos inseparáveis.

SANDRA Éramos crianças, brincávamos sem saber a quê.

SOFIA Brincávamos sempre juntas, apesar de termos mais quatro e cinco anos do que ela.

SANDRA Há uma coisa que eu te quero contar.

SOFIA Passávamos o tempo todo lá fora. Só entrávamos quando começava a escurecer.

SANDRA Sinto-me com febre.

SOFIA Que cheiro é este?

SANDRA Não sinto nada.

Silêncio.

Na casa de montanha não há gás, todos os aparelhos são elétricos. Ficamos sem conseguir esclarecer a fonte deste cheiro virtualmente inodoro mas que aparentemente afeta o comportamento destas irmãs. Parece que aos poucos as personagens estão a perder as defesas, a vacilar entre mudanças de humor repentinas e reações absurdas, como o deixar de conseguir parar de rir. Veremos, adiante, que os danos são permanentes e irreversíveis. Sandra descasca uma laranja com ajuda de uma faca, o sumo corre-lhe pelos dedos. Sandra come um pedaço da laranja sumarenta, pega num guardanapo de pano, limpa com ele a boca, os dedos e a faca. Distraída, Sandra faz um golpe na palma da mão esquerda entre o polegar e o indicador.

Sandra grita e recolhe a mão junto à barriga.

Sofia pega-lhe logo na mão. Limpa com o guardanapo e aproxima o rosto da mão como se fosse colar os lábios na ferida. Sandra tira a mão com um gesto repentino.

Sara esteve deitada e imóvel até agora. Sara permanece deitada, mas começa a mover-se silenciosamente. Sandra e Sofia não dão conta de nada. Sandra levanta-se, ficou com a camisola manchada de sangue à altura do umbigo. Sandra abre a torneira e põe a mão debaixo de água.

Sandra abre uma gaveta perto da pia, retira um guardanapo de pano, sacode-o e volta a dobrá-lo como se fosse uma ligadura. Depois ata-o à volta da mão.

SANDRA Ahh...

SOFIA Mostra.

SANDRA O que é que ias fazer?

SOFIA Nada. Eu só...

SANDRA Estou bem, isto já passa!

SOFIA Deixa-me ver...

SANDRA Passo por água e fico bem...

SOFIA Não sejas teimosa, deixa-me tratar disso.

SANDRA Vês, não é um golpe assim tão profundo. Já fico bem...

SOFIA Tu lá sabes...

SANDRA Sei que a mão é minha e...

é mesmo assim? ou "Sei, que a mão é minha"?
(no sentido de "sei, porque a mão é minha")

SOFIA Teimosa!

SANDRA Podes dar aqui um nó?

Sofia limpa a mesa e o chão com o seu guardanapo de tecido
e mostra-lhe o guardanapo manchado de sangue.

Sofia abana a cabeça e dá um nó na ligadura improvisada.

Tinha uma frase na minha cabeça e nesse instante ouvi um sussurro:
«Silêncio, deixa-as um momento a sós, elas precisam de conversar.»
Fui obediente, permaneci sentada no lugar onde me encontro agora.
Não disse nada e elas nada disseram uma à outra.
Sofia levanta-se, passeia-se perto da banca e olha pela janela.
Sandra fecha os olhos e boceja.

Sofia mexe no cabelo de Sandra, na testa e nas têmporas.
Tirando as naturais implicâncias e os frequentes confrontos,
a cena é bonita e demonstrativa de uma relação carinhosa.

Sofia e Sandra estão muito próximas. As testas coladas,
os braços entrelaçam-se e os corpos aproximam-se.
Sandra e Sofia trocam beijos. Sofia sussura ao ouvido
de Sandra, levanta-se, vai buscar a mochila.

SOFIA A sério? Sangraste imenso. Olha! Deixa-me ver se a mão...

SANDRA Custa-te muito ajudar-me?

SOFIA Não...

SANDRA Estou a pedir-te...

SOFIA Se é assim que queres...

SOFIA Desde que te conheci que és a irmã mais velha, e estamos ligadas pelo...

SANDRA Sempre foi a realidade que conhecemos.

SOFIA Vai chover a noite toda.

SOFIA Vou para o quarto, para te poderes deitar.

SANDRA O vinho faz-me ficar sonolenta.

SOFIA Estás com um ar cansado...

SANDRA Não vás, conversamos mais um bocadinho. É que...

SOFIA Devias descansar.

SANDRA Vamos quando acabarmos esta garrafa.

SOFIA Queres que te faça uma massagem?

SOFIA Precisas de relaxar, vai fazer-te bem! Não via esse sorriso há muito tempo! Estás linda.

SANDRA És mais bonita do que eu.

Sofia pousa o gancho em cima da cómoda.

Sofia desdobra a camisa de noite, coloca-a à sua frente e olha-se ao espelho que está por cima da cómoda. A camisa é branca, comprida, a mim dava-me até aos pés, a Sofia fica-lhe a meio do tornozelo.

Sofia vai para o quarto.

SOFIA É já tarde, vou deitar-me. Esqueci-me de trazer roupa para dormir!

SANDRA O quê?

SOFIA Esqueci-me de trazer roupa para dormir!

SANDRA Vê na cómoda ao lado da janela.

SOFIA Não está vazia?

SANDRA Acho que estavam lá guardadas umas roupas de quando a mãe era nova.

SOFIA Esta gaveta só tem um gancho. Que lindo, olha!

SANDRA Vê na última gaveta. Acho que foi aí que as arrumei.

SOFIA Esta também não tem nada...

SANDRA Vê na última... Mas já foi há tanto tempo, não tenho a certeza...

SOFIA Estão cá três camisas de noite e uma écharpe.

SANDRA Ótimo!

SOFIA As camisas são lindas, queres vestir?

SANDRA Acho que trouxe roupa suficiente.

SOFIA Pareço a mãe?

SANDRA Se soltares o cabelo!

SOFIA Assim?

SANDRA Sim.

SOFIA Acho que vai servir...

SANDRA Acho que sim...

2. Deslocamento

O salão é o mesmo, mas o momento (e o presente) é outro. Sandra volta a sentar-se e junta os pratos que estão espalhados na mesa à sua frente.

Sandra afasta a montanha de loiça que construiu à sua frente, cruza os braços e deita a cabeça em cima deles. Sara levanta-se, vê-se ao espelho e põe no cabelo o gancho que era da mãe. Sara fala baixo para si própria.

Sara aproxima-se de Sandra, afaga-lhe o cabelo e dá-lhe um beijo. Sara senta-se e come um pedaço de pão que Sofia tinha deixado em cima da mesa.

Riem-se as duas. Sandra serve vinho a Sara, Sara bebe de imediato e arregala os olhos em sinal de satisfação, ou pelo menos foi assim que interpretei essa expressão no seu rosto.

Sandra puxa pelo gancho e arranca alguns cabelos a Sara.

SANDRA Acho que vou só fechar os olhos por dois minutos para ganhar forças e arrumar isto tudo.

SARA Pareço estranha. Uma pessoa estranha numa casa estranha. Mas o que é que eu estou a dizer?

SANDRA Adormeci mesmo! Queres beber alguma coisa?

SARA Estava à espera que me perguntasses. Serves-me um bocadinho de vinho?

SANDRA Pensei que estavas a dormir... Parece que já nem te conheço.

SARA Encontrei este gancho da mãe.

SANDRA É meu!

SARA Porque fizeste isto?

SANDRA Abraça-me.

SARA Não posso.

SANDRA És igual a ela.

SARA E tu pareces sempre assustada.

SANDRA Não me queres castigar?

SARA O que é que te assusta mais?

SANDRA Tudo.

SARA Não digas disparates.

SANDRA Sinto que a minha cabeça vai rebentar.

Sara faz-lhe um sinal com o indicador para que Sandra se aproxime dela. Quando os rostos estão tão próximos que as duas deixam de conseguir ver, Sara sussurra ao ouvido de Sandra. Parece-me importante saber o que Sara diz, vamos ouvir todos.

Silêncio.

Sandra serve os copos das duas, primeiro hesita, serve o copo de Sara e só depois o seu.

Sandra não tinha resposta satisfatória para dar à pergunta de Sara e por isso disfarçou o melhor que foi capaz. Sara percebeu o esforço e sorriu.

SARA Não sejas estúpida.

SANDRA Toda esta culpa é demasiada para mim.

SARA Estiveste a chorar?

SANDRA Não, porquê?

SARA Pareces uma vítima, uma triste à procura de salvação. És uma sombra. Estás com má cara.

SANDRA Mas estou bem.

SARA A tua cara diz o contrário!

Silêncio.

SANDRA Consegues lembrar-te das peças que preparávamos para apresentar depois do jantar?

SARA Não.

SANDRA Só tínhamos esse tipo de brincadeiras aqui. Nunca mais me tinha lembrado disso.

SARA Era?

SANDRA Passávamos os dias a ensaiar, a preparar os cenários, a escolher as roupas. Aqui, todas as noites havia espetáculo. Aqui havia mais tempo...

SARA Todas as noites um espetáculo.

SANDRA E era sempre diferente!

SARA Podes servir-me?

SANDRA Estes dias vão fazer-nos bem!

SARA Que ferida é essa que tens aí na mão?

SANDRA Não sei o que possa ser. Só reparei agora nela, nem sinto comichão.

SARA Não acredito.

SANDRA Tenho a testa suada, está quente... Estou rosada?

Sandra levanta-se. Somos surpreendidos por um clarão.

Ouvimos um trovão.

Silêncio.
Vê-se outro clarão e depois ouve-se um trovão.

Silêncio.
Avistamos pela janela outro clarão
e depois irrompe o barulho de um trovão.

Puxada a vento, a chuva bate nos vidros. Reconhecemos pingos circulares na parte superior da janela. Escorrem uns nos outros e perdem a forma. Vemos nas janelas esboços sinuosos, arrastados violentamente pela força do vento.

Silêncio.
Sandra bebe vinho e escorre-lhe uma gota por entre os dedos. Ainda não tinha dito, mas é tinto, o vinho que têm estado a beber.

Vê-se outro clarão e depois ouve-se um trovão.

Silêncio.

SARA Estás com febre? Abre um bocadinho a janela.

SANDRA Um, dois, três, quatro...

SANDRA Este caiu longe.

SARA Fecha. Esta enorme trovoada esteve suspensa nas nuvens até agora.

Silêncio.

SANDRA Raramente sabemos as razões que nos levam a ter um determinado comportamento ou a fazer uma coisa, não é verdade?

Silêncio.

SANDRA Eu não tentei matar-me.

SANDRA Queria morrer.

Silêncio.

SANDRA Não queria voltar a acordar. De manhã não consegui mexer-me.

SANDRA O corpo pesava, os braços, as pernas pareciam ser de chumbo. Tentei gritar, mas não consegui.

Silêncio.

SANDRA Não sei porque é que te estou a contar isto. Às vezes nem sei que palavras devo utilizar... Que palavras devo usar para que se oiça exatamente aquilo que quero que se escute. Consegues perceber aquilo que te estou a dizer? Na verdade, nem eu estou a dizer nada.

SARA Acho que...

SANDRA Não foi uma tentativa de suicídio. Como se pelas palavras que digo outras se calassem, percebes?

SARA Não sei...

Vê-se outro clarão e depois ouve-se um trovão.

Silêncio.

Sara sorri com a necessidade de mostrar que está fora do seu alcance a compreensão daquilo que Sandra está a dizer. Até a mim me faltaram as palavras para começar a tentar dizer aquilo que Sandra queria, acho que nem sempre consegui encontrar as que melhor explicam. Talvez porque duvido que a questão seja tanto a de dispor de um vocabulário suficientemente expressivo. Admito que todas elas têm mais coisas na cabeça do que a aparência deixa ver.

Sandra tapa o rosto e começa a rir, mas não se consegue perceber se está a chorar ou a rir.

Sandra não responde e continua a rir, cada vez mais alto, e até parece que está a sufocar. Sandra tira as mãos do rosto, as lágrimas correm-lhe pela cara e faz um esforço para controlar as gargalhadas. E tenta, sem conseguir, pensar em algum argumento para este mistério do pensamento que a faz rir sem controlo.

Sandra sussurra ao ouvido de Sara. Sara levanta-se rapidamente e suspende todos os gestos. Não consigo prever os seus movimentos. Sara vai para o quarto onde está Sofia.

SANDRA Compreendes o que eu quero dizer? É difícil explicar, parece que a língua é sempre estrangeira... Desculpa. Não sei explicar melhor.

SARA Não percebo...

SANDRA Como é que podes perceber uma coisa que eu própria não consigo entender?

Silêncio.

SANDRA Se calhar bebi demais!

SARA Nada do que dizes é realmente verdadeiro.

SANDRA Senti-me um pouco desorientada... Pareço uma tonta a falar... A minha verdade é para ti mentira?

SARA Acho que isso são palavras, apenas palavras, não sei o que dizer.

SANDRA Senti medo.

SARA Estás a rir? Porque ris? Não te compreendo...

SANDRA Não sei, não estou a conseguir parar... O que é que queres?

SARA Tinhas algum plano? Decidiste a meio da semana... Querias estar comigo cá... Era extremamente importante!

SANDRA Agora já percebi... Tenho.

SARA Pareces-me estranha... Contas-me?

3. Durante o sono

Vemos Sandra a levantar-se e a levar a sua mochila para junto do sofá. Despe-se, fica nua diante do espelho. Escolhe uma das duas camisas de noite que ficaram na cómoda, veste-a e fica imóvel a olhar-se no espelho. Sandra apanha uma parte do cabelo que fica seguro com o gancho que arrancou do cabelo de Sara. Sandra aproxima o rosto do espelho e observa. Na imagem refletida, Sandra analisa em pormenor os detalhes do seu rosto: olhos, nariz e boca. Contorna com o indicador o lábio superior. Sandra deita-se, apaga o candeeiro da mesa de apoio que está ao lado do sofá. No escuro, Sandra vira-se no sofá várias vezes. Ouve-se um gemido. Sandra acende a luz, estica o braço e tira um livro da mochila. Abre o livro, mas não lê.

Sandra começa a ler em silêncio e interrompe a leitura quando ouve o chão a ranger. De início parece assustada, mas depois olha com espanto para Sofia. Sandra permanece deitada, não se mexe e não fala.

Sandra levanta-se, aproxima-se timidamente, para a uma certa distância e receia avançar. Serve um copo de água, que dá a Sofia.

Sofia ri, pega no seu copo e bebe.

Ouve-se um trovão.

SANDRA Não sei porque é que lhe contei aquilo...

SOFIA A água?

SANDRA Está debaixo da banca.

SOFIA Não encontro.

SANDRA Estás acordada?

SOFIA Estou a falar contigo...

SANDRA Quando eras miúda tinhas episódios de sonambulismo...

SOFIA Agora somos adultas? Não me lembro...

SANDRA Eu sim.

SOFIA Estou acordada!

SANDRA Fiquei na dúvida!

SOFIA Não estou a dormir...

SANDRA O vinho deu-te sede...

Silêncio.

Sofia acena que sim com a cabeça. Sandra hesita um pouco e estende-lhe a mão. Sofia beija-lhe a palma da mão e faz uma festa no rosto de Sandra.

Sandra ri.

Sofia aperta a bochecha de Sandra com muita força.

Sandra, encolhida, grita. Sofia espreme o rosto de Sandra. Depois retira a mão com violência. Sandra leva a mão à cara. Sofia está com um ar assustado e Sandra mostra um leve sorriso.

Sandra começa a rir mais. Sofia permanece imóvel a olhar para Sandra. À medida que a discussão avança (e se aproxima de um final), elas parecem desesperadas porque aquilo que dizem não é entendido. É como se estivessem a ficar surdas. Começam por falar cada vez mais alto. O rumor cresce. Elas gritam inutilmente. À hora que era, todos devíamos estar a dormir, mas estas duas irmãs parecem malucas, doidas. Riem-se, troçam uma da outra. Deixei que fizessem o que queriam. Permaneci durante algum tempo como simples observadora destes acontecimentos em que o exagero desproporcional é evidente.

SOFIA Tenho a impressão de ter ouvido qualquer coisa.

SANDRA É a trovoada.

SOFIA Talvez... Onde é que está a tua mão?

SANDRA Está aqui!

Silêncio.

SOFIA Pega na minha mão.

SANDRA Agora?

SOFIA É bom tocar-te.

SANDRA Porque sussurras?

SOFIA Tive medo de te assustar. Eu sei que me estás a ver. Não tens medo de mim?

SANDRA Estás gelada!

SOFIA Sentes?

SANDRA O que é que estás a fazer? Isto é ridículo!

SOFIA Sentes?

SANDRA Para... Isso dói, larga-me!

SOFIA Porque é que te estás a rir?

Sofia está a ficar cada vez mais angustiada.

Notamos no rosto de Sandra um riso rasgado.

Sofia começa a chorar.
Silêncio.

Sofia acalma-se, enxagua rapidamente os olhos e contenta-se em repetir o que já tinha dito. Permanecemos no embalo, nos avanços, nos recuos dos argumentos, e quase sem perceber escutamos da boca de Sandra a esperança de uma atitude condescendente.

SOFIA Não. Não, assim não.

SANDRA Comportas-te como uma criança.

SOFIA Afinal, o que queres de mim? Porque é que me pediste para vir até cá?

SANDRA O que foi isto?

SOFIA O que é que estamos aqui a fazer, Sandra?

SANDRA O quê?

SOFIA O que é que me querias contar?

SANDRA Eu?

SOFIA Disseste que me querias contar uma coisa, que era importante. E agora estás a fingir que não se passa nada! O que é que queres de mim, Sandra?

SANDRA Não estou com paciência para todo este drama! És daquelas pessoas desprezíveis que não conseguem olhar para aquilo que as incomoda.

SOFIA Para ti, isto tudo é uma brincadeira?

SANDRA Não é?

SOFIA Não significa mais nada?

Silêncio.

SANDRA Quase que me comoves. Tens mais alguma coisa a acrescentar?

SOFIA Estás sempre a troçar de mim.

SANDRA Eu?

SOFIA Sempre foste assim, cruel.

SANDRA Agora vais dizer que sou um monstro.

SOFIA És um monstro, sim.

SANDRA Tu não fazes ideia daquilo que eu passei. Eu era uma miúda e a minha vida ficou tragicamente marcada para sempre.

Ouve-se um trovão.

Sofia olha para o chão e pontapeia algo. De onde nos encontramos, não vemos o que é. Sofia ergue a cabeça e tenta fazer uma festa no rosto de Sandra, que se afasta.

SOFIA Podias esforçar-te e suavizar um pouco essa tua expressão...

SANDRA E eu? Quem é que teve algum cuidado na forma como me trataram?

SOFIA Todos.

SANDRA Todos?

SOFIA Sim.

SANDRA Todos?

SOFIA A mãe.

SANDRA A mãe?

SOFIA Sempre te deu colo e te perdoou tudo.

SANDRA Achas mesmo?

SOFIA Eles fizeram o melhor que sabiam.

SANDRA Não me apetece ter esta conversa...

SOFIA Sandra!

SANDRA Não vim cá para isto!

SOFIA Então? Porque é que viemos? Falámos sem parar para quê?

SANDRA Não me apetece...

SOFIA Chegámos e pensaste que eu podia ajudar-te a esquecer tudo o que te atormenta.

SANDRA Não há aqui ninguém que possa desempenhar o meu papel...

SOFIA Gostava que conseguíssemos conversar.

SANDRA Hoje já falámos imenso...

SOFIA Não conversámos verdadeiramente...

SANDRA Não?

SOFIA Tenho a impressão de ter ouvido qualquer coisa.

SANDRA É a trovoada.

SOFIA Não, não é. Tem de ser outra coisa. Sinto muita pena de ti.

SOFIA Estou continuamente a tentar aproximar-me de ti, meu amor.

SANDRA Não tenho vontade de chorar ou de me deixar levar pela ternura.

Sofia veste por cima da camisa de noite o casaco que Sara pendurou na entrada. Sofia repete que se vai embora, como se quisesse dizer «péssima conversa a que escolhemos para inaugurar a nossa estadia».

ponto em vez de vírgula?

Sofia abre a porta e detém-se por um momento, uma corrente de ar faz cair o espelho que estava por cima da cómoda. O espelho estilhaça-se. Assustada, Sofia larga a porta, que bate.

Sandra vai buscar uma pá e uma vassoura, e varre com cautela os estilhaços do espelho. Sandra apanha alguns pedaços com os dedos e queixa-se como se se tivesse cortado, mas não tem nada na mão. A mão da qual se queixa é a mesma em que se cortou na primeira cena.

Silêncio.

Sandra ri.

SOFIA Podíamos conversar. Não precisava de ser sobre nada de extraordinário, desde que não fosse só sobre o tempo, sobre o que estamos a comer, percebes?

SANDRA Agora não consigo...

SOFIA Tens mais coisas a dizer-me... Podias usar poucas palavras, mas que não fossem de circunstância, por favor!

SANDRA É tarde, estou cansada e preciso de dormir...

SOFIA Então vou-me embora.

SANDRA Vai.

SOFIA Vou. Não suporto mais ouvir tantos gritos, tanto choro...

SANDRA Se pensas que vou fazer algum ultimato, estás muito enganada. Não te vou pedir para ficares, não vou apelar aos teus sentimentos, a escolha é tua.

SOFIA Vou-me embora.

SANDRA Agora?

SOFIA Sim, agora!

SANDRA Olha o que fizeste...

SOFIA Desculpa, não queria...

SANDRA Era uma vez um espelho.

Silêncio.

SOFIA Pensaste que tinha enlouquecido?

SANDRA Achei que me ias dar uma tareia.

SOFIA Tive muitas vezes vontade de te levantar a mão e esbofetear.

Sofia anda de um lado para o outro no salão.

Sandra prepara o chá.

Silêncio.
Sofia senta-se na cadeira que Sandra ocupou durante o jantar.
Sandra prepara o chá. O silêncio tornou-se palpável.

Silêncio.
Sofia sopra para o chá e sorve alguns golos.

SOFIA Mas reages sempre assim. Não tem graça nenhuma!
SANDRA Tem alguma.

SOFIA Prepara-me um chá.

SANDRA Queres uma chávena grande, ou pode ser esta?
SOFIA Grande, para que consiga beber já.
Silêncio.

SANDRA Vou pôr umas gotas de calmante no chá.
SOFIA Não quero.
SANDRA Vais sentir-te melhor, depois.
SOFIA Achas?
SANDRA Toma.
Silêncio.

SOFIA Achas que assim estamos bem?
SANDRA Não percebo porque é que isso agora é tão importante.
SOFIA Achas que isto tudo está certo?
SANDRA Não entendo porque é que é necessário falar disso agora...
SOFIA Achas que podemos continuar a viver assim?
SANDRA De forma estúpida, cobarde, hipócrita...
SOFIA De nos permitirmos ser aquilo que somos...
SANDRA Perdoa-me, se puderes!
SOFIA Perdoa-me tu, portei-me como uma idiota.
SANDRA Temos de nos ajudar a superar estas coisas.
SOFIA Não sei o que é que me passou pela cabeça.
SANDRA Tens de me perdoar.
SOFIA Foi tudo por causa da Sara...
SANDRA Todos ficaram dececionados comigo.
SOFIA Por favor, Sandra, perdoa-me.

Silêncio.

Sara sai do quarto. Sara traz vestida a camisa de noite que estava guardada na última gaveta da cómoda, mas não foi buscá-la. Sofia pousa a chávena com chá em cima da mesa e Sara senta-se no sofá.

Sofia fala baixo com Sandra.

Sandra fica deitada com a cabeça no colo de Sara.

Sofia inclina-se sobre Sandra, passa-lhe a mão pelo pescoço e pela testa.

SANDRA Gosto muito de ti.

SOFIA Gosto muito de ti, se soubesses o que significas para mim.

Silêncio.

SANDRA Sinto-me cansada, um pouco indisposta.

SOFIA Estás um pouco pálida, notam-se agora muito as olheiras.

SOFIA Sssssssss... Sara!

SANDRA O quê?

SOFIA Anda, ajudo-te a deitar.

SOFIA Deixa-me pôr esta almofada aqui.

4. A realização ou a censura

Nesta cena, vemos as três irmãs no salão. Sofia move-se muito lentamente, mas ouvem-se os seus passos (o chão range). Sara passa a mão no pescoço e na testa húmida de Sandra e fala baixinho.

Sofia puxa uma das cadeiras que estão à volta da mesa e senta-se perto das irmãs.
Silêncio.

SARA Não tenhas medo.

SANDRA Tenho a impressão de ter ouvido qualquer coisa. Mas não tenho medo.

SARA Aqui estás segura.

SANDRA É cedo.

SARA Era de manhã?

SANDRA Estou lá fora.

SARA A porta estava aberta?

SANDRA A porta parece fechada.

SARA Tu estavas do lado de fora.

SANDRA Colo-me à porta para ouvir o que se passa dentro.

SARA Entusiasmada com alguma coisa?

SANDRA Fico curiosa.

SARA E depois?

SANDRA A porta é fria e espelhada.

SARA Tinhas os cabelos desarrumados.

SANDRA Arranjo o cabelo, faço uma sequência de gestos sem utilidade. Não gosto de penteados.

SARA Como era a imagem que vias?

SANDRA Permaneço ali.

SARA Estavas diante da porta a observar.

SANDRA Fico ali diante da minha figura, ocupo o centro da imagem.

SARA Os movimentos suspensos.

SANDRA Fico ali.

Silêncio.

SARA O que é que aconteceu? Sofia? Sandra?

SANDRA Estou incapaz de voltar a pôr o coração a bater.

SARA O que fizeste?

SANDRA Estou diante da porta.

SARA Estavas nervosa?

SANDRA Tudo está calmo.

SARA Não vias?

SOFIA O rosto todo, o nariz, a boca, mas os olhos não vês. Estão apagados.

SANDRA Tapo os olhos com as mãos e deixo de ver tudo.

SARA Era um rosto sem olhos?

SOFIA Tira as mãos.

Silêncio.

Silêncio.

SANDRA Ouvi um barulho atrás de mim.

SARA O que é?

SANDRA Pisco os olhos.

SARA Ignoraste.

SANDRA Não!

SOFIA É o desejo a aproximar-se.

SARA Era o desconhecido? Uma sensação estranha...

SANDRA Não!

SARA Queres dominar a situação?

SANDRA «Vem.»

Silêncio.

Silêncio.

SANDRA Sinto-me um pouco incomodada.

SOFIA Não vais conseguir olhar...

SARA A porta estava entreaberta.

SOFIA «Vamos.»

SARA Entraste.

SANDRA Percorro o salão.

SARA A lua estava cheia.

SOFIA Entram pela janela raios intensos.

Sara tem a mão em concha, contorna a orelha.

SANDRA Parece o dia a raiar.
SARA Acordas deitada.
SOFIA É tudo um sonho, Sandra.
SANDRA Não tenho medo.

SANDRA Vou contar-te o segredo que tenho guardado.
SARA Não, falo eu.
SOFIA Tudo isto é como que um aviso, mas fora do tempo.
SANDRA Ficamos aqui.
SARA Estás mais tranquila assim?
SANDRA Sim, é isso.
SOFIA Isso só serve para te devolver aquilo que esperas de ti mesma.
SANDRA Antes de chegar junto de ti, estava assustada.
SARA Chegaste.
SOFIA Sim.
SARA Estou deitada e não consigo mexer-me.
SOFIA Estás cansada.
SANDRA As mãos?
SOFIA Explico-te devagarinho como se faz.
SARA O movimento é interminável.
SOFIA A pouco e pouco a ilusão vai ganhando forma.
SANDRA Talvez seja por isso que...
SARA Uma...

Silêncio.

Silêncio.

SARA Uma ilusão. É tudo ilusão.
SOFIA Há madrugadas que se assemelham a crepúsculos... Não?
SANDRA Como se fosse um jogo.
SOFIA Queremos alguma distração no tempo que nos resta, é isso?
SANDRA Antes de chegar... Não respiras.
SOFIA Foi a curiosidade?
SARA Eu não conseguia gritar...
SANDRA Ficas vermelha, depois os lábios azuis.

Sandra começa a chorar, tanto que se engasga; endireita-se.
Fica sentada a chorar, enquanto tenta falar.

Sara levanta-se e passeia-se pelo salão
(tal como fez na primeira parte).

Silêncio.

SARA Deixei de te ver.

SOFIA Porque não me chamaste?

SANDRA Não percebo o que está a acontecer...

SARA Apertas a minha mão com tanta força.

SANDRA Seguro a tua mão.

SANDRA Tenho a tua mão na minha e não sinto nada.

SOFIA Ela já estava morta.

SANDRA A culpa é minha?

SOFIA A mãe pediu-te para arrumares...

SANDRA Mas eu quero ir lá para fora...

Silêncio.

SOFIA Ela já estava morta?

SANDRA Não. Não sei...

SOFIA Ela estava a morrer?

SANDRA Alguns músculos do rosto movem-se.

SOFIA Porque não chamaste ninguém?

SANDRA Estou com medo.

SOFIA Porque...

SANDRA Tento dizer qualquer coisa, mas não consigo.

SOFIA Porque é que ficaste parada?

SANDRA Não sei o que fazer.

SOFIA O quê?

SANDRA Fico paralisada.

SOFIA Ela estava a sufocar, precisava de ajuda.

SANDRA Não consigo mover-me.

SOFIA Ela precisava que chamasses alguém!

SANDRA Não percebo o que está a acontecer...

SOFIA Em vez de gritares, ficaste calada.

SANDRA Mas...

Sandra abre os olhos.

Sara vai para o quarto.
Silêncio.

Sofia abre a porta e detém-se por um momento, uma corrente de ar assusta-a. Sofia larga a porta, que bate.

Sofia senta-se no sofá, no lugar onde Sara esteve.

SOFIA Ela morreu porque não pediste ajuda.

SANDRA Mas...

SOFIA Não pediste ajuda, percebes?

SANDRA Era uma miúda.

SOFIA Ela morreu por tua causa.

SANDRA Foi uma fatalidade.

SOFIA Se tivesses pedido ajuda, talvez ela estivesse aqui connosco. Se tivesses pedido ajuda, ela podia estar viva!

Silêncio.

SOFIA Não consigo ficar aqui.

SANDRA Não.

SOFIA Vou-me embora.

SANDRA Agora?

SOFIA Sim, agora!

SANDRA Espera pela manhã. Não te vás embora. Não vás agora. Eu sei o que vai acontecer. Agora sei, por isso quero que fiques aqui comigo esta noite.

SOFIA Não fales mais comigo.

5. Símbolo ou disfarce

Deixou de chover. Sofia fala baixinho com Sandra.

Sofia senta-se no sofá, encosta a cabeça, fecha os olhos e acena que sim.

Silêncio.
Sofia permanece sentada no sofá, de olhos fechados, e não se move. Sandra fecha a sua mochila, pega nela e leva-a para a entrada. À exceção da chávena de chá, arruma toda a loiça do jantar na pia, tira e dobra a toalha de mesa manchada de vinho e arruma-a na cómoda. Sandra traz a chávena de chá e senta-se ao lado de Sofia.

SOFIA Perdoa-me.

SANDRA Não consigo.

SOFIA Neste momento, agora...

SANDRA Anda, eu ajudo-te. Deixa-me puxar esta almofada... Estás bem assim? Vai ficar tudo bem, vais ver.

SOFIA Sinto-me estranha. Ouves o vento?

SANDRA O quê?

SOFIA A chuva a cair loucamente, as nuvens correm céleres lá no céu. Devo estar a sonhar. Não sei explicar o que estou a sentir...

SANDRA Sabes quanto tempo aguentei este tormento?

SOFIA Vais matar-me?

SANDRA Movemos os lábios como se estivéssemos a falar e não comunicamos nada.

SOFIA Estás zangada comigo? Sim, estás. Olha para mim, Sandra. Podes estar zangada, mas não me abandones. Eu fico aqui contigo.

SANDRA As palavras ficam presas na garganta. Achei que ia agarrar as tuas mãos com firmeza até ficares sem pulso. Não podemos continuar a viver assim.

Silêncio.

SOFIA Estavas à espera de consolo? Que eu me compadecesse com o teu sofrimento, não era? Por que razão ficaste em silêncio todos estes anos? Não vais conseguir esconder-te, a vida infiltra-se por todo o lado. Tu saberás sempre o que aconteceu naquele dia. Pareces surpreendida comigo. Foi a escolha das palavras ou foi por te ter dito simplesmente que da tua consciência não conseguirás

Sandra desliga o candeeiro. Se eu estivesse no lugar de Sandra, voltaria a ligar o candeeiro e continuaria ali. Mas agora nenhuma delas me perguntou nada. Calaram-se as duas. Soprei ao ouvido de cada uma: «faz o que quiseres.» Deixamos de ver nitidamente o salão, mas reconhecemos um vulto em movimento. Um corpo cai e a porta bate. Lentamente, os raios de sol entram pelas janelas. A cena nunca esteve tão iluminada. Uma mesa, uma jarra, um aquário, quatro cadeiras, um sofá, uma mesa de apoio, um candeeiro, uma cómoda e um estilhaço de espelho no chão. É de manhã, mas não é isso que os olhos veem.

livrar-te nunca? Parecias tão valente e afinal estás aí cheia de medo. O pior dos confrontos é o que travamos connosco, entre aquilo que nos tornámos e aquilo que sob outras circunstâncias nos teríamos tornado. Bebe um bocadinho de chá, vai fazer-te bem. Bebe.

PARTE II – Para uma discussão sobre o fazer artístico

Capítulo I – O carácter fluido e evolutivo da dramaturgia: uma análise das intersecções entre corpo, escrita e gesto

1.O papel da escrita na expressão e configuração dramatúrgica

A escrita desempenha um papel fundamental na relação entre as dimensões corporais e textuais, permitindo uma fluidez na representação e uma constante evolução das narrativas. A análise que se segue realça a importância de considerar a escrita como um elemento em constante transformação, com a capacidade de devolver a essência do gesto e do corpo na realização das experiências teatrais, contribuindo, assim, de forma marcante, para a diversidade dramatúrgica. As criações artísticas revelam não apenas a forma intrínseca do próprio artista, mas também ultrapassam a dualidade entre reflexão e compreensão hermenêutica, constituindo um meio de reconfiguração da realidade.

Refletir sobre a coreografia como instrumento operativo na dramaturgia, a partir de um gesto dançado presente na escrita (e no texto), pode contribuir para que outros artistas, críticos ou investigadores possam aplicar o *DCI* concebido. A intersecção entre a escrita e a dança revela a capacidade de a linguagem escrita se mostrar como uma ferramenta geradora de outras dimensões expressivas e narrativas no movimento e na composição coreográfica. Pela materialização do corpo, a atenção pode ser reconfigurada, tronando possível refletir sobre uma prática de escrita corporal paralelamente à coreografia.

A noção de dramaturgia, cada vez mais relevante no campo da dança, estimula a reflexão sobre a escrita em dança e a dramaturgia do movimento, dando lugar a inclusão da criatividade na composição. Na dança, a organização e construção de uma estrutura são elementos fundamentais para a coreografia. Além disso, o uso de um gesto de escrita como meio para expressar a fisicalidade na dança permite recuperar a poética da palavra. Ao considerar o texto como uma extensão dos gestos do corpo, torna-se possível perceber uma ligação entre a expressão física da dança e a expressão verbal contida no texto.

A dramaturgia do movimento emerge como um campo de estudos revelador de uma experiência que não se limita à observação passiva, mas implica uma relação recíproca

entre o observador e objeto observado. A partir desta dinâmica interação entre sujeito e objeto, constrói-se o significado, que origina um espaço de reflexão e de interpretação. Reconhecer a complexidade da perceção visual como um fenómeno interativo que contribui para uma experiência mais diversa do mundo, compreender e criar uma dramaturgia a partir do corpo e do seu movimento, permite considerar a importância da interação entre o sujeito e o objeto como um elemento central na construção de narrativas e na análise da linguagem *corporal* no contexto de escrita teatral.

Na obra *L'oeil et l'esprit,* Merleau-Ponty destaca as afinidades entre a pintura e a filosofia, que, como práticas criativas, parecem devolver ao sujeito o problema da universalidade, uma vez que refletem sobre as noções de "essência e existência, imaginário e real, visível e invisível" (Merleau-Ponty, 2006:35). Por sua vez, George Didi-Huberman, na obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, esclarece que "(...) o que vemos apenas vale – vive – aos nossos olhos através daquilo que nos olha (...) quando vemos o que está *diante* nós, porque é que existe sempre algo que nos olha, e impõe um *dentro*, um *interior*?" (Didi-Huberman, 1992 :9-10). Ou seja, a perceção visual não é apenas uma observação passiva daquilo que o sujeito tem diante dele. Ao invés, existe uma relação recíproca entre observador e objeto observado, em que o que é visto adquire significado através do olhar do outro. Essa interação dinâmica cria um espaço para a reflexão e para a interpretação. O que é visto resulta do olhar de quem observar, cria-se uma relação entre o sujeito e o objeto observado.

Para destacar a importância da interação e da perceção sensorial na experiência humana, além das considerações teóricas de Merleau-Ponty e Didi-Huberman, já referidas, apoio-me em Erin Manning, que, em *Politics of Touch*, escreve que o toque "é a criação de espaço-tempo entre corpos que se movem" (Manning, 2007, XIV). Na experimentação táctil, a ação de tocar com a mão e o sensação do toque proporcionado pela mão estendida representam uma atualização ou uma manifestação concreta daquilo que está propenso a desaparecer. Nessa tentativa de preservar algo que está prestes a ser perdido, o recurso à experiência tátil serve como meio de recriar algo efémero. Depois do toque, os vestígios ou os restos do que fica, ou seja, a sensação ou conexão entre a mão e a cabeça, desaparecem. A experiência tátil é efémera, ela deixa uma impressão momentânea que se dissipa rapidamente. A perceção visual, como uma interação ativa e significativa entre o observador e o objeto, pode moldar a compreensão da experiência humana e chamar a atenção para o papel da visão na construção do conhecimento e na

perceção da realidade. É ainda relevante destacar o papel da perceção visual na interação entre corpo, espaço e sentido, pondo em relevo a importância dos sentidos na compreensão da experiência humana.

A problematização da natureza complexa e relacional da perceção, mostra a importância da interação sensível e táctil na perceção do mundo e na construção de significados, desempenhando tanto a visão como o toque papéis essenciais na constante troca entre sujeito e *objeto* percebido. Para a experiência percetiva, importa a interação e a resposta sensorial, tanto visual como tátil. A observação torna-se mais rica quando existe algo que devolve o olhar, que interage de alguma forma. O toque, por sua vez, é descrito como estabelecendo uma conexão íntima entre corpos que se movem.

Merleau-Ponty esclarece que o corpo estabelece uma conexão direta com o mundo, movendo-se entre duas dimensões "(…) que podem levar-nos às próprias coisas, que não são elas mesmas seres planos, mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito em sobrevoo, abertas àquele, que, se possível, coexiste com elas no mesmo mundo" (2006:179). O toque da mão e a compreensão da mão como matéria que perceciona o que vai *sendo* são elementos-chave neste pensamento. Como o filósofo refere, "(…) a espessura do corpo, longe de competir com a do mundo, é ao contrário o único meio de que disponho para ir ao cerne das coisas, fazendo-me mundo e tornando-as carne" (Merleau-Ponty, 2006:178).

Sem querer restringir a multiplicidade de formas a uma unidade ou limitar a tensão entre o que está dentro e o que fica de fora do corpo, é possível organizar uma sequência de movimentos que não são alternativos, mas sustentam um perpétuo vaivém. No contexto do *fazer artístico*, a experiência vivida pelo artista tende a fundir-se com a própria presença. Ao criar, o artista transmite essa presença ao *outro*, essa aparente afeção corresponde a uma reflexão profunda, uma produção e um aprofundamento do sentir-se a si mesmo durante o processo de experimentação. Entre ver e ver-se, o ânimo do artista move-se, estabelece-se uma relação direta e não mediada ente o sujeito e a sua experiência.

No texto *Nas margens do presente* (*A dança dialogante de Vera Mantero e de Francisco Camacho*), André Lepecki mostra que a dança é uma prática que nunca acontece de forma isolada, acontece sempre em relação a algo ou a alguém. Segundo Lepecki, a dança encontra-se "entre o "indizível" e o "expressivo»", apresenta-se como

"«misteriosa»" e por isso pode caracterizar-se como uma "prática dialogante" (1997:47). Lepecki destaca a importância da presença de um outro (corpo/gesto) como forma de participação nesta dimensão dialogante da dança, intrinsecamente ligada à interação entre os elementos presentes, ao *jogo dinâmico* estabelecido entre os corpos e a coreografia como "um volteio que não é mais do que um imaginar dialógico" (1997:47).

Cada forma de arte cria as suas ilusões, formas virtuais que resultam tanto da produção artística como daquilo que excede a própria materialidade. A dança, em particular, gera realidades virtuais que correspondem ao desdobramento de forças em interação. A dança resulta de uma experiência de corpos em movimento, sempre entre um e o outro, sem ser um nem o outro, e é constantemente (re)visitada e (re)constituída entre diferentes camadas de perceção. Seguindo a filosofia do movimento dançado de Susanne Langer, quando os bailarinos executam os seus gestos, deixamos de ver os bailarinos para ver a dança que é gerada. A dança, ao invés de ser considerada uma acção dos bailarinos, manifesta-se como uma combinação de forças que passam a constituir um objecto em si, matéria autónoma para a reflexão. Essa mudança na perceção da natureza da dança e do corpo do bailarino fazendo emergir uma "imagem-dinâmica" (Langer, 2001:50-51)[14] faz com que a dança se afirme como uma entidade autónoma.

[14] Em *Movimento Total. O corpo e a dança*, José Gil cita e traduz Langer: "a dança é o surgimento de uma presença (*an appearance*); se quiserem, uma aparição. Rompe com aquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa mais. Ao olharmos uma dança, não vemos o que está fisicamente à nossa frente – pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos – aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o fim de uma dança dos *derviches*-bailadores, ou decorendo lenta, centrada, e única no seu movimento. Um corpo humano pôs o jogo inteiro dos seus poderes misteriosos diante de nós. Mas estes poderes, estas forças que parecem em acção na dança, não são forças físicas dos músculos do bailarino, as quais são de facto a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber da maneira mais directa e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela". [...] "O que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objectos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal; onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos".

Langer argumenta que a dança pode constituir-se em si mesma como uma presença singular. Segundo a autora, a imagem dinâmica é capaz de "levantar, impulsionar, atirar, suspender e diminuir" a própria dança (Langer, 1953:175). Na senda destas reflexões, Aude Thuires escreve a sua tese de doutoramento intitulada *L'apparition de la danse: construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer*, refletindo a relação entre o bailarino e a sua dança a partir de um *ângulo de produção* (Thuries, 2014:131). De acordo com a investigadora, a arte produz entidades virtuais e não materiais. A dança é considerada uma atividade produtora, destacando-se que é o "bailarino que a produz". Thuires argumenta que a dança pode tornar-se num "objeto potencialmente autónomo para a perceção" (2014:132).

Creio que esta argumentação pretende destacar a possibilidade de interpretação da dança independentemente do contexto em que é criada, porque se trata de uma obra com significado próprio. A dramaturgia do movimento revela-se como uma área de estudo que, ao considerar o corpo como um elemento essencial na criação de significado, multiplica as oportunidades para a reflexão sobre as intersecções entre dança e literatura. E se Thuries destaca a relação entre o bailarino e a sua dança como um processo de produção artística, que permite que a dança transcenda o seu contexto original e seja interpretada para lá dele, nos argumentos apresentados por Daniel Tércio, no texto incluído no número 11 que a revista *Textos e Pretextos* dedica ao tema da Literatura e da Dança, realça-se que ambas as expressões artísticas – literatura e dança – exploram um espaço comum e limiar que pertence ao corpo.

De acordo com Tércio, tanto na dança como na literatura, o corpo está presente desde o início do processo, existe, na escrita e na dança, um corpo em movimento no espaço e no tempo. O autor recorda que o termo *coreografia* tem a palavra *escrita* na sua etimologia, o que sugere que a literatura pode estar presente na forma como se pensa a dança. Apoiando-se no trabalho de uma geração de bailarinos e coreógrafos pós-modernos, Tércio destaca que as práticas, as reflexões e os estudos sobre o corpo desenvolvidos por Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti e Trisha Brown possibilitaram a partilha de um gesto singular que tem a capacidade de dar forma ou definir o espaço. Na escrita do espaço, o gesto não apenas se move fisicamente no espaço, mas também contribui para a criação e configuração do cenário em redor, como se estivesse "escrevendo" ou deixando marcas no espaço pelo movimento do corpo. O

autor sublinha também a particular condição de "escutar a fala do corpo próprio na relação com a fala do outro corpo" (Tércio, 2008:96)[15]. O editor convidado do referio número da *Textos e Pretextos*, Luiz Antunes, destaca ainda não apenas a presença de um ""movimento dançado" nas palavras que constituem um texto literário" (Antunes, 2008:8-9), mas também a existência de uma ""escrita literária" – mesmo que sem palavras, na escrita do corpo" (Antunes, 2008:8-9). Na nota editorial da mencionada revista, Margarida Reis e José Pedro Ferreira sustentam a ideia de que "a palavra escrita, o desenho gestual da mão, nasce no mesmo lugar da dança, revelando o essencial da condição humana" (2008:6).

Assim, de acordo com os argumentos apresentados, literatura e dança partilham um espaço comum e limiar que pertence ao corpo. Ambas as formas de expressão partem do corpo para iniciar os respetivos processos criativos. A etimologia do termo "coreografia", que inclui a palavra "escrita" ("grafia"), sugere que a literatura pode influenciar a forma de pensar a dança. Numa outra perspetiva, Jonathan Burrows destaca que o coreógrafo deve permanecer próximo, plenamente imerso na experiência do movimento e daquilo que está a criar, conseguindo dessa uma ligação comprometida com a criação artística. Ao mesmo tempo, ele deve recorrer a "estratégias para se distanciar o suficiente", para experimentar e "ver o que o outro pode vir a ver" (2010:39). Este olhar duplo, permite ao sujeito/artista/coreógrafo vivenciar plenamente a sua criação artística, capacitando-o, simultaneamente, para experimentar e perceber como é que a sua obra pode ser percecionada por outras pessoas. Ao permanecer próximo do trabalho, o sujeito compreende a sua própria experiência, e ao distanciar-se ganha outras perspetivas e compreende, como se fosse outro, a coreografia que criou.

Essa dinâmica entre proximidade e distanciamento é essencial, tanto para afinar o processo artístico, como para uma apreciação mais completa da obra coreográfica. Ao explorar a dimensão coreográfica numa experiência dramatúrgica, como no caso do texto *QLSC*, parti de exemplos que realçavam a natureza intrínseca da dimensão dramatúrgica nas práticas coreográficas. Para ultrapassar uma análise estritamente narrativa ou textual, recorri ao conceito de gesto como ferramenta que permite a convergência das expressões coreográficas e dramatúrgicas. A incorporação de gestos,

[15] O investigador e crítico de dança escreve na secção dos testemunhos, *Seis Anotações sobre a Escrita e a Dança*, no Número 11 deTextos e Pretextos, *Coreo-grafias_Literatatura e Dança*.

movimentos e expressões corporais convida o leitor a uma experiência multidimensional. Além disto, esta investigação visa abrir outras possibilidades para a escrita de teatro, nomeadamente que estimulem a reflexão sobre a interação entre corpo, movimento e texto, com o objetivo de ampliar o entendimento do potencial criativo de escrever para teatro a partir de um gesto coreografado.

A investigação da dança e do movimento, integrada na construção de significados e atmosferas no texto, proporciona uma compreensão mais profunda da importância desta abordagem na escrita para teatro. Esta perspetiva envolve a análise do papel da expressão corporal, ds dança e dos movimentos na criação de sentido e na configuração de uma atmosfera, contribuindo assim para a complexidade da escrita para teatro. Nos últimos anos, a noção de dramaturgia tem ganho destaque no campo da dança. A discussão sobre a escrita em dança e a dramaturgia do movimento, numa perspetiva de composição, baseia-se na estruturação do texto e abrange dois elementos fundamentais: as corporalidades e as imagens. Na prática, muitas vezes, os movimentos, as sequências e os conceitos da dança são descritos e documentados por meio da linguagem escrita. Nesta abordagem podem ser incluídas descrições detalhadas dos gestos, notações específicas de movimentos e até mesmo narrativas que acompanham a progressão da coreografia. Assim, a escrita em dança, no âmbito da composição, cria documentos escritos que detalham não apenas os passos e movimentos específicos, mas também a intenção artística, a narrativa e a relação entre os diversos elementos da performance. Para fundamentar esta abordagem, tomo como inspiração os seguintes estudos: (1) *o corpo traduzido no espaço* (Guy Cools, 2005); (2) *o corpo entre pensamento e escrita* (Né Barros, 2008 e 2012); (3) *o corpo espaço (teatro em si)* (Isabelle Launay, 2010); (4) *a perspectiva do corpo* (Bojana Cvejic, 2015) e; (5) *o corpo extendido na palavra* (Luiz Antunes, 2018).

De forma inversa ao que tem sido argumentado ao longo do trabalho, no artigo intitulado *De la dramaturgie du corps en danse*, Guy Cools concebe a dança como uma tradução de gestos no espaço. De acordo com o autor, o coreógrafo *diz* o que tem para *dizer* através de uma "tradução interdisciplinar" (2005:91) realizada pela própria dança. Cools sugere que a dramaturgia pode ser vista não só como um meio gerador de articulações, mas também como um processo que resulta na elaboração de uma linguagem corporal. Além de contribuir para o processo de tradução de conceitos vindos de outras disciplinas em gestos, ritmos e velocidades, o autor argumenta que o papel

específico do dramaturgo na dança é extrair estruturas do processo coreográfico. Para esclarecer a estrutura de produção como a estrutura da representação (e ficcional), Cools sustenta que a dramaturgia parte de um conteúdo que é maleável para fixar estruturas imutáveis.

Noutro sentido, na secção "*Inquéritos*" da publicação da *Textos e Pretextos,* a coreógrafa e investigadora Né Barros reflete sobre as dramaturgias do movimento e revela como "processos paralelos à fabricação e à exploração do movimento". A autora destaca que "a escrita do corpo é uma questão de fundo que diverge muito de qualquer outra escrita (...) a 'grafia' na dança refere-se (...) a questões de organização e composição do gesto que possam evocar desde uma espécie de plasticidade discursiva até uma narrativa" (2008:143). No entanto, Barros alerta para que tentar significar o corpo pela escrita corre o risco de aprisioná-lo num programa previsível e fixo, o que contraria a sua condição e modo de expressão. Numa prática de escrita corporal, paralela à própria obra coreográfica, é possível materializar o corpo em formato textual. Barros argumenta que, dessa forma, a abertura é preservada, uma vez que o gesto é na sua essência "naturalmente universal" (2012:19).

De acordo com as ideias de Barros, a complexa relação entre o corpo, o pensamento e a expressão escrita, juntamente com o espaço cénico na dramaturgia do movimento, evidencia como a exploração do corpo se converte num meio de comunicar significados através dessas interações. Desta forma, a autora realça a materialização do corpo em formato textual, sem perder a sua essência. Noutra perspetiva, no ensaio *L'être en scène, ou l'espace d'action en danse* de Isabelle Launay, a dança é tratada como uma prática que valoriza a presença do bailarino em cena, criando "um espaço de ação" (Launay, 2010:183) onde o corpo se transforma num "teatro em si mesmo" ("*théâtre en soi*"), guiado por tensões internas que organizam o sentido da performance e que se apresenta como um espaço no qual tem lugar "um movimento de um imaginário corporal" (Launay, 2010:184).

Na dança, o corpo desloca-se, e cada movimento, sempre concebido de forma ficcional no contexto do espaço da dança, equivale ao gesto em si. Nesta perspectiva é através do gesto dançado que o corpo cria o seu espaço, sem se relacionar com um lugar específico além dele mesmo. Com base nos estudos de Rudolf Laban, Launay argumenta que o gesto da dança cria espaço e destaca que "(…) quando um bailarino

entra em palco, ele reconfigura o espaço, a qualidade do seu movimento muda a qualidade do ar" (2010:183-184).

A complexidade da dramaturgia do movimento pode envolver a interação entre o corpo como espaço teatral e o papel do dramaturgo na criação coreográfica. Na perspetiva de Launay, o corpo do bailarino não é apenas um instrumento de representação, mas também o espaço onde se desenrola uma narrativa interna e imaginária. Por seu lado, Bojana Cvejic sublinha a função fluida e indefinida do dramaturgo no contexto coreográfico, a existência de uma cumplicidade com o coreógrafo baseada na capacidade compartilhada de observação e reflexão (Cvejic, 2015b:2). Segundo Cvejic, "(…) os coreógrafos agem, mas não falam, enquanto que os dramaturgos são pensadores e escritores desencarnados", contribuindo para o desenvolvimento conceptual e a estruturação da obra coreográfica (2015b:2).

Uma dramaturgia da dança envolve a construção dos seus "próprios conceitos expressivos" (Cvejic, 2015a:16-17) que operam como máquinas de pensamento e oferecem uma descrição detalhada do modo como se manifestam na obra (Cvejic, 2015b:8)[16]. A organização de uma estrutura na dança desempenha um papel fundamental na articulação dos gestos e formas coreografadas, fornecendo uma base robusta para o desenvolvimento da obra. Por outras palavras, ao estabelecer uma estrutura cuidadosamente planeada, os gestos e formas adquirem significado e integridade. Durante o processo de criação, os conceitos evoluem e abrem-se a outras possibilidades, contribuindo para a reconfiguração da atenção e a criação de novos dispositivos. Cvejic destaca que, no processo criativo, "somos tomados pelas coisas, antes de as alcançar" (2015b:10). Esse envolvimento profundo e conexão com os elementos presentes na criação coreográfica desempenham um papel essencial na construção da estrutura, contribuindo para enquadrar tanto a expressão artística quanto a compreensão do trabalho coreográfico.

[16] Os "conceitos expressivos" que nascem de uma forma de expressão que não pré-existe, nem transcende. Como escreve a autora, "le concept a pour but d'articuler une multiplicité d'objets, d'éléments qui varient et se determinent réciproquement par leurs relations". Bojana refere-se particularmente a um terceiro espaço que apenas existe virtualmente entre um ecrã e a cena, no espectáculo coreográfico *And then de Eszter Salomon*, no qual a autora trabalhou como dramaturga.

A relação entre a estrutura coreográfica e a expressão corporal é intricada e essencial para a compreensão da dramaturgia do movimento, com o corpo como veículo tanto da articulação de gestos como da comunicação através da palavra. A estrutura, na dança, não molda apenas a expressão artística, antes possibilita a evolução de conceitos durante o longo do processo criativo, conforme destacado por Cvejic. Luiz Antunes, por sua vez, no texto *Movimento prosódico: palavras impregnadas de imagem – o texto e a dança*, analisa a relação entre o corpo e a palavra dançada, especialmente na Nova Dança nacional debruçando-se sobre gestos que ultrapassam narrativas. Segundo Antunes, a geração de coreógrafos dos finais dos anos 80 considerava a expressão do corpo como resultado de uma *prática dialogante*. O corpo, assumido como processo de investigação, encontrava no seu gesto não apenas a expressão, não se limitando a uma frase coreográfica, mas apresentava-se como expressão física da exploração do espaço.

Nesta perspetiva, as palavras de um texto produzido em movimento não são apenas marcas discursivas orais e escritas. As palavras escritas tornam-se testemunhos presentes, vestígios físicos dos próprios gestos e deslocamentos. Antunes argumenta que o gesto da escrita pode recuperar a poética da palavra, porque o gesto é co-responsável na construção do sentido do movimento. A palavra escrita é um prolongamento do corpo, e não um complemento; o autor esclarece que o aparecimento da palavra é uma "extensão do próprio corpo" e que o aparecimento de significados diversos se deve ao discurso que "não vale por si só" (2020:163).

Com base nos estudos mencionados, parece relevante destacar a existência de uma relação intrínseca entre o corpo e a escrita, onde o corpo desempenha um papel central na expressão artística e na construção de significados. Os estudos analisados demonstram a importância do corpo no espaço, a sua ligação com o pensamento e a escrita, e os modos pelo quais se manifesta. Considerar a perspectiva do corpo como relevante na escrita de teatro, como uma extensão da palavra, permite compreender que a escrita e o movimento corporal se entrelaçam no *fazer artístico*. Os exemplos nomeados, que evidenciaram a dimensão dramatúrgica em práticas coreográficas, mostram como a dança e o movimento desempenham um papel essencial na criação de significados e atmosferas. Uma escrita para teatro que ultrapasse uma noção estritamente narrativa ou textual torna-se numa experiência multidimensional. A incorporação da dimensão coreográfica pode permitir um olhar criativo na composição de peças para teatro, dando conta de que a construção de uma estrutura é fundamental

para a expressão artística. Ao destacar a sua estrutura, que fornece um enquadramento para a criação, o trabalho coreográfico pode contribuir para a compreensão do *fazer artístico*.

Em resumo, e no seguimento dos trabalhos citados de Cools, Barros, Launay, Cvejic e Antunes, podem elencar-se as seguintes pistas de reflexão: (1) a importância de extrair estruturas de produção e de representação no processo de criação, de modo a contribuir para a organização e compreensão do gesto coreográfico; (2) a relevância da relação entre o pensamento e a expressão corporal, onde o corpo pode ser considerado uma extensão da palavra; (3) a apreciação da criação de conceitos e da imposição de restrições como impulsionadores fundamentais da experiência artística e da criação coreográfica destaca a relevância desses elementos. Este reconhecimento estabelece uma base para uma abordagem mais focada e intencional na criação artística, permitindo a reconfiguração da atenção dos artistas, estimulando o desenvolvimento de outros dispositivos na prática coreográfica; (4) o papel das palavras como testemunhas da experiência artística, mostrando que a escrita e o movimento se entrelaçam no *fazer artístico*.

2. A relevância do gesto como elemento expressivo e linguagem narrativa

Os elementos da dança ou de movimentos coreográficos descritos num texto são revelados por meio de uma análise cuidadosa dos gestos que são expressos ou descritos na obra. A compreensão detalhada e minuciosa desses gestos permite identificar e entender os arranjos e efeitos coreográficos presentes no texto. É através do conteúdo escrito, da forma de escrever e da estrutura textual que o gesto de escrita transcende a mera representação linguística e dá lugar a múltiplas interpretações. O texto possui diversas dimensões que vão além da simples utilização de palavras: (1) a capacidade do texto de evocar a experiência do corpo: a linguagem usada no texto é tão sugestiva que convida o leitor a vivenciar uma experiência física, estabelecendo uma ligação entre a expressão textual e a experiência do corpo; (2) a manifestação da linguagem como expressão corporal: as palavras são escolhidas de modo a cria uma sensação de movimento, transformando a linguagem numa forma de expressão corporal que ultrapassa a simples transmissão de informações; (3) o estado da dança enquanto fenómeno: a dança é abordada não apenas como um movimento físico, mas como um fenómeno abrangente, englobando elementos sensoriais, emocionais e estéticos; (4) a prática de escrita como ato performativo em si mesmo: a escrita envolve não apenas a comunicação de ideias, mas uma expressividade intencional que transforma a escrita numa experiência artística e; (5) à promessa subjacente de uma leitura que, por sua vez, pode ser interpretada como uma dança mental: a leitura não é passiva, mas ativa e interpretativa, o leitor é convidado a interpretar e imaginar, criando uma experiência dinâmica que se assemelha a uma dança de pensamentos e de imagens.

Neste estudo são analisados gestos que descrevem o corpo, mas, simultaneamente, resultam de práticas que materializam a experiência corporal no próprio texto, desafiando assim as fronteiras entre a dança e a escrita. Nesta segunda parte deste primeiro capítulo, analiso o movimento de gestos que dão a ver as suas transformações dentro de uma estrutura textual. Além de me referir a textos autorais, farei também menção a estudos complementares desses autores que investigam o movimento e a emergência do gesto na escrita, estabelecendo conexões com o corpo.

Para continuar a investigação sobre a prática da escrita a partir de uma composição coreográfica, foi essencial compreender o gesto que dá forma (e escreve) a cada texto. Ao longo do estudo foi incorporada a metáfora da borboleta, conforme descrita por Herberto Helder, que representa uma escrita livre e aberta. Neste contexto, a metáfora da borboleta assume um papel emblemático da liberdade expressiva na escrita, onde o gesto coreográfico, assim como a evolução da borboleta, delineia um movimento expansivo na construção textual. Desse modo, a escrita engendrada pelo gesto que escreve deixa ver as transições que transformam o gesto em texto. A exibição do corpo no texto é, no entanto, sempre limitada, uma vez que existe sempre um significado em potência, além das palavras impressas.

Para dar a entender um gesto de escrita que envolve a coreografia de outros gestos geradores de experiências capazes de reconfigurar o ato de ler e de dar a ver, sirvo-me de experiências corporais que formam gestos dançados e que privilegiam o aparecimento de sensações sem mediação. Nesta procura por um gesto que pela escrita seja capaz de devolver uma experiência do corpo, apoio-me, por um lado, na literatura como um exercício produtor de uma linguagem diferenciada e, por outro, no corpo que dança como meio de expressão particular. O gesto dançado reconfigura as coordenadas do espaço e a métrica do tempo, através de movimentos autorreferenciais e sem significado fixo. Ou seja, a forma do gesto não cessa de se formar e a (re)escrita é de um movimento no texto que está por vir.

No livro *A gênese de um corpo desconhecido,* de Kuniichi Uno, discute-se a essência do corpo e reflete-se sobre formas de conceber e (re)pensar o corpo que dança na escrita. O filósofo argumenta que a prática da dança permite dissociar a representação da imagem corporal do seu contexto de origem. Embora inicialmente possa reconhecer-se a diferença entre a expressão corporal e a sua representação textual, Uno sustenta que, ao longo do tempo, a "dança pode continuar essa diferença" (2012:21). Destaco, na sequência da análise de Uno, a importância do gesto como um elemento expressivo que transcende a linguagem narrativa, contribuindo para a dinâmica da experiência humana.

Nesta perspetiva, que ilustra como o corpo em movimento, quando traduzido pela escrita, não só mantém a sua essência, mas também amplifica o seu significado, o filósofo japonês escreve *Corpo-Gênese ou Tempo-Catástrofe* (Uno, 2012:55-67). Nesse

artigo, Uno analisa as contribuições de Tanaka Min, Tatsumi Hijikata e Antonin Artaud, destacando a experiência corporal como um elemento essencial para o entendimento do percurso da escrita e do pensamento. Segundo Uno, "o corpo pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências. Mas a realidade dada através do corpo rompe com a significação" (2012:56). Esta reflexão levou-me a considerar a forma como o corpo pode ser considerado pela a escrita, especialmente quando se trata de um corpo que dança. Pareceu-me importante ampliar esta discussão para além do corpo do bailarino, contemplando o corpo de cada sujeito e, em particular, no texto *QLSC*, refletir sobre a própria existência corporal dos personagens de forma mais abrangente.

Uno, ao referir-se ao coreógrafo e bailarino de butô Tatsumi Hijikata descreve uma interessante perspetiva sobre a criação artística. Segundo Uno, o objetivo do artista durante o processo criativo é "medir sua profundeza (...) não há nada além do próprio ato de medir que constitui a medida" (Uno, 2012:63). O filósofo japonês serve-se do exemplo da dança para explicitar o *fazer artístico* e escreve que Hijikata "na sua escrita, (...) podia ser mais livre que na dança, uma vez que podia deformar e distorcer as palavras fragilizando sempre o limite. Não se pode arriscar o corpo da mesma maneira" (Uno, 2012:63).

Após uma análise dos elementos textuais, da palavra enquanto instrumento de significação, do espaço simbólico e da capacidade da narrativa para reconfigurar a experiência da realidade é fundamental considerar a transição da coreografia para o contexto literário. Surge então a questão essencial: como é que a coreografia se manifesta na escrita?

Esta interrogação abre caminho para o estudo da relevância dos gestos enquanto elementos expressivos intrínsecos à linguagem coreográfica. Como observado por José Gil, os gestos não são equivalentes ao pensamento, porque o pensamento se materializa em *signos puros*. Esta distinção entre gesto e pensamento levanta questões essenciais sobre a natureza dos gestos como veículos de expressão e comunicação, salientando a necessidade de analisar como os gestos se articulam na linguagem coreográfica e de como essa articulação pode ser traduzida na escrita e na narrativa.

Na dança, são utilizadas fórmulas de *movimento abstracto* (2018:301)[17] para expressar os gestos. O corpo, enquanto objeto, meio e instrumento sujeito a *técnicas corporais*, não se desenvolve apenas externamente. O corpo especializado da dança, pelas suas técnicas torna visível e atualiza o contexto em que se insere. Através da coreografia, as transformações do espaço manifestam-se por movimentos pré-verbais.

As artes não verbais ultrapassam a tradução do conteúdo literário. Elas manifestam-se *ao vivo* por gestos e movimentos. Essas formas de expressão artística são capazes de transmitir significados e sensações de maneira direta, sem depender exclusivamente das palavras. Nessa linha de raciocínio, António Pinto Ribeiro, apoiado nos argumentos de Giorgio Agamben, destaca o papel do gesto como forma de tornar visível uma "medialidade". De acordo com Ribeiro, o filósofo italiano distingue entre *fazer* e *agir*, para esclarecer que o gesto possui uma natureza intrínseca e, por isso remete para si mesmo e revela o seu próprio aparecimento. Por outras palavras, o gesto é uma expressão autónoma que possui um valor e uma presença próprios, independentemente da sua função ou significado. Ribeiro argumenta que no gesto o "'fazer' tem sempre um fim exterior a si próprio, enquanto o 'agir' é um fazer que se enovela e se torna o seu próprio fim". O autor considera o gesto como se fosse "um movimento que torna visível o meio enquanto tal, o que lhe permite inventar o conceito claro de medialidade pura" (1997:11).

Agamben argumenta que o gesto não é uma atividade com um propósito externo, nem possui um objetivo além de si mesmo. O gesto é uma manifestação que se desdobra no seu próprio significado, e está desvinculado de uma finalidade externa. O autor defende que "o gesto não é nem um meio, nem um fim; antes é (...) o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade" (2018:3).

Desprentensioso, e até informal, o gesto surge e repete-se livremente, sem realizar necessáriamente uma associação específica ou manifestar-se com um determinado propósito. O gesto é o meio e não um fim. O gesto como um *veículo* do significado, como já mencionado anteriormente, pode atuar como *pura medialidade* e

[17]Segundo Gil, "a dança (...) *tende* para a formação do movimento abstracto. Tende, porque se aproxima, fazendo com que as sequências de movimento dançados se assemelhem a proposições, por isso os bailarinos afirmam insistindo que 'pensam' dançando; mas não formam signos puros, pois servem-se sempre de imagens (de corpos em movimento)".

pura comunicabilidade, e por isso contém um significado em si mesmo. Como indica Ribeiro, Agamben baseia-se na distinção feita por Marco Terêncio Varrão entre os três "graus" da atividade humana: *facere*, *agere* e *gerere*, como descrito no livro *De lingua Latina*.

A partir de uma perspetiva ontológica e política do gesto, Agamben invoca a distinção: "fazer (*facere*) algo e não agir (*agere*), como o poeta que faz um drama, mas não age [*agere* significa também "recitar"]; ao contrário, o ator (actor) age um drama, mas não o faz. Assim, o drama é feito pelo poeta, mas não é agido, enquanto pelo ator é agido, mas não feito" (2018:2). Numa tentativa de compreender a relação entre a *coisa* e o ato de conhecê-la, Agamben destaca a importância de restituir a relação "entre a coisa e o seu aparecer" (2018:4). No *fazer artístico*, o filósofo descreve o gesto como uma tentativa de recuperar algo perdido. Agamben dá exemplos do cinema, como dos estudos de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge sobre a fotografia do movimento, ou das pesquisas de Aby Warburg, da printura sobre as Pathosformeln e das ideias filosóficas do *eterno retorno*, de Friedrich Nietzsche.

Ao investigar a relação entre a linguagem da dança e a escrita (re)encontra-se o gesto que escreve, capaz de desencadear efeitos intrinsecamente coreográficos. No contexto das práticas de criação, o gesto emerge como um elo crucial que permite a interligação entre o pensamento, o corpo e a sua concretização. Este gesto não resgata apenas elementos esquecidos, como também reaviva afetos, desempenhando um papel fundamental na complexa teia das interações entre elementos diversos, tais como o gesto, o pensamento, o corpo e a materialização na prática artística.

Um estudo das relações mencionadas entre elementos como movimento, expressão corporal e a procura de significado pode contribuir para uma escrita de teatro que transcende esses componentes individuais. Como destacado por Luiz Antunes, a dança, mesmo nas suas formas contemporâneas, encontra a sua essência no indizível. A presença da palavra em cena durante a dança manifesta-se de maneira livre, e, por isso, o autor argumenta que "os escritores de movimento têm uma forma própria e diferente de trabalhar a palavra (...) o trabalho coreográfico da palavra e do texto assenta mais nas características físicas da palavra e do texto do que propriamente na significância do mesmo" (2020:162).

No âmbito desta investigação, a análise da prática artística através do gesto que escreve visa aprofundar a inclusão do corpo no texto como elemento central. Para um estudo mais preciso da escrita enquanto gesto da mão (e do corpo) e da sua relação com as ações de dançar e escrever com o corpo, baseei-me nos seguintes contributos: (1) *escrever sobre a escrita (um exercício de contorno)* em Vaslav Nijinski ([1918-1919] – 2005), em Gabriele Brandstetter (1998) e em Kuniichi Uno (2012); (2) quanto a *escrever por escrever*, em Paul Valéry ([1938] – 1998); (3) relativamente a *escrever para devolver um gesto (dançado)*, num estudo de Ana Mira (2014) a partir de Paul Valéry (1998), em José Gil (2005) e Veronique Fabbri (2009); (4) sobre *escrever em termos de movimento*, num ensaio de Margot-Zoé Renaux (2015) a partir de Rudolf Laban (1994), e em Isabelle Launay (2010); (5) quanto a *escrever um corpo expressivo*, num ensaio de Liliana Coutinho (2011) a partir de Alphonso Lingis (1997), e em Jean-Marie Klinkenberg (1999); (6) sobre *escrever a entrega do corpo na criação*, em Margarida Agostinho (2008); (7) relativamente a *escrever com a dança*, no livro de Mylène Lauzon e no prefácio escrito por Jean-Marc Adolphe (2008); (8) quanto a *escrever em estado de dança*, em Sofia Neuparth (2010); (9) sobre *escrever numa relação coreográfica*, em Paula Caspão (2014); (10) por fim, quanto a *escrever para a emergência de imagens*, em Valérie Castan (2022).

No livro já mencionado, *A gênese de um corpo desconhecido*, o filósofo japonês Kuniichi Uno dedica o artigo "As palavras de Nijinsky" (2012:19-33) aos quatro Cadernos escritos pelo bailarino russo durante o inverno de 1918-1919, que compõem o que ficou conhecido como o seu *Diário*. De acordo com Uno, Vaslav Nijinski escreve com o propósito de explicar que o *sentimento* é o princípio vital e que a sua expressão se manifesta através do "movimento (...), que atravessa o corpo humano" (2012:19). Na análise do filósofo, Nijinski nomeia o sentimento como uma oscilação que "preenche a disposição" mínima do espírito (Uno, 2012:20), citando o próprio bailarino que declara: "compreenda que, quando escrevo, não penso – Eu sinto" (Uno, 2012:19-33)[18].

Nos seus cadernos, Nijinski procura encontrar-se a si mesmo: "eu quero escrever um pouco em verso, mas meu pensamento / Está em outro lugar. Quero descrever

[18] Uno cita os textos de Nijinski, em tradução sua.

minhas caminhadas (...)" (2005:177-178)[19]. Uno esclarece que cada percurso realizado pelo bailarino é uma "viagem experimental" (2012:30), destacando como o aspeto mais importante, na escrita do bailarino russo, a emergência do movimento em si. Uno esclarece que toda a escrita do bailarino possui ritmo sem nunca "fixar nenhum sentido, nenhuma imagem, nenhuma forma" (2012:21).

Uno cita Nijinski, "nós somos os ritmos" (2012:21), para esclarecer que o coreógrafo frequentemente se refere ao *ato de escrever*, ao *sujeito que escreve* e à própria *letra escrita.* Com base nessas observações, o filósofo argumenta que, ao escrever sobre a sua própria escrita, Nijinski se dirige para "um lugar afastado da verdade, do discurso, da forma, da representação" (Uno, 2012:25).

Uno esclarece que o bailarino "não cessa de falar do ato de escrever (...) Como se escrever sobre a escritura permitisse (...) constituir um platôt de pensamento" (Uno, 2012:22). Nesse contexto, ao testemunhar as diferenças entre o eu e o outro, o gesto repete-se. Na repetição do gesto que escreve, Nijinski deixa de ser apenas Nijinski,"para ser um salto" (Uno, 2012:17)[20], uma manifestação que transcende a sua identidade individual. Uno lembra-nos que o bailarino "molda a escrita como uma membrana resistente de palavras" (2012:32), e que a linguagem usada pelo coreógrafo reflete o pensamento; a experiência interior é utilizada, na prática, mostrando-se no exterior. Pela escrita fixam-se e inscrevem-se no texto palavras que devolvem uma experiência corporal.

No ensaio *Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable,* Gabriele Brandstetter e Axel Nesme refletem sobre o momento de elevação no salto do bailarino russo e a subsequente abertura de espaço e tempo. Os autores destacam que o salto não é apenas um gesto físico, mas um evento com repercursões simbólicas e estéticas. Na interpretação dos autores, o salto representa um

[19] Os tradutores da edição francesa anotam que a palavra russa *gouliat* significa *passeio* e acrescentam que Nijinski usa esta palavra de diversas formas: "Nijinski utilise ce mot et le transforme d'abord en le coupant en deux, puis en inversant les syllabes, créant ainsi de nouveaux sons qui sont parmi les premiers sons intelligibles ches les enfants". Os tradutores alertam para que não tentaram encontrar palavras equivalente em francês, prolongando a experiência poética que o bailarino quis ilustrar.

[20] Uno escreve: "Nijinsky não era mais Nijinsky. Ele era um salto" (2012:17).

um momento de transcencência, no qual o bailarino desafia não apenas a gravidade, mas abre novas dimensões de espaço e tempo na performance. Ao explorarem a relação entre dança e literatura, isto é, entre corpo e escrita, os autores argumentam que a dança de Nijinski serve como um campo para a projeção do que é indizível e irrepresentável. Destacam a dança como sendo uma "arte que se manifesta no processo de metamorfoses do corpo em movimento (...) arte do efémero, da transição permanente" (Branstetter, 1998:11). Nenhuma grafia pode capturar completamente o salto, pois o gesto de Nijinski não é passível de uma representação literal. De acordo com Brandstetter e Nesme, a escrita tem a capacidade de nomear dois aspetos que se relacionam: (1) um contorno que descreve o momento de elevação do salto e (2) um intervalo de tempo no qual o salto ocorre. Os autores destacam que os elementos escritos são apenas aproximações, o salto transcende a linguagem e escapa à sua completa tradução. A experiência do salto não pode ser capturada pelas palavras, uma vez que que é de ordem não-verbal. O momento de elevação do salto retorna no texto por meio da experiência da escrita, moldando simultaneamente o espaço e o tempo, transformado-os de alguma forma.

Desmarco-me totalmente destes argumentos de Brandstetter e Nesme que sublinham a capacidade da dança para representar o indizível e o irrepresentável. A escrita, segundo eles, pode identificar elementos da dança, mas apenas como aproximações, pois a dança transcende a linguagem. O filósofo Paul Valéry, por sua vez, no livro *Degas Danse Dessin*, destaca a conexão duradoura entre a expressão corporal e a escrita, apesar das limitações inerentes à representação verbal da dança. Valéry realiza uma análise da dança como forma de expressão, distinguindo-a de outras ações motoras. O autor descreve o propósito subjacente aos movimentos humanos voluntários, destacando a singularidade dos movimentos dançados. Estes são caracterizados por uma uma expressão mais livre, menos condicionada por objetivos externos ou restrições temporais. Nesse contexto, não existe a intenção de alcançar uma exterioridade finita dentro de um período específico de tempo. Nesse estado descrito por Valéry, o corpo que dança transcende a noção de efemeridade e adquire uma dimensão que pode ser perpetuada pelo texto. Através da expressão escrita, a dança ganha a capacidade de ser preservada e transmitida ao longo do tempo, o que permite capturar tanto o significado como a essência dos movimentos executados. Nesta obra, Valéry

destaca o potencial que o texto tem de compreender e perpetuar os deslocamentos da dança, articulando expressão corporal e linguagem escrita.

Valéry delimita os contornos da atividade da dança, esboçando características que considera relevantes para esta arte, como propósito, forma, significado. O filósofo argumenta que os movimentos "em vez de estarem sujeitos a condições de economia (...) têm a dissipação como objeto" (1998:27-28). Valéry destaca que a natureza intrínseca da dança se desvia de noções como as de eficiência e utilidade. Valéry lembra-nos que a dança pode ser considerada uma forma de arte que se desdobra no seu próprio tempo e espaço e, nesse contexto, a escrita desempenha um papel fundamental porque captura e perpetua o corpo em movimento. Pela escrita, a dança transcende a fugacidade do momento, chegando a outros tempos. Esta reflexão de Valéry mostra a importância da escrita como uma ferramenta de documentação, contribuindo para a compreensão da dança como uma forma artística efémera.

O argumento de Valéry põe em destaque a interligação entre dança e escrita como meios de preservar e compreender a expressão artística da dança. Segundo o filósofo, a escrita permite à dança transcender o instante fugaz, preservando as suas características ao longo do tempo. Por sua vez, Ana Mira destaca, na sua tese de doutoramento intitulada *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança,* a relevância da relação entre a dança, pensamento e escrita. A autora sublinha a temporalidade intrínseca da dança (2014:61) e questiona se "a virtualidade do corpo na dança [pode] ser extensível à escrita que o traduz?" (2014:8). Fundamentado nas contribuições de Veronique Fabbri, o estudo de Mira demonstra que a dança engloba uma teoria abrangente que inclui espaço, tempo, corpo, imagem, escrita e linguagem (2014:61).

De acordo com a investigadora-bailarina, a poética da dança envolve uma prática dupla, implicando, por um lado, um pensamento e uma escrita em dança, e por outro, uma experiência corporal que reconfigura a relação com a linguagem. Na parte prática da sua investigação, Mira traduz sensações, pequenas perceções e imagens em linguagem verbal e pensamento concepual, denominando o conjunto de textos que produz como "documento sensível". Estes documentos resultam da sua reflexão filosófica, feita a partir das sensações de um corpo que dança, de processos somáticos e

terapêuticos, e da criação artística em dança (Mira, 2014:130)[21]. Mira afirma que "se o corpo é um documento (...) gostaríamos de nele suspender o curso e o controlo das presenças que lhe capturam a força" (2014:48), destacando que a dança "não se deixa capturar por nenhuma forma de sentido reconhecível" (20140:48). No entanto, através do gesto de escrita de uma reflexão filosófica sobre a dança, especialmente a partir da perspetiva do próprio corpo que dança, o texto pode devolver uma experiência corporal.

Por ser uma redescrição poética que reconfigura a ação, a "escrita em estado de dança", conforme discutido pela autora, perturba a experiência imediata do real. A *expressão poética* da linguagem, como destacada por Mira, restaura a corporalidade do gesto que escreve e, consequentemente, projeta um mundo distinto (2014:130)[22]. O texto torna-se, assim, uma experiência corporal, habitada por "de seres que ainda não nasceram", por gestos desaparecidos, cuja forma não cessa de se moldar, por espaços e tempos alternativos, cuja cronologia permanece imprecisa, e por imagens do corpo que carregam consigo mundos ancestrais distantes e ainda por vir (Mira, 2014:73).

A dança reconfigura a relação do corpo com a escrita de forma única e transformadora. Ao incorporar a presença o corpo na linguagem, redefine-se a interação, dotando a escrita de uma corporalidade renovada através do gesto. Neste processo, a dança não apenas explora os limites pré-estabelecidos, mas dissolve figuras

[21] Inspirada em Valéry, Mira define os documentos que escreve nos seguintes termos: "os *documentos sensíveis* são ficção, mas eles são ficção da ficção que experimentámos, por isso, eles são a realidade com que vivemos o corpo, habitámos o espaço e o reconfigurámos em tempo. No entanto, os documentos sensíveis não são uma representação da experiência real do corpo na dança, eles são o real que traduz a virtualidade dessa experiência. A possibilidade de escrever em prosa poética permitiu-nos tocar essa experiência como a sentimos" (2014:130).

[22] Apoiada nos argumentos de Paul Valéry, Mira investiga a "poética da dança", o conceito de "documentação" e ainda interroga se os documentos sensíveis se podem apresentar como poemas. Mira esclarece que é na passagem entre dançar e escrever, como prática, que resultam *documentos sensíveis*. Nas palavras de Mira "incide sobre a escolha das palavras que descrevem as sensações com maior precisão: o permanecer num certo estado e temporalidade vindos da experimentação do corpo na dança. Esse estado era habitado por uma certa melancolia na reconstrução dos sentidos, uma tristeza de assistir ao desmuronamento das formas, uma nostalgia das memórias a desfazerem-se, uma inocência perante o desconhecido, uma ligação inconsciente ao outro, um desejo, calmo e veloz, de experimentar a potência de um corpo, uma estranheza da mutação da carne" (2014:130).

convencionais, permitindo uma expressão mais fluída e integrada. A introdução do gesto de escrita não se limita a uma adição; é uma manifestação significativa que infunde uma dimensão textual na essência da expressão física da dança, ultrapassando a dicotomia entre o corpo e o texto. A investigação de Mira centra-se na recetividade e na escuta de um movimento sensível, como resultado da "emergência de novas possibilidades de vida" (2014:76). A dança é compreendida como um processo cíclico, marcado por início, desenvolvimento e desfecho, e visa, segundo a investigadora-bailarina, esclarecer o "gesto de um pensamento" (2014:206); a elaboração de um pensamento filosófico a partir da perspetiva do corpo que dança é alcançada através de impressões sensoriais e experiências vivenciadas.

No *documento sensível_ 20.10.2019: Tocar o todo humano: a melancolia*, Mira descreve a experiência durante a dança como um estado em que o silêncio do corpo é preenchido por uma multiplicidade infinita de movimentos que captam o sentido dos deslocamentos corporais (2014:82). Numa prática de escrita em dança, as sensações são traduzidas e o corpo é prolongado. Nesse contexto, segundo Mira, emergem documentos ficcionais que dão vida à expressão artística que integra a escrita e a dança, em que se entrelaçam numa forma e manifestação únicas.

Os argumentos de Mira põem em destaque o modo como a dança reconfigura a relação do corpo com a escrita, a presença corporal é mantida na linguagem e o gesto que escreve restaura a sua corporalidade. Numa abordagem distinta, Rudolf Laban concebe a dança como uma experiência de pensamento motor, apresentada por um sistema de notação que traduz a cinética do movimento em signos. Esse sistema assenta na compreensão da dinâmica do movimento como um percurso e um *programa* estrutural, que oferece uma referência sólida e um ponto de partida para a criação artística.

Com base nos estudos realizados sobre as contribuições de Laban, Margot-Zoé Renaux escreveu o artigo "Penser le mouvement en danse: Rudolf Laban, entre theorie et poésie du geste". Nesse texto, Renaux destaca o trabalho reflexivo de Laban em relação às palavras da dança e ao carácter poético da arquitetura viva dos fenómenos dinâmicos presentes nas suas obras. Segundo a autora, o coreógrafo e estudioso tinha como objetivo "explicar a experiência sensível do bailarino, experiência de um 'mundo'

energético interior que se desobra no espaço (...) fundamentalmente plástico, atravessado por virtualidades" (Renaux, 2015:parágrafo 3).

Pela análise dos diagramas que representam o pensamento de Laban em palavras, pode revelar-se não apenas o potencial para impulsionar a ação, mas também a capacidade de *capturar* a emergência dos impulsos inerentes à dança. Através da experiência da dança, Laban esculpe um gesto escrito devolvido no texto *contaminado* pela linguagem da dança. Numa abordagem centrada no movimento, o coreógrafo nomeia esquematicamente cada uma das experiências corporais da dança, estabelecendo assim uma conexão única entre a linguagem escrita e a expressão do corpo em movimento.

Nos textos de Laban, o gesto que escreve é uma experiência dançada que faz parte de um programa de investigação para uso prático. Na escrita, o coreógrafo utiliza uma grande quantidade de verbos de ação, que Renaux denomina como a *paleta cinética* formadora de uma linguagem *esculpida*, capaz de reconfigurar o texto tanto a nível visual como cinestésico. Se Laban utiliza a escrita como uma extensão da experiência dançada, por seu lado, Liliana Coutinho concebe a escrita como a criação de um corpo expressivo.

No artigo intitulado "Uma filosofia performativa _ a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular". De acordo com Coutinho, "escrever filosofia (...) decorre da experiência vivida e que se torna uma ferramenta crítica e pragmática para a ação na vida quotidiana" (2011:60-61). Segundo a autora, a linguagem permite que o sujeito se distancie do lugar em que se encontra imerso. Coutinho esclarece que o texto pode apresentar-se como "um mapa de navegação que não nos diz o caminho a seguir", sendo as palavras "os meios de estabelecer o percurso que nos é próprio num plano de ação comum (...) com a mobilidade e a qualidade relacional da dança" (2011:60-61).

Através dos atos de linguagem podem criar-se agenciamentos que tendem a organizar a realidade. No argumento de Coutinho, o texto pode ser um *mapa de navegação* livre, que não impõe um caminho único, mas que, pela escrita enquanto gesto, destaca percursos ainda por estabelecer. A autora utiliza a expressão "dizer dança" para introduzir a noção de persistência e compara a linguagem à água doce que, ao bater repetidamente em pedra dura, eventualmente a perfura (Coutinho, 2011:59).

A dança pode contribuir para a organização da experiência do real, uma vez que cria condições para a expressão e o acolhimento da alteridade. Seguindo Klinkenberg, Coutinho discute a perceção de múltiplas possibilidades e o surgimento de uma nova ordem e forma de experiência, uma vez que escrita propicia um *afastamento teórico* pelo que argumenta tratar-se de um instrumento de liberdade. Pensando na relação entre o corpo e a escrita, Margarida Agostinho reflete, no contexto do seu trabalho solitário de escrita, outros dois aspetos essenciais; em primeiro lugar, a escritora põe em destaque a interação entre o corpo e o papel, indicando que o corpo está presente na produção textual e que as questões que atravessam o corpo são refletidas no texto escrito; em segundo sublinha a abertura dos objetos, ao afirmar: "os objectos que não fazem aparecer conceitos que é necessário apreender, nem necessidades que é preciso preencher" (Agostinho, 2018:34).

Para compreender plenamente o *fazer artístico* e as dificuldades daquilo *que a margarida faz*, a autora serve-se das metáforas da flor, que depende de vários elementos para crescer, e do barro, que transmite mensagens à mão que o molda. Agostinho destaca que o objeto nasce da interação entre o gesto que escreve e o texto que deseja ser escrito. E que, na sua prática, é através do estado de um corpo e de uma atenção singular às mudanças, que identifica uma *teia* que desempenha um papel organizador, e que, quando a deformação se revela, permite acolher as suas intenções. Agostinho afirma que quando "sinto essa teia bem apanhada (...) entrego as minhas propostas para que elas se fisicalizem por um diálogo entre mim e elas em que nenhuma das partes tem respostas, mas antes, se entrega à criação e se deixa deformar pelo peso dessa entrega" (2018:34).

Agostinho, ao destacar a complexidade da expressão artística e da escrita, analisa a interação entre o gesto de escrita e o texto desejado. Numa perspetiva coreográfica, Mylène Lauzon propõe que o gesto de escrever, desenvolvido através de um investigação-criação, pode ser partilhado com *outros n*um espaço de dança-escrita (*espace danse-écriture*), onde a composição do movimento serve a disposição física dos signos (Lauzon, 2008:19). No livro *Chorégraphies: six espaces de danse-écriture*, Lauzon não procura descrever uma linguagem coreográfica impressa. Para ela, a escrita corporal não possui um vocabulário específico, e o sentido da dança emerge de um conjunto de gestos e ações, sendo que é a repetição dos gestos que é responsável pela experiência corporal.

Para refletir sobre o "(...) estado do corpo e a presença em cena", Lauzon descreve três processos de escrita: [i] imersão criativa, [ii] duplicação simultânea a partir de registos em vídeo e [iii], descrição posterior a partir de espetáculos ao vivo (2008:32). Jean-Marc Adolphe, responsável pelo prefácio do livro de Lauzon, argumenta que a dança se manifesta na escrita por um desejo de estrutura. Segundo Adolphe, Lauzon "escreve com dança" (Adolphe, 2008:14), porque utiliza um agenciamento que é coreográfico, que ordena movimentos e constrói uma experiência "(...) de si para si, de si para os outros (...)" (Adolphe, 2008:11). Adolphe defende que a dança se apresenta como "uma trama organizadora de signos sem frases, nem narrativa ou vontade discursiva" (2008:12) e afirma que "dançar é trabalhar o sensível e organizar a disposição física de signos através do corpo" (2008:13). O autor distingue a escrita da linguagem coreográfica e destaca que os movimentos presentes nas palavras podem potenciar deslocamentos corporais, aproximando-se, por isso, o texto de uma experiência de carácter performativo.

Lauzon descreve diversos processos de escrita que incorporam a experiência da dança, enquanto Adolphe argumenta que a dança se manifesta na escrita através de um desejo de estrutura. Por sua vez, na perspectiva de Sofia Neuparth, a dança é compreendida como uma experiência sensorial na qual o corpo em movimento, a repetição das experiências, a abertura de portas e a leitura à distância revelam o segredo presente no estado de dança (2010:47). Esta autora, ao ultrapassar a dicotomia entre ser uma pensadora ou uma bailarina, dá a ver o movimento do pensamento que acompanha o olhar, às vezes coincidindo e outras vezes divergindo do olhar da pessoa que escreve.

No livro *práticas para ver o invisível e guardar segredo (estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança)*, Neuparth investiga o gesto de escrever em estado de dança, transformando o corpo e as configurações que surgem desse gesto em texto. A investigadora-bailarina destaca que a movimentação *selvagem* gera formas e gestos que requerem uma atenção demorada. Neuparth pergunta "mas alguma coisa pode parar a selvajaria da criação? Pode fechar-me a percepção, apertar-me o coração (...) mas e eu posso o quê?/ o que pode o corpo? / desistir?", acaba por responder que "caminho mesmo na acção de caminhar. Caminho mesmo onde a contemplação não é emoldurável" (Neuparth, 2010:26).

Através da escrita, Neuparth reflete sobre o corpo e afirma que nenhum gesto realiza tarefas. A escrita a partir de uma prática de corpo devolve vestígios de movimentos, ações e imagens. Neuparth destaca a configuração infinita do gesto, uma vez que através dele, a experiência recortada e limitada estabelece uma relação com o outro. A investigadora escreve: "espiralo continuamente sobre mim própria. é impossível alguma vez tocar o todo que eu sou porque o sou não existe, é mais o vou sendo. (...) o encontro com o outro, e nisto a criação é uma movimentação, traz-me a possibilidade de tocar uma determinada linha de mim, uma das infinitas trepidações da essência deste acontecimento que sou eu (...)" (Neuparth, 2010:31). O gesto deslocado para o espaço da página convida à experiência do *outro* que vive em cada sujeito.

Na análise de como a escrita pode refletir sobre o corpo e expressar a infinita configuração do gesto, Neuparth destaca a natureza fugaz e em constante evolução do gesto que dança e o modo como a escrita pode capturar vestígios dessa experiência e estabelecer uma relação com o outro. Noutra perspetiva, Paula Caspão reflete sobre a página como um lugar para a dança, destacando a coreografia, na produção de conhecimento, através de práticas sensoriais que se entrelaçam com as páginas do livro (2014:6).

No livro *The page as a dancing site. Customise your margins according to the content*, Caspão, em colaboração com um grupo de estudantes da Escola Nacional Dinamarquesa de Artes Performativas[23], identifica um efeito coreográfico na linguagem de textos teóricos de estudos de performance. Juntas esclarecem uma prática corporal que engloba escrita, leitura, pensamento e documentação (2014:8). Ao problematizar oposições como efemeridade/documento, corporeidade/mentes sem corpos, vitalidade/textos e livros, imediaticidade/mediação, fisicalidade/gravação, as autoras procuram superar algumas das distinções binárias típicas da dança. A dança é entendida como uma prática de movimento corporal capaz de produzir documentos. Através da teorização que materializa uma coreografia do gesto que escreve como se dança, a página do livro é concebida pelas autoras como um espaço físico concreto e de inscrição de um texto.

[23] Participaram neste livro as artistas Sandra Liaklev Andersen, Emilia Grasiorek, Sara Gebran, Aleksi Koskelin, Olivia Riviere e Nanna Stiggsdatter.

Esta abordagem interdisciplinar, que desafia as distinções convencionais associadas à dança e à escrita, nas investigações de Caspão, em colaboração com as estudantes, destaca o efeito coreográfico na linguagem materializado pelo gesto que escreve como se dança. Adicionalmente, na prática de audiodescrição[24] da dança destaca-se a importância da escrita como ferramenta para a compreensão de obras coreografadas.

Nesta prática, que traduz a dança em palavras e imagens, a descrição oral destaca os elementos visuais que permitam compreender uma obra coreográfica. A dança é traduzida num guião que relata a fisicalidade de um percurso. Com base numa observação que desorganiza a atenção, porque desvia o olhar para o que não pode ser visto, é composta uma grelha de leitura de um gesto dançado, através de imagens. Isso significa que a estrutura da descrição informa sobre a legibilidade, a receção e a interpretação do que é apresentado, embora em termos não coincidentes, já que aquilo que é dito não é visto.

A brochura de programação do *Teatro do Bairro Alto* set/dez'22 apresenta uma secção dedicada a *Pensar a audiodescrição em dança*. Sob a curadoria de Ana Teodoro, o ciclo dará conta de vários exemplos de promoção de acessibilidade através de descrições verbais. Valérie Castan esclarece que "a audiodescrição (...) pode servir como abordagem metodológica para a emergência de interpretações do que nos é dado a ver" (2022:13)[25] e que "descrever um espectáculo coreográfico significa decifrar a imagem, a coreografia: interpretá-la, traduzi-la em palavras" (2022:15). Ou seja, os elementos visuais são descodificados e verbalizados graças ao efeito performativo da

[24] A audiodescrição é uma metodologia amplamente utilizada para públicos cegos, e baseia-se na tradução de informações visuais. Nesse processo, são fornecidas descrições detalhadas dos corpos, personagens, espaço, tempo e ação presentes na obra coreográfica. O audiodescritor explora o léxico e utiliza a sua perceção e empatia cinestésica para compreender o significado da mensagem visual e traduzi-la em palavras, que serão ouvidas e não lidas pelo público.

[25] Valérie Castan é uma artista francesa que transita entre os campos da dança e da audiodescrição. Com uma sólida formação em metodologia de audiodescrição para cinema, aplica a mesma abordagem em espetáculos coreográficos. Ao longo da sua carreira, Castan tem juntado a uma vasta experiência em cena colaborações com outros artistas, enriquecendo o seu trabalho.

linguagem, que ativa a perceção e devolve imagens mentais geradoras de novas significações.

3. O corpo documentado: vestígios na escrita e a integração da experiência corporal na narrativa

No âmbito da documentação como experiência de investigação e criação, este estudo conduziu à invenção de um *Dispositivo Coreográfico de Investigação* (*DCI*). Este dispositivo permitiu não só superar bloqueios na prática artística, mas também gerar documentos que não são apenas arquivos da experiência, mas se tornaram uma base metodológica sólida para a investigação. A revisitação e a análise dessa documentação revelaram reflexões significativas sobre a prática de escrever e a sua compreensão. A arquitetura do *DCI* desenvolvido neste estudo representa uma (re)construção que *responde* ao desejo de organização espacial, temporal e conceitual. O *DCI* proporciou uma estrutura, na qual os movimentos repetem uma experiência corporal específica.

A relação intrincada entre a experiência do corpo e a sua documentação levanta diversas questões complexas que foram abordadas por distintos autores, incluindo Peggy Phelan (1996), Amelia Jones (1997), Philip Auslander (2006) e Paula Caspão (2007). Estas questões incluem a capacidade de traduzir e (re)escrever o corpo (Caspão, 2007:140) ou saber se, o corpo pode ser documentado ou se desaparece sem deixar qualquer vestígio (Phelan, 2005:147, 167). Além disso, foram examinados aspetos como a *origem* dessa relação complexa entre a experiência do corpo e a documentação dessa experiência (Jones, 1997:16), bem como a definição da natureza da documentação, considerando a sua capacidade de produzir acontecimentos enquanto performances em si (Auslander, 2006:5).

Esta investigação teve início com uma prática de escrita baseada em registos diversos, e a documentação do corpo manifestou-se um elemento essencial no processo criativo. A linguagem, como ferramenta central, demonstrou a sua capacidade de constituir uma representação da experiência corporal, produzindo significado durante o gesto de escrever e convidando o leitor a uma imediação projetada, quer dizer, a uma co-performance da própria experiência da escrita. Conforme afirmado por Pollock, uma escrita performativa pode tomar "forma no encontro ao mesmo tempo que marca, determina, transforma o texto" (2005:86). O exercício de escrever sem ter a intenção de preservar ou de fixar definitivamente desafia uma abordagem de escrita performativa, como proposto por Auslander, que destaca a natureza performática do ato de

documentar (Auslander, 2006). Auslander sugere que a documentação em si é uma forma de performance, e escrever sem a intenção de preservar contrasta com essa ideia, desafiando a performativiade associada à documentação. A prática de documentar, de forma *mais ou menos* performativamente, remete tanto para a autoria da criação do documento quanto para a influência ou potenciação da atenção, como a performance só pode ser observada através do próprio documento, o ato de documentar um acontecimento, como se fosse uma performance, transforma a documentação em si também numa performance. Por outras palavras, a documentação tem a capacidade de produzir acontecimentos enquanto performances (em si).

Nesta investigação, considera-se que, pelo gesto que escreve e documenta, é possível estabelecer-se uma articulação semelhante àquela que sucede na performance (e sua criação), ou seja, é possível criar um espaço que é de *encontro*. Nesse sentido, adota-se a premissa de Jones, segundo a qual "não existe relação sem mediação" (1997:12). Através da documentação, é possível explorar e observar a criação de documentos como se fossem performances, uma vez que tanto o documento como a própria performance em si são formas de experimentação na criação.

Com base nos argumentos apresentados por Goldberg na sua obra *A arte da Performance* onde destaca que o corpo se tornou um meio de expressão porque *"*a arte conceptual implicava a "experiência" do tempo, do espaço e do material, e não a sua representação na forma de objectos". A autora esclarece ainda que a perfomance se apresentava como "meio ideal para materializar os conceitos de arte, e, como tal, proporcionava uma forma de aplicação prática dessas teorias" (Goldberg, 2012: 194). Na presente investigação, é adotada a perspetiva do corpo em contexto de criação o corpo atua como participante numa relação dinâmica da prática performativa, revelando-se como uma presença em constante devir. São tratadas questões relacionadas com o sentido e a materialidade através do corpo em si, que nunca permanece o mesmo. O gesto de escrita estabelece um registo cuja acessibilidade contradiz a natureza performativa efémera e irreprodutível do corpo como acontecimento. Através de um corpo documentado, o texto transcende o corpo e o seu movimento, incorpora os vestígios e imagens deixados por ele. O gesto do corpo materializado pela escrita deixa ver um vestígio na página, revela um deslocamento inscrito. A escrita documenta vestígios tangíveis dos deslocamentos e gestos do corpo, funcionando como uma forma de inscrição e preservação desses momentos fugazes. Ao pensar a escrita como meio de

documentar a performance do corpo, o texto desempenha um papel fundamental na captura e representação dos elementos efémeros da experiência performativa. Torna-se um veículo que oferece acessibilidade e permanência, permitindo que o corpo seja revisitado e compreendido de diferentes maneiras ao longo do tempo.

Na tese *O terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea. Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete* de Jean Paul Bucchieri, são discutidos quatro conceitos fundamentais para a formação do intérprete: *disponibilidade, possibilidade, decisão/escolha* e *responsabilidade* (2011:262-293). Este professor destaca a importância de construir uma consciência cénica singular, na qual o intérprete se torna consciente da sua própria presença em palco, mantendo-se num "estado de alerta constantemente renovável" (Bucchieri, 2011:264). Essa sensação de liberdade manifestada em determinado momento permite que o intérprete se entregue plenamente à sua presença em cena, tornando-se um agente ativo na construção do discurso performativo (Bucchieri, 2011: 263). Bucchieri baseia-se nos argumentos de Susan Foster para destacar a necessidade de um *corpo sensível* e de atenção constante à materialização corporal no trabalho do intérprete (2011:264). Bucchieri esclarece que o intérprete, ao estar "implicado nas ações que cria", se atualiza de forma contínua para lidar com o seu "estado de impermanência" (2011: 262-263)[26]. O professor defende a importância do trabalho diário do intérprete, caracterizado por uma contínua (re)organização no tempo e pela exploração da sua singularidade no contexto performativo. Apoiado nos argumentos de Adriana Verrissimo Serrão no ensaio *A experiência estética como alargamento do pensar* (2007:37-42), Bucchieri descreve a *escrita cénica* como um processo sequencial que se desenvolve através de uma partitura prática, que engloba o *Eu*, o *Eu e os Outros* e o *Eu e o Outro*. Quando o intérprete reconhece o seu *Terceiro Corpo*, é capaz de exercitar um estado específico de

[26] O professor cita Foster: "Each of the body's moves, as with all writting, traces the physical fact of the movement and also an array of references to conceptual entities and events. Constructed from endless and repeated encounters with other bodies, each body's writing maintains a nonnatural relation between its physicality and referentiality. Each body establishes this relation between physicality and meaning in concert with the physical actions and verbal description of bodies that move alongside of it. Not only is this relation between the physical and conceptual nonnatural, it is also impermanent. It mutate, transforms, reinstantiates with each new encounter" (2011:262-263).

disponibilidade que transcende a vivência singular e pode ser partilhado com todos os envolvidos na performance (Bucchieri, 2011:267)[27].

A compreensão da efemeridade e singularidade das manifestações performativas é enriquecida pela investigação da intersecção entre a escrita cénica e a documentação da performance. Ao analisar o modo como essas dimensões se complementam, é possível aprofundar a apreensão da natureza transitória da performance. Numa perspetiva diferente da proposta por Bucchieri, Peggy Phelan argumenta que a documentação restaura a natureza efémera que caracteriza a performance. O documento *torna presente* para a memória o que é inerentemente fugaz na performance (Phelan, 2005:167). A performance desafia a predominância do visível, manifestando-se, pela sua invisibilidade, como um evento efémero que nunca se repete da mesma forma. Cada repetição representa "um novo ato a desaparecer" (Phelan, 2005:148). Portanto, a documentação da performance não procura capturar ou reproduzir integralmente a experiência original, mas sim preservar a sua essência efémera e fugaz. O documento permite que a performance seja recordada, refletida e devolvida, mas reconhece que cada nova apresentação é única e não pode ser reproduzida integralmente.

Auslander critica a posição de Phelan e estabelece uma distinção entre a performance documental (*documentary*) e a documentação da performance teatral (*teatrical*). Argumenta que a performance documental serve de modelo para a performance e o documento, em que é a performance que precede a sua documentação. Para ilustrar esse aspeto, o autor serve-se do exemplo da fotografia de um espetáculo, em que a fotografia ocupa um lugar que é do próprio espetáculo, ou seja, em que o significante corresponde ao significado (Auslander, 2006:2). Adicionalmente, a documentação da performance teatral, também descrita como *fotografia performada*,

[27] O professor cita Serrão "A transição do singular para o universal que caracteriza a dinâmica do pensar reflexionante subjaz também à vivência estética como expressão individual de uma universalidade meramente subjectiva, não fundada em conceitos, mas na pressuposição de um acordo, universalmente válido, no exercício das faculdades. Não sendo porém determinante, e daí insusceptível de demonstração objectiva, é a comunicabilidade do estado do ânimo que permite conciliar a expressão singular e o acordo tendencial dos sentimentos" e que "Pôr-se no *lugar de cada outro*" é ultrapassar a tendência do fechamento em si, superar as limitações desse ponto de vista restrito e abrir-se à ideia de um todo da humanidade no seio da qual cada um pode mater a independência da sua apreciação (*a liberdade da diferença*) e dotá-la de validade comum ao partilhá-la".

pode ser um registo que não ocorre enquanto performance em si. Para Auslander, o ato de documentar é que é performativo e sugere uma *perfomatividade da documentação* (2006:5). Defende que "a documentação não engendra simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autónoma e mostram o que aconteceu; elas produzem o evento enquanto performance em si" (Auslander, 2006:5) e argumenta que " (…) a arte da performance é constituída através da performatividade da sua documentação" (Auslander, 2006:7). Além disto, Auslander destaca que a categoria *ao vivo* é "um efeito da midiatização (e não o contrário)" (2008 [1999]:51). As suas contribuições críticas oferecem uma perspetiva abrangente sobre a relação entre a performance ao vivo e a sua documentação, ampliando a compreensão da natureza transitória da performance e o papel fundamental da documentação na preservação e constituição da própria arte da performance.

Capítulo II – A dimensão performativa na produção textual: o papel do corpo na (re)configuração da experiência

1. O teatro e a palavra escrita: dualidades da dramaturgia

Reconhecer a dupla função, exercida alternadamente, das didascálias, que sustentam tanto uma natureza teatralizante quanto uma atividade narrativa, permite esclarecer dois aspetos importantes: (1) a exposição das condições da criação e (2) a formulação das circunstâncias da situação imaginada. Seguindo o argumento de Anne Ubersfeld quando à definição de um texto para teatro, a composição dos diálogos e das disdascálias revela características distintas: " a parte textual, cujo sujeito é o autor, é constituída apenas pelas didascálias. O diálogo é sempre (...) não somente a voz de um outro, mas de muitos outros" (Ubersfeld, 2010: 6-7). As didascálias destacam-se dos diálogos entre os personagens, e correspondem a uma parte textual em que o autor pode *falar* em seu próprio nome. Segundo a teatróloga francesa, as didascálias revelam uma escrita que antecede o texto, e que existe na medida em que algo é concebido para ser representado no futuro (Ubersfeld, 1998:14). Esta é uma das razões para que os textos do género dramático sejam frequentemente marginalizados nos estudos literários.

Várias perspetivas contrastantes destacam a importância do corpo na (re)configuração da experiência teatral e a sua relação intrínseca com o texto dramático. Na obra *L'école du spectateur*, Anne Ubersfeld sustenta que o texto de teatro não se restringe apenas à sua natureza apenas literária, mas destinado à representação cénica, sendo a que a representação não se limita a duplicar o texto. Para a autora, o texto apenas se considera completo quando encenado, e, nestes termos, o teatro é compreendido como "uma prática cénica ou o elemento fundamental de um conjunto de práticas" que apresentam um mundo concreto ao espectador (Ubersfeld, 1981: 9). Esta perspetiva destaca a dimensão performativa do teatro, realçando a encenação como elemento central do teatro. Uma visão oposta é a que defende que o teatro se limita a repetir o texto escrito, tornando presente, através de artifícios o que está ausente na realidade. Esta posição, defendida por exemplo por Antonin Artaud, considera a escrita do texto dramático uma tentativa de dar vida a um "teatro já morto" (Artaud, 1964: 120). Artaud critica um teatro que classifica como psicológico, que se limita "apenas por palavras" (1964: 171), que separa o corpo físico do corpo psíquico, gesto (o corpo

físico) e palavras (a expressão do corpo psíquico), que "permanecem lado a lado" sem se articular (Artaud, 1964: 168).

No ensaio sobre o teatro da crueldade, Jacques Derrida esclarece que, para Artaud, o teatro não se limita a uma representação (Derrida, 1967 :341) [28]. Segundo o filósofo, Artaud rejeita a ideia de representação como uma repetição de palavras que transportam um discurso pré-construído, argumentando que isso não permite a negociação ou a produção direta *de nada* no encontro com o espectador, onde a atenção à partilha é essencial. Por outras palavras, Artaud destaca a importância de uma abordagem mais imediata, visceral e participativa na relação entre a performance e o espectador, em contraposição a uma representação mais convencial e distanciada. O teatro da crueldade, segundo Derrida, apresenta-se como "a vida que não pode ser representada", não uma representação dessa vida (1967: 343). Neste teatro de Artaud, "opõem-se sentimentos e paixões", e palavra desempenha um papel crucial que vai além de ser apenas um meio para um fim. A palavra não apenas serve como veículo de expressão, mas tem o poder de alterar significativamente "o destino do texto". Mesmo num espaço aparentemente restrito, "a palavra não é suprimida"; pelo contrário, mantém a sua importância e presença (Artaud, 1964: 171). Ao "igualar o teatro à vida" (Artaud, 1964: 176), a prática teatral pode ultrapassar os aspetos individuais como as características, a identidade e as experiências únicas de cada pessoa envolvida na prática teatral). Isso possibilita ao sujeito uma experiência durante a prática não apenas como se fosse um reflexo, mas sim como um processo dinâmico de transformação contínua.

Através do teatro de Artaud, pode compreender-se que, no teatro, a palavra não é apenas um meio para alcançar um fim, mas uma força que redefine o destino do texto e antecipa o espaço que ele ocupa. Noutro sentido, as considerações de José Maria Vieira Mendes, apresentadas na sua tese de doutoramento *Fechar fronteiras (teatro e literatura)*, desafiam a oposição tradicional entre o teatro literário e o teatro não literário. Mendes defende a perspetiva libertadora segundo a qual *uma coisa, não é outra coisa*[29] e argumenta que teatro e literatura são meios de expressão artística

[28] O filósofo dedica ao dramaturgo francês o ensaio *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la representation.*

[29]Título de livro publicado em 2016 pela editora Cotovia.

diferentes, admitindo uma compreensão mais aberta da relação entre ambos. Mendes sugere que essa (não) oposição pode afetar tanto a descrição de espetáculos quanto a literatura dramática, destacando relações entre o leitor e o espetador, bem como entre a obra lida e a obra vista. O autor afirma: "desembaraçando o teatro e a literatura de um saber que procura a certeza numa inacessibilidade hipotética e numa unidade por desvelar, estar-se-á mais disponível para o encontro e reconhecimento do objecto (...)" (Antunes, 2016:sp)[30]. Enquanto o texto dramático permanece em suspenso, apenas pausado no papel, antes de ser encenado, o texto dramático orienta a leitura, influenciando a interpretação do leitor e a sua perceção da obra. No entanto, o propósito subjacente à escrita de peças para teatro é posto em causa se o texto dramático não estiver orientado para o "fim de festa" (Mateus, 1977:247) que indica que a escrita é um processo contínuo e em evolução, em que o texto se completa quando lido.

O cerne da escrita de uma peça de teatro, como argumentado por Mateus, reside na compreensão de que, além das palavras expressas pelos personagens no diálogo, o texto dramático abrange elementos que não são expressos no papel, como pensamentos transferidos para o espaço da linguagem, que contribuem para a complexidade da obra. Esta perspetiva realça que a escrita para teatro é um processo dinâmico e evolutivo, onde o teatro é considerado como "fazer acontecer tudo o que se quer" (Rosa, 2022:8)[31]. A distinção entre *texto* e *escrito*, apresentada por Mateus, destaca que o texto dramático não necessita de ser impresso ou mantido na forma escrita para ser considerado como tal, sendo concebido como "uma prática significante e não se confunde com o escrito", que incorpora elementos como disdascálias, que atuam como "um programa de operações", "um projecto de oralidade" e "uma forma específica de execução" (Mateus, 1977: 24)[32]. Nesta perspetiva, as palavras ditas em cena correspondem ao conjunto impresso e podem ser distribuídas nas páginas "em forma de didascálias e rubricas"

[30] A disssertação de doutoramento foi assinada por José Maria Lobo Antunes.

[31] De 16 a 19 de dezembro 2022 decorreram as primeiras *Jornadas de Estudos de Teatro* na Faculdade de Letras. O foco destas Jornadas foi o professor, investigador e fundador do Centro de Estudos de Teatro, Osório Mateus. Para as jornadas foi elaborada e distribuída uma brochura coordenada por Marta Brites Rosa e Paula Magalhães.

[32] Segundo o autor, "nem só o escrito impresso é texto; a palavra refere-se a uma prática significante que não pode ser confundida com o escrito" (1977:24).

(Mateus, 1977:31)[33], o que mostra a versatilidade do texto como uma experiência em constante recomeço. Esta reflexão sobre o teatro como experiência de recomeçar revela a distinção entre o teatro do texto autónomo e o teatro do texto incompleto, que alcança a sua plenitude apenas quando lido ou encenado.

A diferença entre escrever literatura ou drama não se resume apenas a questões de semiologia, antropologia ou fenomenologia, mas principalmente à questão da exteriorização. No teatro, a palavra adquire uma presença, com capacidade de recuperar uma experiência vivida. A dramaturgia do texto sustenta um jogo com o tempo, numa tentativa de suspender a sua sucessão. O texto contém um tempo que se estende e se torna visível, mas esse tempo não é revelado por signos; em vez disso, ele emerge através do movimento da performance teatral, à medida que acontece. O tempo da escrita coincide com o tempo do gesto que escreve. A interpretação da palavra oferece uma perspetiva do próprio processo criativo, que é reconfigurado pela escrita do texto, especialmente através das didascálias. Estas não só descrevem o gesto que escreve, mas deixam ver os vestígios dos seus gestos e antecipam o desenvolvimento cénico, modificando o tempo da escrita sobre si mesmo. Dessa forma, o presente converte-se em passado, e o futuro torna-se presente. A narrativa transcende a descrição da experiência imediata, reinterpreta o real, muitas vezes de forma ficcional, através de um uso simbólico da linguagem. A escrita, ferramenta central neste processo, permite sintetizar e refletir sobre a experiência de atribuir significado a uma compreensão do mundo que se apresenta de forma distinta. O gesto que acompanha a atividade da escrita, uma manifestação em movimento do corpo, revela-se como um meio de reconfigurar e encenar tanto o corpo como o espaço. O escritor, ao assumir o papel de um contínuo observador de si mesmo, utiliza a escrita para materializar partituras (movimento : deslocamento/quietude), textos (palavras: ruído/silêncio) e esquissos (imagens : presença/ausência) que devolvem a experiência do *fazer artístico*. Este gesto de escrita excede o exercício de mediação da linguagem escrita, uma vez que não se limita à sugestão de significado, mas constitui uma experiência em si mesma, na qual o desconhecido é reconfigurado e devolvido ao universal. Pela escrita, o movimento

[33]Cf. O "conjunto das palavras pronunciadas na cena – conjunto melindroso e susceptível de ser posto em páginas, de ser impresso com a adjunção eventual de toda uma série de rubicas e didascálias" (Mateus, 1977:31)

corporal adquire uma dimensão desproporcional, capaz de gerar situações onde as coordenadas permanecem instáveis, introduzindo uma imprevisibilidade ao gesto de escrever.

Pelo gesto da escrita, não há qualquer intenção de ligar, colar, agarrar, aproximar, associar ou relacionar, para depois misturar, combinar ou harmonizar, dando origem a uma amálgama de ideias. A escrita representa, então, uma (re)apropriação simbólica que opera no domínio dos signos, distinguindo-se da escrita diarística[34]. No texto impresso, pela natureza orgânica, desdobram-se inúmeras possibilidades de interpretação, como notou Umberto Eco: "o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura é aberta para uma multiformidade de significados que ele deve descobrir; mais [...] ele escolherá a chave de leitura", mas "[...] a reação interpretativa do leitor não se afasta nunca do controlo do autor" (Eco, (2016 [1962]):65-66). Cada leitor encontra uma entrada para a sua própria compreensão, originando uma produção contínua de complementos do mundo sem a ambição de compreendê-los na totalidade. O texto impresso não está concretamente aberto à recomposição, mas a sua estrutura é dinâmica e moldada a cada leitura, tendo como resultado desenlaces interpretativos únicos e diferentes. Essa *vitalidade* estrutural pertence à experiência do *fazer artístico* em si, à medida que a linguagem dá "forma artística" à experiência em curso, como argumenta Eco ((2016 [1962]):91-92). Por seu lado, Jonathan Crary lembra-nos que o termo *espectador* deriva de uma cultura do espetáculo que muitas vezes promove a passividade, enquanto o termo *observador* implica "conformar a ação, cumprir" algo. Crary acrescenta que, ainda que o observador seja "alguém que vê, é acima de tudo alguém que vê inserido num conjunto enunciado de possibilidades, alguém que está inserido num sistema de convenções e limitações" (2017 [1990]:28).

Na minha prática de criação, o processo iniciou-se de forma não determinada à partida, tendo os interesses a tratar emergido de forma não programada, graças à estrutura adaptável com que trabalhava. Esse foco no papel do espectador tornou a escrita da peça *QLSC* dinâmica e a própria peça aberta a diferentes interpretações. Cada obra requer uma estrutura singular, e a de *QLSC* adapta-se a necessidades específicas,

[34] Num gesto de escrita que opera ao nível da interpretação e da recomposição da realidade a principal diferença em relação ao diário é de uma espécie de domesticação da estranheza face à angústia do desaparecimento (e perda).

que convidam o leitor a envolver-se no processo de compreensão e interpretação da forma e do conteúdo. O texto não se assemelha, assim a um quadro estático, não existindo um código pré-determinado que o antecipe.

2. A (re)criação de mundos: a relação entre texto, gesto e narrativa com base em Paul Ricœur

A escrita ultrapassa a simples expressão de ideias, antes assume um papel transformador e criativo, que molda a realidade do texto. Ao olhar para a escrita para teatro como materialização textual da experiência corporal, conclui-se que o gesto de escrita transforma o discurso em texto e é uma narrativa que sintetiza a *realidade práxica*. O gesto de escrita, mesmo que não representado diretamente no texto, torna-se presente, permitindo ao leitor (re)construir e (re)imaginar a experiência de escrever. A configuração poética da narrativa pelo gesto de escrita suspende o modo referencial e reorganiza a experiência temporal, destacando o carácter operativo na criação simbólica e possibilitando a observação de deslocamentos na narrativa.

O texto (re)cria o mundo, inseparável do gesto que o materializa, e a reflexão sobre narratividade, inspirada em Paul Ricœur e discutida por Carlos João Correia, revela a relação entre linguagem e a (re)criação do mundo. A escrita suspende o sentido conferido pela experiência, assim permitindo a constituição de outras experiências. O gesto da escrita atravessa a experiência, originando um deslocamento. A teoria ricœuriana da representação simbólica demonstra o poder do símbolo ao refigurar a realidade. A narrativa cria objetos irreais com efeitos referenciais, reinterpretando a experiência. A composição ficcional questiona e reconfigura a realidade, revelando os traços constitutivos da emergência do sentido através da estrutura performativa que organiza o tempo histórico e os jogos de referências.

No livro *A expressão Simbólica do Sentido,* Carlos João Correia utiliza a obra de Ricœur para expor o conceito de símbolo como expressão do sentido e "modelo de transfiguração do mundo" (1999: 605). Correia sustenta que "[a] expressão simbólica do sentido coincide com a constituição de modelos discursivos e linguísticos que reconfiguram permanentemente a significação do real" (1999: 14). Ao destacar a estrutura performativa do discurso e salientar que a interpretação e a representação simbólica desempenham um papel fundamental na apreciação de uma obra, supera-se a ênfase exclusiva na execução técnica. Isso permite concluir que que o valor simbólico de uma obra não reside apenas no ato técnico de realização, mas na refiguração discursiva da ação. A constituição simbólica da linguagem, segundo Correia, tem o

poder de testemunhar e recriar a práxis humana, com a metáfora e a narrativa a pôr em causa a cisão entre a objetividade da significação e a vivência da subjetividade.

A reflexão de Ricœur em *Temps et Récit*, conforme a interpretação de Correia, põe também destaque "a originalidade da consciência histórica da identidade narrativa, enquanto síntese do dado e da ficção imaginativa" (Correia, 1999:235-236). A interpretação da obra no presente é fundamental para descobrir o seu significado histórico. A construção poética presente nas narrativas permite a reconstrução de gestos de escrita que reconfiguram o mundo, resolvendo as tensões temporais. Essa poética da ação, repetida no tempo atual, oferece perspetivas novas e transformadoras, ilustradas pelas "grandes citações literárias da humanidade" (Correia, 1999: 595), que podem observar e remodelar a experiência, criando um espaço de encontro entre escritor e leitor.

Correia sustenta que as citações literárias oferecem novas perspetivas e estimulam a transformação da experiência, influenciando positivamente a interação do leitor com a realidade. Além disso, destaca também o poder expressivo dos símbolos, que permitem a criação de uma unidade ideal de significado, distanciando-se da experiência fáctica para redescrever o mundo fictício (Correia, 1999:595); os símbolos atuam como artefactos que explicitam níveis de significação, possibilitando a recriação interpretativa e poética (Correia, 1999:14). O gesto da escrita, por sua vez, cria um espaço onde o sentido resulta da transformação da significação, oferecendo um ponto de encontro entre significação objetiva e experiência subjetiva, no tempo presente. Correia sublinha "o poder operativo e transformador da relação entre a nossa ipseidade e o mundo real*"* (1999:8), destancando que os artefactos simbólicos são frutos dessa interação. A compreensão dos símbolos em Ricœur é caracterizada por um movimento duplo e contraditório, no qual os gestos tanto distanciam como aproximam a experiência do seu sentido[35], resultando numa nova organização.

[35] Correia distingue do conceito ricœuriano as noções de função simbólica em Ernst Cassirer e em Claude Lévi-Strauss. Segundo o autor, "[em] Cassirer, trata-se de efectuar uma tipologia do espírito. Em Ricœur, são as produções criativas e poéticas da linguagem que operam funcional e simbolicamente. (...) Lévi-Strauss visa, com a noção simbólica, dissolver a noção de um sujeito fundador (...) para Ricœur, a questão da referência a si próprio do discurso é uma interrogação nuclear para dar conta da passagem da intelegibilidade (ou significação) em direção ao tema do sentido" (Correia, 1999: 598-599).

O gesto da escrita vai além do recorte do mundo, ao moldar uma experiência através das palavras, atribuindo-lhe significado e recriando a situação original de múltilplas perspetivas. A transfiguração da experiência, refletida num mundo ficcional, amplia a perceção e reintroduz o corpo na compreensão da experiência. O movimento duplo das representações simbólicas, conforme defendido por Correia, permite uma distância, necessária à compreensão, e que é elucidado pela função do símbolo em "entrelaçar simultaneamente as noções hermenêuticas de "apropriação" e de "distanciamento" do sentido, libertando este último do contexto particular em que foi produzido" (Correia, 1999:446). Esse papel do símbolo, segundo Correia, resolve o conflito de interpretações entre hermenêutica crítica e reflexão, ao criar um espaço que ultrapassa essa dicotomia, reconfigurando o real e promovendo uma apropriação reflexiva da identidade. As criações simbólicas estabelecem uma ligação entre a repetição crítica do passado e o reconhecimento profético do futuro, oferecendo uma nova perspectiva que amplia o autoconhecimento (1999:605). O espaço simbólico permite a reinterpretação e antecipação, conectando o corpo e os seus vestígios no passado e no futuro, culminando numa compreensão integral.

A apreensão do momento simbólico, conforme apresentada por Correia, implica um deslocamento que permite a reflexão e a emergência de um sentido inédito. Esse distanciamento é alcançado pelo poder semântico do discurso, que redesenha a realidade e abre espaço para um mundo ficcional. Os símbolos, nas criações discursivas, não só suspendem a dimensão pragmática do real, mas também recriam um novo universo de valores, enraizados nas dimensões cósmicas, oníricas e poéticas da experiência (Correia, 1999: 463). No discurso poético, a expressão ultrapassa a dualidade entre sujeito e objeto, reintegrando o cogito no mundo da vida. O gesto da escrita recria um sentido vivo pela perceção, através da projeção e antecipação, estimulando a imaginação motora e revelando novas dimensões do real, sem um "desenraizamento da significação encontrada" (Correia, 1999:71-72). O conceito ricœuriano de símbolo implica a emergência de objetos que assinalam outras dimensões do real, ampliando a compreensão, sem se desvincular da significação.

Correia esclarece que a linguagem poética ultrapassa a visão objetiva do mundo, mostrando como a poesia cria artefactos simbólicos que ampliam a compreensão humana. Alinhado com a perspetiva de Ricœur, Correia destaca que a poesia não nega apenas a visão objetivante do mundo, mas também constrói novos "objetos" simbólicos

que enriquecem a experiência humana. A análise do professor sobre a construção de objetos simbólicos e a teoria ricœuriana sobre a significação consubstanciam uma visão interdisciplinar na investigação sobre a relação entre texto, gesto e narrativa, na criação de mundos simbólicos. Citando Gaston Fessard, Correia afirma que o símbolo é uma imagem tornada meio de expressão, elucidando a estrutura operativa das representações simbólicas que, de acordo com Ricœur, instaura "significação" e constitui o sentido do mundo. Os símbolos atuam como agentes na interpretação e atribuição de sentido à realidade, possibilitando uma relação circular entre linguagem e ser, que tanto suspende a relação direta como estabelece "significação", contribuindo para a compreensão da existência (Correia, 1999: 40). Ricœur, nas suas várias obras, reflete sobre a interligação entre a prática narrativa e a (re)figuração da experiência temporal. Para o filósofo, o texto liberta-se da sua *situação* contextual, abrindo um mundo referencial que não se limita a uma referência direta. A linguagem possui uma função simbólica que ultrapassa a descrição, cria signos e sentido. (Re)cria o mundo através do plano referencial linguístico, o que dá lugar a diferenças entre os níveis de sentido nas dimensões locucionária, ilocucionária e perlocucionária. A noção de "significação", segundo Ricœur, abarca "todos os aspectos e todos os níveis de exteriorização intencional que possibilitam a inscrição do discurso" (Ricœur, 1986: 209).

A "significação", segundo Ricœur, engloba não só o conteúdo proposicional, mas também as intenções subjacentes e os efeitos na ação e no contexto. Ricœur destaca que a linguagem poética, através da sua complexidade, permite uma expressão mais profunda, expande os horizontes da linguagem e captura dimensões várias da realidade. O gesto de escrita, segundo Ricœur, incorpora a intenção do discurso e cria uma apresentação única da situação através do texto, desempenhando, por isso, um papel crucial na transmissão da intenção e na transformação do texto em algo autónomo e significativo. Ricœur destaca ainda que o texto se liga a algo fora dele, afasta-se da ideia "do texto absoluto. (...) Longe de dizer que o texto é sem mundo, sustento, sem paradoxo, que só o homem tem um mundo e não apenas uma situação", e argumenta que o texto possui um mundo e uma referência próprios, independentes da referência ostensiva (Ricœur, 1986:211).

Ricœur sublinha a ligação intrínseca entre o discurso e o mundo externo, rejeita a noção de um "texto absoluto" e destaca que apenas alguns textos especiais se aproximam desse conceito. Argumenta que o texto não está separado do mundo, mas

nele enraizado, e que transcende a intenção original, o que permite uma interpretação aberta e dinâmica.

Ricœur argumenta ainda que o texto está enraizado numa relação complexa com o mundo, onde o seu sentido e referência se libertam de limites fixos, possibilitando uma interpretação mais ampla por parte dos leitores. A escrita transforma o discurso em texto, altera a relação entre linguagem e mundo, bem como entre autor e *potencial* leitor, o que afeta a experiência da linguagem. Ricœur destaca que, na escrita, as palavras passam a inscrição, autonomizando-se da oralidade, o que expande a noção de texto, de modo a incluir qualquer forma de discurso como "(...) todo o discurso fixado pela escrita" (Ricœur, 1986:154). O efeito de escrita, ao interceptar o diálogo e a leitura, transforma a experiência desses atos, e cria uma dimensão única de interação com o texto. A natureza efémera do discurso, porque "(...) a instância do discurso permanece um acontecimento fugaz", faz com que a fixação da significação seja um desafio constante, já que o discurso desaparece depois de proferido (Ricœur, 1986: 207).

Ricœur destaca que a escrita tem o papel crucial de fixar o sentido do discurso, não o acontecimento efémero em si. Ao capturar o "dito" da fala, ou seja, a expressão intencional que constitui o propósito do discurso, a escrita preserva o sentido de forma duradoura, permitindo a sua comunicação e interpretação posteriores (1986:207-208).O gesto de escrita assume um papel essencial ao conferir estabilidade e tangibilidade à comunicação. Além disto, Ricœur defende que o texto não é apenas um caso de "comunicação inter-humana", mas sim um paradigma da comunicação à distância, revelando um traço fundamental da experiência humana historicamente situada (1986:114).

No seu argumento, Ricœur realça que o texto vai para além de ser simplesmente um meio de comunicação entre pessoas, assumindo-se como o paradigma da comunicação à distância. Essa característica permite ultrapassar barreiras espácio-temporais e preservar o sentido linguístico. O gesto da escrita não se limita a organizar o texto, ele também convida o leitor a explorar configurações alternativas. O texto transcende o seu contexto original, transmitindo significados que podem manifestar-se mesmo fora desse contexto específico. Adicionalmente, a inscrição simbólica na escrita não apenas transmuta o significado, mas também compartilha a reconfiguração, permitindo uma experiência mais ampla e simbólica através do gesto de escrita. O

espaço simbólico do texto cria uma dimensão reflexiva que transforma a relação com o mundo, substituindo a palavra falada e, por isso, interrompendo o diálogo, ao mesmo tempo que oferece um novo "imaginário literário" que se manifesta pela escrita (Ricœur, 1986:158).

Ricœur destaca que o texto literário cria um mundo imaginado pela escrita, conferindo-lhe vida e superando a realidade quotidiana. A literatura desempenha um "papel vital" ao convidar os leitores a entrar nesse mundo ficcional, transformando a relação daqueles com a realidade. O gesto da escrita não só facilita a comunicação, mas, na verdade, perturba-a. Pela escrita, a transmissão de mensagens não é mais imediata, uma vez que as palavras escritas criam um espaço próprio. Nesse espaço, as palavras assumem uma existência independente, e o mundo imaginado pelo texto torna-se "presentificado" (*présentifié*) pela escrita. Anteriormente, o mundo era "oferecido" (*présenté*) pela palavra falada, mas, por meio da escrita, pode ser observada uma mudança na dinâmica da comunição e na relação entre as palavras e o mundo representado. A escrita literária desempenha um papel crucial na criação desse mundo ficcional e na abertura de novas possibilidades interpretativas. As palavras escritas não determinam um sentido definitivo, mas oferecem a possibilidade de deslocamento e transformação daquilo que é lido. A relação entre o autor, o texto e o leitor é complexa, o texto escrito substitui a relação direta entre o sujeito que fala e as suas palavras (Ricœur, 1986:158).

Para Ricœur, a escrita transcende o papel de forma de comunicação e torna-se um complexo "espaço que é de significação", onde o autor deixa de ser apenas o locutor da fala para assumir o papel de criador e intérprete do texto (1986:158). A escrita liberta o texto das circunstâncias originais de produção, possibilitando várias interpretações.

A narrativa tem um papel fundamental na compreensão do tempo humano, organiza eventos e confere sentido à experiência temporal. Na teoria ricœuriana, "[o] tempo torna-se tempo humano na medida em que se articula num modo narrativo" (1983:85). Pela narrativa, o sujeito constrói uma identidade contínua e projeta-se no passado, no presente e no futuro. O sujeito está diante de uma *narrativa* (*récit*)[36],

[36] O outro princípio de inovação semântica e de criatividade da linguagem estudado por Ricœur é a metáfora. Seguindo a definição de Aristóteles, o filósofo dedica-se à poesia lírica, onde a metáfora é aplicada a uma coisa à qual era estranha. Num poema, a metáfora coabita com dois significados

quando o discurso é temporalmente enraizado. A vivência do tempo não pode ser plenamente descrita através da linguagem fenomenológica direta. Pelo contrário, a compreensão da temporalidade é alcançada por meio do discurso indireto de uma narrativa. A narrativa oferece uma forma compreensível de comunicar as subjetividades associadas à experiência do tempo. Assim, o discurso narrativo atua como uma ferramenta eficaz para tornar inteligível a complexidade da experiência temporal. A narrativa não oferece um mundo definitivo, mas um espaço em construção, repleto de deslocamentos e travessias que analisa o mistério da existência. Para Ricœur, a experiência do tempo é mostrada pela narrativa, que cria um mundo alternativ e reconfigura a compreensão da realidade. A revelação da experiência do tempo, que é a da vida humana, não é transmitida pela linguagem em si. A narrativa é um *modelo* operativo e funcional, que cria um mundo alternativo e, dessa forma, reconfigura a experiência do real.

A configuração narrativa atua como um veículo poético que escapa à apreensão sensorial e reflexiva da experiência humana. A narrativa, ainda que com origem imaginária, contém efeitos de sentido que a enraízam no mundo e permitem "a apropriação da nossa ipseidade" (Correia, 1999:605). Ricœur destaca que é na narrativa, histórica ou ficcional, que o tempo humano encontra expressão, e explora variações imaginativas para lidar com a discrepância entre o tempo do mundo e o tempo vivido. Ao referir-se a autores como Virginia Woolf, Thomas Mann e Marcel Proust, Ricœur mostra como a narrativa transcende a imitação aristotélica, e configura o tempo e a ação de forma singular. A representação poética não está vinculada a uma reprodução literal da realidade, mas antes a uma (re)interpretação criativa que transcende as limitações do mundo concreto, oferecendo uma leitura única e simbólica. É através da configuração

---

estranhos entre si. Essa figura de liguagem cria uma ligação direta entre conceitos e ideias aparentemente distantes ou estranhos entre si. Essa conexão inovadora permite uma compreensão mais profunda e a exploração de relações entre diferentes domínios de significado. Ricœur equipara a metáfora a um curto-circuito semântico, indicando o colapso da significação. A experiência da metáfora pode conduzir à recusa em manter juntos significados que são totalmente incompatíveis, interpretando essa experiência como sem sentido. Como alternativa, é possível aceitar um novo significado, resultante de uma espécie de faísca gerada pela colisão de diferentes sentidos, e referir essa experiência como uma metáfora. Devido à natureza prático-teórica desta tese e ao objetivo de analisar o gesto da escrita, o conceito de metáfora não é mais desenvolvido.

narrativa que se estabelece uma concordância poética, revelando diversas dimensões da experiência humana.

No quadro da ficção, a linearidade cronológica é perturbada, pois a narrativa introduz um modelo temporal com um *tempo narrativo*[37] que guia a experiência dos acontecimentos entre um início e um fim. Segundo Aristóteles, a representação da ação poética depende da "estruturação dos acontecimentos", dos personagens possuídores de qualidades e cujo pensamento é expresso em palavras (2008:48)[38]. Estes elementos possibilitam a criação de histórias que ultrapassam a imitação da realidade, e que abrangem a complexidade da ação humana. A aporética do tempo é resolvida pela narrativa, que transforma acontecimentos discordantes numa história coerente, e que se torna guardiã do tempo, ao unir o tempo cósmico ao tempo vivido. Embora a narrativa possua uma estrutura cronológica, ela nem sempre segue uma sequência linear; a coesão narrativa procura dar, simultaneamente, sentido à vastidão do tempo do mundo e à brevidade da vida humana.

A narrativa tem o poder de transformar sequências cronológicas numa estrutura coerente, resolvendo o paradoxo temporal pela criação de um tempo narrativo na intersecção entre o cósmico e o psicológico. Ao estabelecer um início e um fim, a narrativa perturba o tempo presente e cria um terceiro tempo, o da história, que corta a linha entre o passado e o futuro, e determina a ordem de acontecimentos na história. A narrativa organiza o tempo, e permite a repetição sucessiva. Ricœur argumenta que a construção de um mundo ficcional é essencial para a expressão e compreensão do sujeito, e que o tempo vivido é apreendido através do modo narrativo. A relação entre tempo e narrativa é analisada através da tríplice mimese, onde a estrutura da ação é

[37] Ricoeur cruza a leitura da *Poética* e da teoria narrativa aristotélica, com atenção especial à noção de *intriga* (*muthos*) elaborada a propósito da mimesis trágica e das *Confissões*, onde a experiência negativa da *distentio animi* agostiniana é apresentada. Entre o tempo psicológico de Agostinho e o tempo cosmológico de Artistóteles, a explicação é, por um lado, impossível e por outro, o tempo narrativo torna-se o único capaz de traduzir um tempo maior. Essa conciliação de acontecimentos no mundo com os discursos que transformam um tempo episódico em ficção pode ser definida por este terceiro tempo, que é o *tempo narrativo* (humano).

[38] Cf, "o enredo é a imitação da ação" (2008:48).

partilhada entre a pré-compreensão, a ficção e a reconfiguração narrativa, unindo elementos heterogéneos (Ricœur, 1983:13).

Ricœur identifica três significados fundamentais do termo "mimesis": a pré-compreensão da ordem da ação, a entrada na ficção e a reconfiguração da compreensão da ação pela ficção, ilustrando a importância da mimesis na relação entre narrativa, ação e compreensão do mundo. A narrativa pressupõe a pré-compreensão das potencialidades simbólicas na *praxis* humana, estando ligada à experiência do mundo da ação e à compreensão do tempo. A natureza narrativa da ação redefine a previsibilidade, e a ficção permite a organização de novas dimensões temporais. O mundo do texto não é limitado pela produção, mas é construído pelo texto, oferecendo referências e modos possíveis de ser. No gesto da escrita, o autor usa recursos retóricos para preparar a receção do texto, assim antecipando uma intencionalidade textual que se entrelaçará com a interpretação do leitor (Ricœur, 1992:492).

Para Ricœur, a narrativa une as diferentes dimensões do tempo – passado, presente e futuro – numa estrutura coerente e com significado. A construção da intriga da narrativa é a base para essa síntese, permite compreender os acontecimentos pela imaginação. A ficção literária, na qual se incluem narrativas e poemas, ultrapassa a realidade quotidiana pela exploração do poder-ser em vez do ser-dado, abrindo novas possibilidade de ser-no-mundo. No discurso poético, a linguagem suspende a dimensão utilitária da realidade, abrindo espaço para a crítica da realidade e a criação de um "mundo da obra, mundo aberto pela obra" (Ricœur, 1986:407). Através das variações da imaginação e da função poética da linguagem (Ricœur, 1986:128), a ficção oferece um laboratório de experimentação que reorganiza a relação com a realidade e cria novas possibilidades para a ação, assim desempenhando um papel fundamental na ampliação do entendimento humano.

Ricœur defende que o poder do texto, especialmente no discurso poético, reside na sua capacidade para descobrir uma dimensão do real que desafia as convenções e convida à reflexão crítica. A obra literária tem o potencial de exercer uma crítica transformadora sobre a realidade, oferece uma compreensão ampliada do ser-no-mundo (Ricœur, 1985:443).

3. A emergência do significado na escrita: os deslocamentos na composição do texto e as suas implicações na construção de significados

"Encontrar palavras para o que temos diante
dos olhos, como pode ser difícil. Mas quando elas
vêm, elas perturbam o real (...) até que tenham
gravado a imagem nele (...)"

Didi-Huberman

A criação de um discurso simbólico vai além da representação da experiência imediata, possibilitando ao sujeito a (re)interpretação da realidade através da ficção. A narrativa oferece um espaço de experimentação, permitindo diferentes perspetivas e conduzindo a inovações semânticas e à criatividade linguística na representação da ação humana. Dentro desse espaço construído, o discurso torna inteligível o intervalo da experiência, moldando e transformando a realidade por meio das escolhas linguísticas e das estruturas narrativas adotadas. O discurso desempenha um papel performativo, ao articular perceção, experiência e ideia, para formar coletivamente a compreensão do mundo. Assim, a linguagem emerge como uma ferramenta construtora de significados e alternativas, o que reconfigura a realidade ao substituir o mundo "oferecido" (*présenté*) pela palavra pelo mundo "presentificado" (*présentifié*) pela escrita, conforme esclarecido por Ricœur (1986:158). Neste sentido, o texto desafia a relação entre realidade e representação, interrompe o movimento em direção ao fazer ver (exibição) da referência e abre espaço para reflexão sobre a natureza da "significação".

A compreensão da natureza performativa do discurso é essencial para avaliar os deslocamentos na composição do texto e as implicações na construção de significados. Autores como Jonh Langshaw Austin, Judith Butler e Michel Foucault destacam que a linguagem não se limita a descrever a realidade, mas atua como uma forma de ação que influencia e molda essa realidade através das palavras. Segundo Austin, o discurso não se limita à descrição ou à representação da realidade, mas constitui uma ação e com consequências sobre a realidade. A sua teoria dos atos de fala pretende demonstrar que as expressões linguísticas, além de declarações, constituem ações que implicam mudanças na realidade. Judith Butler, por sua vez, reflete sobre a performatividade do

discurso no campo dos estudos de género, destacando que o género é uma construção social que é repetidamente realizada e (re)afirmada através de práticas discursivas. A filósofa argumenta que o discurso cria e sustenta normas sociais, moldando a identidade e a expressão de género. Já Michel Foucault afirma que o discurso não se limita a descrever a realidade, mas constrói-a de acordo com interesses e relações de domínio. O poder do discurso reside na capacidade performativa de influenciar e (re)descrever a realidade, atuando como mecanismo de controlo e de regulação social. O autor destaca que a relação entre poder, conhecimento e práticas discursivas, revela que o discurso modela a perceção e a experiência, o que limita ou expande a compreensão do mundo. No contexto da escrita, a análise do gesto que escreve revela que o texto ultrapassa a organização linear de ações e, através da ficção e da representação, molda a perceção do mundo. Mesmo que separada da vida, a realidade emoldurada é banhada por um fluxo ininterrupto e movente que ela tem, e o texto *QLSC* que emerge de um procedimento de escrita singular, deixa ver uma experiência intrinsecamente ligada à experiência vivida, (en)formada porém por um processo artístico; a ilusão criada pelas palavras e pelas configurações em que se materializam, decorre de um trabalho, que é de composição. No texto *QLSC*, as didascálias revelam os movimentos dos personagens e uma coreografia de gestos. As descrições presentes no texto oferecem diversas perspetivas para a observação e compreensão do corpo. Simultaneamente, a narrativa do texto desempenha um papel crucial na distribuição do sentido, estabelecendo uma base para uma base para a interpretação mais reflexiva.

Nesta última parte do capítulo II, pretende-se analisar a relação entre gesto e imagem no texto, destacando que as imagens têm o poder de capturar e transmitir gestos, conferindo-lhes uma presença visual e tangível; a linguagem verbal, no entanto, ao tentar traduzir a experiência visual, não apenas transforma o real, mas também deixa marcas nas imagens. A interação entre palavras e imagem cria um diálogo complexo, em que as palavras não se limitam a representar, mas influenciam e modificam a compreensão das imagens. A descrição verbal cria uma camada adicional de significado e subjetividade sobre as imagens originais, moldando a compreensão e acrescentando uma dimensão interpretativa à representação visual. Esta relação é dinâmica e é explorada no texto *QLSC*, onde imagens interrompem a narrativa e questionam o tempo presente no texto. Através dos argumentos de Ricœur e George Didi-Huberman, destaca-se que a narrativa organiza o tempo (Ricœur, 1983:85), enquanto as imagens

rompem com a linearidade, criando anacronismos que abrem espaço para uma compreensão mais complexa do tempo (Didi-Huberman, 2004:contracapa). A imagem, como uma abertura entre o visível e o dizível, suspende a lógica da ação em *QLSC*, criando um estado indeterminado. A imagem desafia a linearidade narrativa, possibilitando interpretações diversas e introduzindo a alteridade no texto.

Na escrita, as palavras do texto tornam-se autónomas e ultrapassam coisas que representam. Esta perturbação acontece quando a referência é interrompida pelo próprio discurso, criando um movimento suspenso entre o texto e o mundo. Ricœur afirma que "o texto está de certa forma, "no ar", fora do mundo ou sem mundo" (1986:157). A imagem poética, de acordo com Gaston Bachelard e Ricœur, não só reproduz algo ausente, mas também desafia a linguagem e provoca a imaginação, gerando uma emergência que estimula a compreensão profunda da existência. A narrativa atua como um laboratório, onde sentido e forma são experimentados, permitindo que o artista explore novas configurações e projete mundos ficcionais que afetam a subjectividade do leitor (Bachelard, 2012:7). O gesto da escrita não apenas descreve, mas também inscreve a eficácia da produção de sentido. Este gesto aproxima-se do próprio movimento do traço, convidando o leitor a acompanhar a construção de significado. Esse gesto de escrita investiga a linguagem e o que permanece além dela quando é transposto para o texto, envolvendo o leitor na produção de sentido (Ricœur, 1986:130-131).

O texto revela que a emanação sensível no texto é moldada por um sistema de composição que liga a experiência do corpo ao gesto de escrita, resultando numa configuração única e irrepetível. Embora a correspondência entre gesto e texto seja inexata, a narrativa, os vestígios de presença e a liberdade do sentido encontram forma e estilo na escrita (Correia, 1999:427). A teoria hermenêutica da imagem de Hans-Georg Gadamer, discutida por Correia, mostra que as imagens simbólicas e as narrativas permitem que o sujeito se reconheça e construa uma identidade a partir dos testemunhos da sua ação histórica e da narrativa (Correia, 1999:418). O gesto criador não ilustra apenas, mas pensa – conforme afirma Sartre –, e a imagem é simbólica em essência (Sartre, 2005:189). A relação entre a ipseidade e as suas formas simbólicas ou narrativas, ressaltada por Ricœur e Correia, reconstrói a identidade pessoal, enquanto os vestígios da ação humana podem ser considerados imagens simbólicas que tornam presente o irrepresentável (Correia, 1999:430, 427).

A distinção entre acompanhar e compreender uma narrativa foi previamente destacada, baseando-se na relação causal entre eventos, o que confere uma universalização ao conceito de tempo na narrativa. Neste contexto, as imagens, apesar de fugazes, emergem na leitura, conferindo à narrativa um carácter humano e tornando o "tempo legível" (Ricœur, 1983:131). A metáfora dos pirilampos usada por Didi-Huberman enfatiza a importância de preservar as imagens ao longo do tempo. Nesta metáfora, os pirilampos simbolizam a luz, que, no contexto das imagens, representa a vitalidade, o significado e a presença ao longo do tempo. A ideia de formar uma "comunidade do desejo e da luz" (Didi-Huberman, 2009:133) sugere a importância de manter e partilhar essas imagens como elementos inspiradores, criando uma conexão duradoura entre elas. Esta metáfora ressalta ainda a ideia de que as imagens não apenas resistem ao esquecimento, mas também continuam a brilhar, contribuindo para a construção de um legado cultural. O gesto de escrita assume o papel de manifestar o efémero, reforçando a necessidade de criar comunidades que valorizem o brilho, a dança e o pensamento. Na peça *QLSC*, o desajuste temporal dos personagens enriquece a compreensão das narrativas e das experiências humanas. As imagens poéticas são cruciais para compreender o tempo além da cronologia, revelando dimensões simbólicas e ocultas, o que enriquece a exploração da complexidade temporal.

Nas perspetivas de Roland Barthes e de Jacques Rancière sobre a formação e função das imagens, Barthes destaca a imagem como um espaço de permanência e permutação que possibilita uma leitura interrogativa, para além do sentido informativo e simbólico (1982:57). O pensamento de Rancière sugere, por sua vez, que toda a obra é, em essência, uma imagem. Essa conceção implica uma operação complexa que une e desdobra o visível e a sua significação. Rancière propõe uma prática heterogénea, onde a obra se desenvolve através da interação entre demonstrações visíveis e significação subjacente (Rancière, 2003:27). Por outras palavras, o autor destaca a inseparabilidade entre o aspecto visual da obra e o seu significado, argumentando que a obra de arte não é apenas uma representação visual, mas uma construção que envolve uma inter-relação dinâmica entre o que é mostrado e o que é expresso, desafiando as tradicionais dicotomias entre o visível e o significado. Rancière introduz o conceito de "archi-ressemblance" para descrever uma aparência que testemunha experiências imediatas, distanciando-se da mera replicação da realidade (Rancière, 2003:16-17). O gesto de escrita, como expressão transformadora, prolonga e deforma o corpo da experiência

reorganizada no texto, oferecendo uma perspetiva singular que ultrapassa a representação literal. Ambos os filósofos enfatizam a complexidade e a profundidade das imagens na criação artística e literária.

Capítulo III – Compreender a Moldura Elástica: isolamento e mediação no texto

1. As dimensões da linguagem: uma análise da escrita como espaço de significação e interpretação

"A vida é um milagre que se multiplica em cada acto. É um sentir continuado (...) uma inteira criação e intensificação de vida em constante estado de encantamento, exaltação, enebriamento"

Feuerbach, Ludwing

Esta parte do último capítulo da dissertação dedica-se à análise da relação entre o modo de produção artística e a procura da alteridade. A análise abrange tanto as práticas de criação quanto a promoção de um diálogo aberto. O objetivo é compreender como o *fazer artístico* pode ser um meio de explorar e expressar a alteridade, destacando a importância de práticas que incentivem a abertura ao outro. A compreensão da conceção de uma obra pode abrir espaço para perspetivas alternativas, e a análise do *fazer artístico* pode resultar num encontro com o outro, não apenas pela empatia, mas pelo estímulo à reflexão crítica.

O modo de produção artística está intrinsecamente relacionado com a organização e realização de um gesto num determinado contexto. No caso do texto *QLSC*, a estrutura e as práticas são moldadas pelo *fazer artístico* e manifestam-se fisicamente. Na esfera da produção artística, a procura da alteridade envolve o reconhecimento de identidades e experiências que desafiam estereótipos predominantes. Vários autores problematizam estruturas de poder na criação e receção de obras artísticas. O termo "estética relacional", proposto por Nicolas Bourriaud, abre espaço para relações pautadas pela alteridade e pela colaboração, incentivando o diálogo entre diferentes pessoas. Por sua vez, Jacques Rancière, ao salientar a relevância da igualdade na produção artística, concede voz e visibilidade a diversas perspetivas.

No sentido de aprofundar a compreensão da literatura e da linguagem, apoio-me nestes argumentos para destacar que o texto transporta em si próprio o *seu princípio vital imanente*, significando que possui uma essência que transcende o simples uso de

palavras. Além disso, o próprio texto tende para uma *comunicação universal*, indicando a sua capacidade de se expressar de forma eficaz a uma audiência vasta e diversificada.

A interpretação de um texto é moldada pelas perspetivas culturais individuais, sendo os contextos culturais determinantes na compreensão do mesmo. Ao adotar uma perspetiva intertextual, o entendimento da literatura é enriquecido pela identificação de conexões e diálogos entre diferentes textos. Destaca-se a importância da receção ativa e da leitura crítica, sublinhando que o leitor não apenas absorve passivamente o conteúdo, mas participa ativamente na construção de significados ao relacionar o texto em questão com outras obras.

No contexto da expressão artística, a escrita utiliza a linguagem como uma matéria-prima fundamental. Assim como um artista esculpe, pinta ou molda com determinados materiais, o escritor trabalha com palavras, transformando-as em algo vívido e expressivo. Nesse sentido, a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas uma substância maleável que o escritor manipula para transmitir emoções, imagens e significados de uma forma viva e cativante. Desafia normas e convida o leitor a participar numa experiência de descoberta e reflexão. O texto é animado por uma energia interior, uma força que emana dos elementos criativos tanto do autor quanto do leitor. Essa força interior confere autonomia e vitalidade ao texto. Em outras palavras, o texto não é uma entidade estática ou inerte; pelo contrário, é dinâmico e ganha vida através da interação entre o criador (autor) e o intérprete (leitor). Os elementos criativos, como ideias, estilos, emoções e interpretações, que surgem tanto do autor como do leitor conferem ao texto uma energia intrínseca. Essa energia transforma o texto numa forma de comunicação universal, com a capacidade não só de estabelecer ligações entre o autor e o leitor imediato, mas também com outros textos e uma variedade de leitores.

Inspirada pelos argumentos de Adriana Veríssimo Serrão e de acordo com a minha interpretação dos fragmentos escritos por Ludwig Feuerbach, reflito, nas próximas páginas da dissertação, sobre o modo como a autoria da obra artística pode revelar-se *entre um estado de ignorância e ironia*. Admitirei, também, a possibilidade de reconhecer o gesto de escrita como um exercício que implica escrever *como se a mão fosse outra*, isto é, de outro.

A realidade sensível dá lugar a uma experiência multisensorial, onde o sujeito, ao interagir com o mundo, vivencia uma complexidade de estímulos sensoriais,

alcançando assim uma compreensão mais ampla da realidade. Em contraste com a intuição, que apenas pode ser percecionada à distância, a realidade sensível, conforme classificada por Serrão, é descrita como um "movimento aberto ao mundo" (2013b:53), uma "globalidade intersensorial de audição e visão, gosto, olfato e tacto" (2013b:53). A intuição, entendida como uma compreensão que ocorre sem proximidade física ou imersão completa nos sentidos, contrasta com a realidade sensível, caracterizada como um movimento dinâmico que se abre ao mundo. Esta ênfase na "globalidade intersensorial" destaca a interconexão e a integração das experiências sensoriais, enfatizando a riqueza e a complexidade da realidade que pode ser apreendida pelos sentidos.

O pressuposto fundamental desta investigação-criação é que o texto convida o leitor a participar ativamente na criação e na interpretação do seu conteúdo. Uma prática de escrita corporal propõe uma experiência participativa que convida o leitor a co-fabricar o texto.

Nesta investigação, a abordagem filosófica resulta de uma experiência corporal realizada em contexto de criação artística. O corpo é entendido como um campo sensível e implicado no que pode vir a ser, isto é, o corpo escapa à sua atualização numa forma ou num significado fixo, sugerindo um campo aberto a mudanças. Esta perspetiva implica que o corpo não está limitado a uma única expressão ou interpretação; pelo contrário, possui a capacidade de evoluir e transformar-se ao longo do tempo. Ao reconhecer a natureza dinâmica e fluida do corpo, é possível explorar a sua expressividade, a sua relação com o mundo e a capacidade de o transformar. Aceder a um corpo por meio de uma intuição sensível, que é posterior e, portanto, não imediata, mas dotada de pensamento, é condição necessária para atender ao corpo na escrita. Compreender e (re)apresentar o corpo na escrita vai além de uma simples perceção imediata. A intuição sensível, quando mediada pelo pensamento, permite uma apreensão mais profunda e reflexiva do corpo. A abordagem posterior da intuição sensível destaca a importância de uma compreensão mais elaborada, considerando a complexidade e a riqueza das experiências corporais. Essa perspetiva enfatiza a necessidade de uma escrita que transcenda a superfície e capture a multiplicidade de significados associados ao corpo.

Ao contrário de uma validação particular que pressupõe uma interioridade pensada ou uma consciência separada, um raciocínio de essência sensível, como discutido por Serrão, possui a *capacidade de se dar a todos* (Serrão, 2005:16). Esta abordagem sugere que, ao invés de se limitar a uma validação específica fundamentada em experiências internas numa consciência individualizada, o raciocínio de essência sensível tem a capacidade de se estender a uma audiência mais ampla, sendo acessível e relevante para diversas perspetivas e públicos. Este tipo de raciocínio fundamentado na essência sensível tem implicações significativas tanto na arte quanto na filosofia. Ele dá origem a uma compreensão ampla e abrangente, pois reconhece a capacidade de se ligar com os outros e o mundo de forma subtil. Em vez de se restringir a abstrações ou conceitos isolados, o raciocínio de essência sensível abre espaço para uma compreensão mais rica e envolvente, considerando as nuances das experiências humanas e as complexidades das relações entre sujeito e mundo. Ao valorizar a intuição sensível, este tipo de raciocínio transcende uma visão individualizada e isolada, promovendo relações e conexões além das pessoais. Baseado na perceção, na intersubjetividade e na ética da relação com o outro, este raciocínio destaca a importância de uma compreensão mais interconectada, enfatizando a relevância da experiência sensível na construção do conhecimento e na apreciação estética.

O gesto de escrita ultrapassa a representação e estabelece uma conexão entre o texto e o leitor. Como destaquei antes, a escrita tem a capacidade de oferecer uma visão única e envolvente do mundo. Neste sentido, a escrita incorpora a perceção e a experiência vivida no próprio *fazer artístico*, como resulta dos argumentos de Maurice Merleau-Ponty (2005, 2006). Essa visão singular do mundo também se baseia nas ideias de Gaston Bachelard, que sugere que a síntese de momentos intensos gera imagens e símbolos capazes de despertar a imaginação do leitor (Bachelard, 2007).

No ensaio *Da escrita e da vida, segundo Feuerbach*[39], Serrão desenvolve analogias entre *escrever* e *existir*, o *livro* e a *vida* (2007:127)[40]. De acordo com a professora, a realidade é, através do gesto artístico, "recortada e seleccionada, sintetizada num plano que recolhe os momentos breves, mas ricos e intensos" (Serrão, 2007:128). Através da criação, o artista destaca aspetos da realidade; o real é filtrado através da subjetividade do artista, o que lhe confere significados únicos.

A exposição de múltiplas camadas de interpretação resulta numa representação singular que espelha a visão do artista sobre a realidade e oferece novas perspetivas ao observador. O leitor experimenta uma perspetiva alternativa do real porque o convite à interpretação não está restrito à extensão do texto ou a uma estrutura rígida. O texto impresso, como se fosse um depósito de perspetivas diversas, promete uma "comunicação universal com todos os outros" (Serrão, 2007:129). Mergulhado no sensível, o escritor aproxima-se *de cada outro*, mesmo que a sua atividade seja intencional, ela realiza-se sem finalidade e prepara "uma reaproximação renovada ao mundo e aos outros homens" (Serrão, 2007:128). Por outras palavras, quando imerso na esfera sensível, o escritor procura uma ligação renovada como mundo. A sua atividade, embora guiada pela intenção, permite uma abertura à experiência, possibilitando uma renovação nas relações com o mundo e com os outros seres humanos.

O texto tem a capacidade de promover uma comunicação partilhada entre os leitores, permitindo-lhes aceder a diversas ideias e visões do mundo ao superar as barreiras do tempo, espaço e individualidade. A escrita confere à realidade uma experiência expressa pelo texto. Num ato intencional e aberto, essa imersão no sensível aproxima o escritor de cada outro. Isso significa que, ao escrever, o autor está intencionalmente envolvido numa experiência sensorial, e essa abertura à sensibilidade cria uma proximidade entre o autor e os leitores. Além disso, numa abordagem renovada ao mundo, o texto impresso cria um espaço que promove uma comunicação

[39] O ensaio *Da escrita e da vida, segundo Feuerbach* faz parte de um conjunto de estudos reunidos num volume sobre a natureza da sensibilidade. O tema é estudado a partir dos contributos de três pensadores: Alexander Gottlieb Baumgarten, Emmanuel Kant e Ludwing Feuerbach (Serrão, 2007**:**127-142).

[40] Serrão afirma " [a] escrita como metáfora da vida ou a própria vida como experiência e vivência de uma escrita de si mesmo" (2007:127).

universal entre os leitores. Isto acontece porque o texto impresso, ao ser uma expressão dessa imersão no sensível, estabelece um espaço que vai além das barreiras individuais, promovendo assim uma comunicação enriquecedora e aberta entre diferentes públicos.

O texto impresso é polissémico, quer dizer, dele decorrem vários sentidos que podem conduzir a diferentes interpretações, dependentes das experiências e dos conhecimentos de cada leitor. A leitura não se resume a uma mera descodificação de palavras; ela implica, de facto, uma interação ativa com o texto. Ao realçar elementos ligados à estrutura do texto, pretendo refletir sobre o gesto de escrita, que por sua vez, instiga um diálogo com o leitor.

Entender a escrita como um diálogo sugere que, à medida que o trabalho progride, o texto deixa de ser exclusivamente propriedade do autor e passa a pertencer a outras pessoas, especialmente aos leitores. Isso implica que a escrita transcende a individualidade do escritor e se revela como uma forma de expressão aberta à interpretação. A escrita é considerada um gesto dirigido ao outro, onde o escritor conscientemente finge não saber (tudo). Este gesto de escrita é uma ação voltada para o leitor, e ao assumir a postura de "não saber tudo", o escritor cria espaço para a participação do leitor na construção do significados. Essa dinâmica interativa na experiência de leitura destaca a natureza dialogante da escrita, onde o texto se torna uma plataforma para uma construção de significados partilhada entre o autor e o leitor.

O gesto da escrita, antecede o próprio texto, mostra-se como um "trabalho em realização", que não pertence totalmente ao autor (Serrão, 2007:138)[41]. De acordo com a professora, as obras artísticas não são, em bom rigor, *feitas*, antes passam a existir a partir de um nada preexistente (Serrão, 2007:134). A obra tem uma existência independente que se revela antes mesmo de o autor realizar o gesto de escrita. Por outras palavras, a obra precipita-se diante do autor, antes mesmo de ocorrer o gesto artístico. A obra parece existir como uma entidade autónoma, independentemente da ação específica do autor em escrever. A ideia é que a obra de alguma forma antecede a atividade artística, como se estivesse pronta para se manifestar, aguardando apenas que

[41] A professora, apoiada nos argumentos de Feuerbach (*Das Wesen des Christentums, GW 5, 509-510*), escreve que "nesta passagem, a estranheza liga-se à excepcionalidade. Pelo facto de a obra de génio ser produzida – uma só vez –, a sua possibilidade virá a tornar-se, para o próprio autor, incompreensível no futuro" (2007:138).

o autor a traga para o papel por meio do gesto da escrita. Essa perspetiva destaca a natureza intrigante e, de certa forma, preexistente da obra de arte, sugerindo que ela possui uma existência própria além do momento efetivo da criação pelo autor. Serrão esclarece "o "fazer" (*machen*) será apenas a face exterior, visível, do "surgir em nós" (*in uns entstehen*) (...). A sua origem deixa-se descrever com mais propriedade como um processo de surgimento (*Entstehung*) – as obras surgem, nascem ou brotam em nós" (2007:134).

O argumento de Serrão destaca a importância da interpretação e da participação do público na apreciação da obra de arte, uma vez que cada leitor espelha a multiplicidade de significados que podem ser atribuídos à obra. A criação artística não se limita a um processo de composição de materiais, antes incorpora um elemento de transcendência no qual a obra emerge de um estado anteriormente inexistente. O *fazer artístico* vai além da manipulação de materiais ou da organização de elementos preexistentes; envolve um aspeto mais profundo e intangível. O domínio anterior, seja da imaginação, inspiração ou de uma fonte criativa que transcende a realidade imediata, sugere uma espécie de "surgimento" que ultrapassa a simples composição de elementos materiais. Esta visão ressalta a singularidade da criação artística, evidenciando que ela não se limita a uma atividade técnica, mas envolve uma dimensão transcendental que contribui para a riqueza e complexidade da obra. O argumento de que a obra se *precipita*, pronta a ser apreciada, permite refletir sobre a natureza da arte e o modo como ela funciona como um elo entre o artista e o observador. A obra estabelece um diálogo simbólico e dá origem a uma interpretação pessoal. Neste contexto, o gesto de escrita transcende a individualidade do artista e abre espaço para a participação do observador.

Serrão destaca que o *fazer artístico* ultrapassa o ato de produzir algo visível externamente, envolve também um processo de origem interna. As obras de arte não são simplesmente produzidas, mas emergem de um impulso criativo enraizado na subjetividade e individualidade do artista. A professora argumenta que, num *esforço criador*, acumulam-se elementos e aglomeram-se pensamentos *dentro* do autor. Serrão esclarece que a obra se encontra "ainda indefinida, sem contornos nítidos", situada no autor, mas ""acima" dele, num plano indeterminado"(Serrão, 2007:134). Quando a obra se manifesta, como escreve Serrão, a obra "surge como estando ainda a fazer-se" (2007:134).

A obra reside, então, no autor de forma indeterminada, transcende a mera expressão, possui uma existência e potencialidades próprias. Ao destacar a complexidade do processo criativo, no qual o autor lida com diversos elementos internos que nele se juntaram, a obra torna-se indefinida, uma natureza em construção constante, parte do processo que deixa ver tanto a progressão de ideias, como os elementos do próprio *fazer artístico*. A obra de arte é um processo dinâmico, em constante evolução, é construída à medida que é criada. Os pensamentos do escritor são comparados, por Serrão, a frutos amadurecidos que caem sequencialmente, numa analogia que põe em destaque não apenas o progresso, mas também a maturidade da obra ao longo do tempo (2007:134). Nesta perspetiva, o *fazer artístico* é concebido como um processo complexo, no qual o autor experimenta um mundo de possibilidades, (en)forma e dá sentido às suas ideias. A obra não é estática, mas está sim, em constante evolução, e só revela os seus contornos gradualmente. Este entendimento permite apreciar tanto o percurso criativo do autor quanto a própria obra final.

A duplicação do sujeito, do "autor-criador" ao "leitor-fruidor", revela a presença de um público interno, esse *outro* que existe dentro do próprio sujeito. Este argumento é apresentado por Serrão, recorrendo à imagem das "duas faces da subjetividade", que coexistem em simultâneo "no mesmo indivíduo" (2007:139)[42]. A professora lembra-nos que existem as faces do "eu íntimo, privado e a do eu público, intersubjetivo". Serrão defende o argumento de que esse ""*público em nós*" ou "*o outro em nós*" representa a figura da alteridade moral ou a dimensão pública da consciência moral" (2007:139). Compreender o sujeito como um ser duplo, torna possível reconhecer a capacidade da obra de arte para gerar significados diversos e despertar diferentes interpretações. A presença de um público interno, simbolizado pelo "outro em nós", traz consigo a consciência de uma pluralidade de interpretações em potência. Consequentemente, a experiência criativa, porque permite uma troca e interação contínuas entre o autor e o leitor dentro do próprio sujeito, deixa ver o *fazer artístico* como um processo dinâmico, que implica tanto a expressão pessoal quanto a compreensão coletiva.

[42] A professora escreve "o outro, leitor crítico, desconhece inteiramente os conflitos interiores da criação, tal como desconhece os motivos pessoais da acção (...) só vê a obra, mas não pode reconstruir a intenção ou o processo. Vê o agido, mas não o ser que lhe deu origem" (Serrão, 2007:139).

Já no seu trabalho inicialmente apresentado como tese de doutoramento em filosofia[43], Serrão destaca o "fundo dúplice da subjetividade" (1999:297)[44] e menciona a possibilidade de o sujeito se desdobrar em *eu e não-eu*. Neste contexto, a professora, apoiada nos argumentos de Feuerbach, reconhece que o sujeito não pode "saborear o paladar do outro", apesar do entusiasmo criativo presente (Feuerbach, 2005:193)[45]. Esta conceção sugere que, apesar da empatia e compreensão, o sujeito não consegue experimentar integralmente a perspetiva do outro. Contudo, Serrão argumenta que o *fazer artístico* oferece um espaço propício ao encontro e diálogo entre as várias subjetividades em confronto. Isso implica que, embora o sujeito não possa compreender plenamente a experiência do outro, a expressão artística proporciona uma forma de comunicação e interação que transcende as limitações da subjetividade individual.

O gesto de escrever mostra-se como um processo dinâmico em que o autor se confronta com o seu próprio ser, observando-se a si mesmo como se fosse outro. Ao dirigir-se ao outro, o escritor consegue ver e ver-se simultaneamente, testemunhando o processo de ambos os lados da experiência. Através da escrita, as palavras são partilhadas, abrindo espaço para a interpretação, a reflexão e a conexão com potenciais leitores. Quando um artista expressa as suas ideias por meio da escrita, ele partilha palavras que não apenas comunicam informações, mas também proporcionam uma experiência interpretativa para quem lê. Nesse processo interativo, o artista cria um espaço onde os leitores podem interpretar e refletir sobre a obra de maneiras diversas. A escrita, neste contexto, não é apenas uma transmissão de pensamentos do autor, mas

[43] O trabalho intitulado *A humanidade da razão: Ludwig Feuerbach e o projecto de uma antropologia integral*, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[44] Adriana Veríssimo Serrão esclarece que "Feuerbach fala da indispensável distinção do essencial e do não essencial, não para dividir abstractamente o indivíduo, mas para referir esta duplicidade que reside dentro dele, representável seja como oscilação vertical, seja como tensão horizontal no movimento centrífugo e centrípeto, de descentramento e recentramento. Torna-se necessário admitir um fundo dúplice da subjetividade que determina muitas vezes o homen a dissociar-se de si e a colocar-se fora de si" (1999:297).

[45] No escrito *Contra o dualismo de corpo e alma, de carne e espírito |135|*, Feuerbarch esclarece que " [o] olho como instrumento físico podes conhecê-lo despois da morte, mas o acto nervoso do olhar, o ver, é um acto vital que, enquanto tal, não podes, pelo menos imediatamente, tornar num objecto da fisiologia, tal como não podes saborear o paladar de um outro" (2005:193).

uma criação aberta à interpretação. Os leitores têm a liberdade de dar significados pessoais às palavras. Além disso, essa interação permite que o artista abra a sua própria obra ao diálogo criativo, uma vez que as interpretações dos leitores podem inspirar novas reflexões e expressões.

No papel, as palavras escritas testam a capacidade humana de antecipar um futuro alternativo. O texto oferece um espaço para expressar desejos, fantasias e visões. O artista é capaz de ultrapassar a realidade imediata e equacionar mundos futuros e imaginários através do seu gesto. Assim como a lagarta se transforma em borboleta (Feuerbach, 2005:178)[46], a escrita origina uma metamorfose criativa, onde o autor, ao materializar os seus pensamentos, estabelece uma relação entre o possível e o real. O escritor, quando em vigília, mantém a sua capacidade de sonhar e imaginar. Esta faculdade criativa é então canalizada através do gesto de escrita, proporcionando ao autor a habilidade de antecipar e explorar um mundo ficcionado. Nesse exercício de criação, o escritor não perde o vínculo com a realidade. A escrita, nesse contexto, é apresentada como uma ferramenta que possibilita ao escritor criar e habitar um universo de ficção. Contudo, essa atividade criativa não implica um rompimento total com o mundo real. Pelo contrário, pela escrita, o autor permanece ancorado na realidade circundante. A criação literária ocorre dentro de um equilibro delicado entre a imaginação e a realidade. O gesto de escrita permite transcender as fronteiras da realidade sem perder completamente os laços com ela.

[46] No escrito *Sobre a essência do cristianismo em relação com o único e a sua propriedade de Striner, G.W.9, 436-437*, o filósofo esclarece que " [a] lagarta da couve é um inseto mas ainda não é o inseto inteiro; em relação a si, não há dúvida de que é completa, é o que deve e pode ser; mas apesar do seu egoísmo auto-suficiente encontra-se ainda inscrito "nela e acima dela" algo que só um dia deverá e poderá ser – a borboleta. Só a borboleta é o inseto exaurido, totalmente realizado. Semelhantes metamorfoses têm lugar, tal como na vida da Humanidade, também na vida do indivíduo singular" (2005:178).

2. Reflexões sobre a atividade reversível da experiência (en)formada artisticamente: delimitação e exploração de possibilidades

> "O gesto dançado não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a nuvem de sentido irrompe dos gestos vindos do interior (...), surgindo ao mesmo tempo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreções de sentido. Os movimentos de transição segregam nuvens, quer dizer, conjuntos autónomos e indefinidos que se ligam uns aos outros em combinações de sentido intraduzíveis em significações claras e precisas, mas segundo uma lógica (...) transparente e rigorosa."
>
> José Gil

No contexto do *fazer artístico*, a deslocação do sentido de autor para intérprete permite, por um lado, a descoberta de um sentido desconhecido, mas, por outro, só a existência de uma matriz ideológica comum a ambos permite que algum sentido seja alcaçado. Compreender uma experiência (en)formada artisticamente implica reconhecer a dinâmica interativa entre a obra de arte e o observador. Para dar sentido ao gesto de escrita torna-se necessário considerar a participação ativa do autor, interlocutor e tanto as dimensões intelectuais como emocionais da linguagem. A criação artística incorpora atributos pessoais e estabelece um diálogo que transcende a aceitação temporária de uma perspetiva específica. Ao interagir com a obra, o leitor desempenha um papel ativo na sua realização, deixando de ser um mero recetor passivo. A dinâmica interativa entre o texto, o autor e o leitor é caracterizada pela constante evolução, e essa natureza pode dever-se à diferença entre o texto publicado e o seu esquisso. Isso sugere que a obra não é estática, mas sujeita a transformações durante o processo de leitura e interpretação.

A natureza aberta e em constante movimento da arte convida à reflexão, à interpretação e a uma como que co-criação. Segundo Tomás Maia, o processo artístico acontece numa *passagem* entre repouso e movimento. O professor argumenta que a obra deixa ver "o movimento ilimitado que a criou", sem esgotar a sua potência. Trata-se de um movimento completo, aberto, dirigido para fora, mas enquadrado pelo emissor e por isso realizado dentro de limites (Maia, 2018:49). O artista apoiado no conhecido dirige-se àquilo que desconhece. Quer isto também dizer, nas palavras de Maia, que o artista se

desloca de "onde ninguém esteve para repetir" uma "vida em geral". Esse gesto que desencadeia o *fazer artístico* produz obras inacabadas que deixam ver uma *composição total*, onde os movimentos se repetem (Maia, 2013:35)[47].

Maia defende que "criar é tornar irreconhecível" o gesto criador. Segundo o professor, o artista seleciona um ponto de partida, mas procura outras abordagens e rompe com representações prédefinidas. Na prática, depois de estabelecer uma conexão inicial com o conhecido, há um deslocamento criativo que dá origem a uma compreensão significativa.

Num vaivém entre repouso e movimento, sem seguir uma sequência linear, o *fazer artístico* constrói-se como um processo de descoberta e de contínua experimentação, que oscila constantemente entre a reflexão e a ação. Nas diferentes fases do processo artístico pode descobrir-se uma dinâmica entre repouso e movimento. Esta alternância é uma característica do processo, e permite ao artista tanto planear e refletir como concretizar as suas ideias em formas tangíveis e expressões artísticas. Durante a fase de repouso, o artista revisita as suas ideias, aprofunda a sua compreensão e reflete sobre os aspetos conceptuais do seu trabalho. É nesse momento de "pausa" e "contemplação" que se alicerçam as bases do processo criativo e se alcançam as próprias intenções artísticas. Em contrapartida, o período de movimento implica ação, a materialização das ideias em formas concretas. Nesta etapa, o artista cria, explora materiais e *dá* vida ao seu trabalho. Numa interação dinâmica, as ideias são transformadas em realizações artísticas.

Na obra, é possível reconhecer vestígios do *fazer artístico*, que são novamente impulsionados, colocados em movimento e em ação. Na prática artística, a investigação do vestígio desconhecido envolve a criação e repetição de algo que nunca ocorreu. Isso significa que a obra não é apenas um produto final estático; ela carrega consigo elementos que remetem para o processo dinâmico e criativo que a gerou. Analisar o vestígio "do desconhecido" torna-se, assim, uma forma de (re)ativar a energia criativa do artista, dando continuidade ao movimento e à ação presentes na produção artística. Segundo Maia, a prática artística consiste numa investigação do "vestígio do que não existe", sendo que a procura de vestígios corresponde a um "acto de dar vida" à obra

[47] Segundo o professor a composição define-se como sendo "um pensamento que articula um todo com as suas partes" (2013:35).

(2018:48). A partir desta perspetiva, o *fazer artístico* pode ser entendido pela observação e escuta atenta dos detalhes do mundo, permitindo a exploração de vestígios de memórias coletadas e a sua ressignificação. Por outras palavras, o *fazer artístico* envolve uma sensibilidade apurada para perceber os detalhes do contorno, reunir memórias e, posteriormente, reinterpretá-las e transformá-las em expressão artística. O desenvolvimento de determinada prática pode resgatar e reconstruir um diálogo com o passado, mas reflete simultaneamente o presente e antecipa o futuro, ainda que de forma especulativa. Dito de outra forma, a procura de vestígios requer uma investigação que identifique fragmentos de realidade (en)formados artisticamente; só dessa forma é possível transmitir conhecimento, e experiências e estimular a imaginação.

Maia considera a composição uma ferramenta que possibilita "um pensamento que articula um *todo* com as suas *partes*"(2013:35)[48]. O autor esclarece que a composição "é uma trama de quase-ser situada entre o sensível e o intelegível" (Maia, 2013:47) e que corresponde "à função de receptáculo do devir" (Maia, 2013:50). Maia defende que essa "trama de quase ser" significa "trama que dá a ver (e a ouvir) a estrutura invisível (e inaudível) – mas sempre permanente – do mundo sensível" (2013:52)[49].

A representação artística não se limita a reproduzir a realidade, ela seleciona, destaca e suprime aspetos do real para criar narrativas ficcionais. Por outras palavras, o *fazer artístico* molda artisticamente a realidade e dá origem a uma exibição material que se parece com uma ilusão e, assim, proporciona um espaço para a imaginação e reflexão. Os resultados da composição emanam do entrelaçamento entre a materialidade sensorial e a abstração intelectual. Esse espaço assume um papel importante ao estabelecer uma profunda conexão entre a expressão artística e a compreensão do mundo. Por outras palavras, a interação entre a experiência sensorial concreta e a concetualização intelectual revela-se vital para os resultados da composição artística. Esta dinâmica, onde a materialidade sensorial se entrelaça com a abstração intelectual, não só molda mas também confere significado aos resultados finais. Ao ultrapassar os

[48] *Em síntese* é um texto dedicado à leitura do *Diálogo Parménides* de Platão e resulta de um conjunto de notas de apoio à improvisação oral de aulas durante os anos 2001 e 2002 em que o professor esclarece o conceito de Composição como área de estudo em Belas-Artes.

[49] Segundo Maia esta estrutura invisível é a única cognoscível. O professor esclarece que é inalterável e que por essa razão se constitui por *relações matemáticas.*

efeitos imediatos e superficiais, esta interação proporciona ao observador a perceção de uma "estrutura invisível" do mundo sensível, muitas vezes impercetível. A composição organiza e estrutura os elementos expressivos, e resulta de uma experiência artística complexa que entrelaça a apreensão sensorial com uma compreensão mais profunda. A composição atua como mediadora entre o mundo material e o mundo das ideias, no *fazer artístico*.

De forma a despertar a imaginação, a arte manipula elementos para criar efeitos que parecem reais. A expressão criativa da linguagem artística desafia a perceção, mas também as expetativas do leitor que, pela observação, é convidado a reconfigurar uma experiência única. O *fazer artístico* implica a criação de uma realidade alternativa ou até de uma ilusão da perceção que desafia a compreensão quotidiana do real. Dito de outra forma, na obra artística, a perspetiva do *fazer artístico* reconfigura a realidade pela incorporação de elementos ficcionais, oferecendo uma interpretação pessoal e estilizada do mundo. Ao conjugar elementos da realidade com a imaginação, a ficção convoca o leitor a participar ativamente na construção de significados e procurar outras possibilidades de compreender o mundo. Esta reconfiguração retrospetiva, ainda que de natureza artificial, revela-se como uma poderosa ferramenta para questionar a realidade e permitir um entendimento da experiência vivida.

A antecipação de uma estrutura no *fazer artístico* desempenha um papel fundamental na organização e na materialidade da obra. Inspirada pelas reflexões de dois filósofos que trabalham questões de perceção, interpretação, contexto e gesto artístico, parece poder afirmar-se que, numa investigação há interação entre perceção e prática artística. De acordo com Maurice Merleau-Ponty, o artista antecipa uma estrutura que é posteriormente trabalhada e moldada no contexto artístico, conferindo-lhe existência. Também na conceção de Jonh Dewey em relação à ligação entre experiência estética e prática criativa se sugere que, pelo *fazer artístico*, o artista antecipa uma estrutura que, durante o processo criativo, é constantemente experimentada e (re)descoberta.

No processo de criação, o artista realiza uma obra ao mesmo tempo que se experimenta a si mesmo. Investigar o *fazer artístico* pode revelar também o desejo que anima o gesto de escrita. Sem imitar o mundo real, o *fazer artístico* configura um outro mundo que segue uma lógica em torno de um centro próprio. Ao antecipar uma

experiência sensível por meio da criação artística, é possível gerar uma perceção única da realidade. Esta antecipação envolve enquadrar a realidade dentro de uma unidade, destacando certos elementos. Elementos, esses, que uma vez destacados, são novamente ligados ao fluxo ininterrupto da vida. Reconhecer a existência de uma moldura que delimita um texto, que é também conformada pelo próprio movimento que a cria, pode abrir uma reflexão sobre o gesto que escreve. Para uma compreensão mais ampla e precisa do texto, podem utilizar-se algumas ferramentas que dão conta de distorções. Uma dessas ferramentas pode ser a observação contextual, quer dizer, considerar o texto no âmbito de um contexto mais alargado. Os contributos de uma leitura crítica, que questione o enquadramento e os limites impostos pelo texto, servem para que se adote uma postura reflexiva em relação ao gesto que escreve.

A apresentação do real, quando (en)formado artisticamente pela ficção, dá lugar a outros mundos. No presente estudo, as contribuições que se seguem permitem apreciar como a arte transforma a perceção do real, ao potenciar uma (re)avaliação da compreensão que cada sujeito tem do mundo. Na sua obra *Poética do Espaço*, Gaston Bachelard analisa a capacidade da arte para criar um espaço imaginado, que constrói um mundo simbólico que transcende a realidade (2012). Da mesma forma, em *L'être et le néant*, Jean-Paul Sartre discute a liberdade de escolha e a possibilidade da arte ultrapassar as circunstâncias concretas da existência humana (1986). Nestes textos, a criação artística é considerada uma atividade de expressão, capaz de libertar o artista das limitações da realidade empírica. Também Arthur Danto investiga a compreensão da arte ao longo da história, bem como os limites de uma definição da arte. Para tanto, Danto estabelece uma distinção entre o mundo da arte e o mundo não artístico e reconhece que, pelo *fazer artístico* e sequente interpretação, é possível criar uma ficção e transformar objetos em obras de arte. Ao reconhecer o caráter artístico do objeto, Danto argumenta que o contributo da arte não reside apenas nas suas qualidades estéticas, mas na forma como é rececionada e interpretada num contexto artístico. Segundo o autor são a interpretação e a contextualização que conferem o caractér artístico ao objeto (2013).

Ainda na perspetiva de Maurice Merleau-Ponty, a obra artística, por revelar uma realidade ficcionada, proporciona uma experiência que transforma o sujeito, pelo que se pode dizer que o sujeito participa ativamente na criação de significado. Em contacto com a obra, o sujeito é convidado percebê-la sensorialmente e pela imaginação. O

filósofo argumenta que, através do real ficcionado que a obra constitui e que transcende a realidade concreta, a ficção não é apenas ilusão, mas revela e permite a compreensão de outras dimensões da experiência humana. Nesta linha de raciocínio, o sujeito que interage e se relaciona com a obra de arte (re)einterpreta a sua próprioa experiência (2005). Jacques Rancière, por sua vez, defende que a arte possibilita a formação de novas configurações da perceção, abre espaços para a imaginação e apresenta possibilidades alternativas de existência pela ficção. Através da noção de "partilha do sensível", Rancière destaca que formas de ver e compreender o mundo podem ser desafiadas pela arte, porque a perceção do sujeito, através do objeto artístico, cria novas configurações (2000). O filósofo argumenta que, pela arte, o campo sensível é reconfigurado, e é por essa razão que a forma como o mundo é interpretado muda. Numa outra perspetiva, Nelson Goodman discute que a arte se manifesta através de um sistema simbólico que, por meio de uma ficção construída, devolve uma realidade que é irreal, mas que permite analisar e interpretar o real. Goodman investiga como a ficção, através de convenções, constrói mundos possíveis. De acordo com o autor, um mundo imaginário distingue-se da realidade, e quando o observador se envolve na experiência artística, a realidade empírica é temporalmente suspensa. As teorias destes filósofos, ao destacarem a importância da interpretação e das diferentes subjetividades para fruir de um objeto artístico, constituem uma base concetual para a reflexão sobre o *fazer artístico*.

A obra artística, como espaço aberto à atribuição de significados, capaz de transformar, desafiar e questionar a realidade, rompe com a noção de que a arte poderia ser uma imitação direta da realidade. A forma única e provocadora com que alguns artistas, cada um à sua maneira, desenvolvem conceitos complexos como os de identidade, perceção ou temporalidade, desafia as convenções da representação.

O conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp representa uma transformação e uma recontextualização de objetos do quotidiano no espaço artístico. Esta abordagem realça o poder que a apresentação artística tem de criar significado e transformar a perceção da realidade. A arte, para Duchamp, tem como objetivo desafiar estruturas preexistentes. Segundo o artista, ao representar diretamente o real, a arte não depende de nenhuma habilidade técnica. As obras de René Magritte, por seu lado, questionam a capacidade da representação visual revelar uma verdade. Nas pinturas surreais de Magritte, destaca-se uma presença ficcionada que é reapresentada como se fosse real.

Uma das contribuições mais paradigmática do pintor é a (re)apresentação de elementos familiares de forma estranha, provocando o observador que questionará a relação entre imagem e objeto real. Ao pôr em evidência a natureza enganadora da representação artística, Magritte combina objetos de forma subversiva, abrindo uma reflexão sobre a ficção e a fantasia como elementos constitutivos da compreensão da realidade. O pintor destacava a importância da capacidade da linguagem para moldar a perceção e a interpretação - segundo ele – "as imagens são palavras". Através de objetos flutuantes ou justapostos, combinados com textos curtos que dão origem a relações intrigantes entre imagem e palavra escrita, Magritte amplia o potencial narrativo da arte, numa fusão entre o visual e o verbal.

Com um olhar introspectivo, Ingmar Bergman refletiu sobre a condição humana e temas como a existência, a identidade, a solidão e a mortalidade. Nos seus filmes, Bergman introduziu elementos de fantasia e sonho, desafiando as noções tradicionais de narrativa (a forma como uma história é contada) e realidade (a representação da vida) no contexto cinematográfico. Os personagens dos filmes de Bergman revelam as suas angústias e conflitos internos, mostrando dessa forma, o papel da subjetividade e da experiência individual na compreensão da realidade. A linguagem cinematográfica do realizador convida o espectador a uma jornada emocional e intelectual, em que a ficção permite uma compreensão mais profunda da realidade. A abordagem de Bergman mostra o cinema como uma forma de arte que, por ultrapassar a representação da realidade, permite exibir múltiplas camadas da experiência humana. Na minha dissertação de mestrado em Filosofia, na especialidade de Estética[50], desenvolvi uma reflexão, a partir do estudo do filme *Persona* (1965) sobre a obra de arte como construção de uma "verdade na aparência" (Pires, 2013:15). A tese proposta, baseada no estudo da filosofia de Friedrich Nietzsche, é a de que "faz parte da natureza humana o sonho de ser em vez de parecer"(Pires, 2013:60). Pela análise do filme de Bergman, a tese reflete sobre a atividade artística como forma de criação de uma sucessão de imagens em movimento, exclusivas do artista, em que cada imagem revela uma *verdade*, mas uma verdade que diz respeito à ficção e aos personagens, porque é através

[50]Em dezembro 2013, finalizei o meu projeto de mestrado em Filosofia/Estética com a dissertação intitulada *Uma reflexão sobre o filme Persona (1965) de Ingmar Bergman*, sob orientação do Prof. Doutor João Constâncio, na Universidade Nova de Lisboa.

dos personagens que ela se apresenta. A *verdade* não (re)apresenta uma realidade exterior ao filme e nem (sequer) é dita de forma direta pelo realizador. A *verdade* funde-se com a realidade cinematográfica dos personagens e das suas ações. A *vida* deixa de ser apenas existência para se tornar objeto de reflexão, sendo compreendida através de perspetivas alternativas, proporcionadas pelo próprio *fazer artístico*.

Na análise das relações entre texto, linguagem e ficção, Roland Barthes argumenta que a linguagem é um sistema de signos que, por um lado, cria significados, e que, por outro, representa uma construção da realidade (1993). Em *Le bruissement de la langue*, Barthes defende que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas uma forma de representar e interpretar o mundo. Para ele, a ficção permite criar narrativas e imagens que ultrapassam a realidade imediata. Um dos contributos mais relevantes de Barthes relaciona-se com a receção da obra e a noção de autoria. Segundo o filósofo, o texto apresenta-se como um espaço aberto, no qual o leitor é livre de interpretar e atribuir significado, de acordo com a sua própria experiência. Barthes mostra como os textos e os discursos moldam a perceção do mundo, pelo que a ficção se apresenta como uma forma de crítica e de desconstrução da realidade. Numa perspetiva diferente, em *Câmara Clara*, Barthes analisa a relação entre fotografia e ficção. O autor sugere que a fotografia é uma construção de observação instável, onde o ato de "ver, sentir, reparar, olhar e pensar" desempenha um papel fundamental (1989:40). Similar à ficção literária, a fotografia envolve narrativas que possibilitam a criação de realidades ficcionadas, desafiando assim a perceção do real. Barthes também discute a noção de intertextualidade e de como os textos se podem influenciar mutamente. Argumenta que os textos não existem isoladamente, que estão sempre em diálogo com outros textos, e que é nesse entrelaçamento de referências e de significados que a ficção se revela, ao serem geradas múltiplas realidades alternativas.

Ao questionar a autenticidade e a objetividade do mundo, Jean Braudillard, em *Simulacros e Simulação*, analisa a complexa relação entre imagem, realidade e simulação (1991). Com o avanço da cultura de massa e da tecnologia, o autor destaca a produção de uma realidade simulada, na qual as representações visuais e as imagens deixam de ser simples reflexos do mundo real. Em vez disso, elas adquirem o poder de substituir diretamente a experiência autêntica da realidade. Este fenómeno implica uma transformação profunda na forma como se percebe e interage com o mundo. O autor utiliza a expressão "arrepio do real" (1991:41) para descrever a reação desconcertante

diante dessa substituição, indicando que a experiência direta da realidade é alterada ou até mesmo eclipsada pela representação mediada. Essa mudança pode gerar uma sensação de estranheza ou inquietação em relação à compreensão convencional da realidade. Segundo o autor, a representação torna-se mais real do que aquilo que é representado, e por isso, pela apresentação de um mundo de simulacros, Baudrillard introduz o conceito de mundo hiperreal, no qual a ficção e a realidade se entrelaçam e até se confundem, dada a "transparência excessiva" (1991:41). O autor argumenta que a ficção não é uma representação distorcida da realidade, mas uma criação autónoma, que se torna real em si mesma. O destaque recai sobre a importância e o propósito deliberado da simulação e da dissimulação na criação da realidade simulada ou na manipulação da perceção da realidade. Este tema da relação entre arte, imagem e real é também abordado por Jean-Luc Nancy, que amplia as suas reflexões para questões mais abrangentes, como as noções de comunidade, política e corpo. Para este filósofo, a arte não se limita a representar o real mas pela sua natureza intrínseca e capacidade de desencadear perceções, reconfigura a realidade. Em *Corpus*, Nancy mostra como o corpo se relaciona com o espaço, o tempo, a cultura e a linguagem, e destaca a importância da perceção e da linguagem na compreensão do mundo e na criação de significados (2000). Pela análise de múltiplas possibilidades de sentido, a obra de arte, segundo o filósofo, pode tornar presente o que está ausente. Para Nancy, a obra de arte cria uma realidade própria, uma realidade que se apresenta como ficção e abre caminho para outras interpretações.

Das considerações de Barthes sobre a receção da obra e a noção de autoria, pode destacar-se a afirmação de que a ficção se manifesta como uma ferramenta de crítica e desconstrução da realidade. A representação, segundo Braudillard e Nancy, molda a compreensão do mundo e a criação de significados. Ao considerar a influência do contexto na experiência artística e da flexibilidade da experiência artística em si mesma, pode salientar-se a intricada relação entre a forma de apresentação de uma obra de arte e os seus efeitos na perceção do observador. Estes argumentos mostram de que forma a ficção e a representação contribuem para a compreensão do mundo e criam significados, destancando a complexidade da relação entre arte, interpretação e mediação.

A *Moldura Elástica* na escrita cria um espaço narrativo que põe em realce a importância do enquadramento na experiência teatral. Este conceito pode ser considerado uma forma de mediação da experiência artística, uma vez que desempenha

um papel na relação entre o autor e o leitor. Esta ideia alinha-se com as noções de autoria e de enquadramento nas obras de Barthes. Nesse contexto, a mediação da experiência artística refere-se ao modo como elementos como a linguagem, o estilo, a estrutura narrativa e outros dispositivos literários moldam e influenciam a forma como a obra é percebida e interpretada. Por outras palavras, a mediação atua como um intermediário entre a intenção do autor e a receção por parte do leitor. Além disto, a *Moldura Elástica*, ao destacar a relação entre corpo e texto na escrita de teatro, emerge como um elemento fundamental na forma como as obras de arte moldam a perceção da realidade, uma visão partilhada por Barthes, Braudillard e Nancy, e por destacar a importância da mediação e do enquadramento na compreensão dos observadores. A *Moldura Elástica* não apenas influencia a forma como a narrativa é apresentada, mas também se alinha com a visão de Barthes sobre como a interpretação é uma atividade dinâmica e reversível na experiência artística. O filósofo defende que a interpretação de uma obra de arte é uma atividade ativa e que a experiência artística é reversível, ou seja, o leitor pode retroceder, reinterpretar e revisitar elementos da obra. Esta flexibilidade permite que a obra seja apreciada de maneiras diversas, dependendo do contexto e das escolhas do leitor.

3. A perspetiva de Georg Simmel sobre a obra de arte: as noções de enquadramento e mediação na apresentação do objeto artístico

Apesar da autonomia da obra de arte emoldurada, que se destaca como uma criação separada da realidade imediata, é importante ressaltar que ela não perde a sua ligação com a realidade. Pelo contrário, a obra mantém a capacidade de significar, interagir com o público, inspirar diálogos e até influenciar outros artistas. Embora se apresente como uma entidade fechada em si mesma, a obra de arte permanece ligada à vida de várias maneiras.

Os argumentos de Georg Simmel oferecem uma perspetiva relevante para pensar a ligação entre a obra de arte e a vida. As noções de enquadramento e mediação, destacadas pelo autor no ensaio *A Moldura*, ganham particular relevância numa perspetiva de exibição, sobretudo porque os exemplos apresentados se relacionam com as artes plásticas. Destacada do contexto da vida, é criada uma experiência artística. Por se separar fisicamente da vida, a obra de arte cria uma distância para (re)apresentar o pensamento e a expressão do artista, convidando o observador a participar nessa experiência criativa. Com base nas ideias do escrito simmeliano, destaco que, na apresentação da obra artística, é possível, à distância, dar conta do *fazer artístico* que a originou. Simmel lembra-nos que a moldura, enquanto artefacto, constitui um elemento físico que isola a obra do *mundo da vida*, e que, por essa razão, o observador pode contemplá-la de forma distante. A partir de uma visão de totalidade, os movimentos repetem-se sem nunca se esgotarem. Neste contexto, o autor defende que, apesar da autonomia formal da arte, esta perdura como uma manifestação da vida. Por conseguinte, mesmo que a obra de arte esteja circunscrita no interior de uma moldura, ela desafia o observador a vivenciar uma experiência reconhecível através do gesto artístico, que é aberto, ainda que realizado dentro de limites.

Em *A filosofia do ator*[51], Simmel distingue o objeto artístico da prática teatral e esclarece que o trabalho do ator tem início com uma peça em mãos. Segundo Simmel, o texto é já por si uma obra de arte que, pela encenação retorna à vida. Ou seja, a relação artística é invertida na prática teatral (Simmel, 2001:45). A ação do ator (en)forma algo

[51] A primeira publicação deste ensaio, *Zur Philosophie des Schauspielers*, foi em 1908; posteriormente foram editados novos ensaios, publicados em *Logos* IX, entre 1920-1921.

que já existia antes, o texto é transposto para a cena com uma nova forma de existência (Simmel, 2001:50). Na encenação e pela interpretação dos atores, o texto retorna enriquecido com camadas de significado. Quando as palavras deixam de estar apenas no papel, para se apresentarem vivas na experiência de teatro, o observador pode apreendê-las de diversas formas. Pela encenação, podem ser adicionados elementos que complementam e ampliam a narrativa. Segundo Simmel, a arte não imita, mas engendra um novo mundo. No *fazer artístico*, o artista circula em torno de um ponto central *intensivo* (2001:83) e coloca os elementos em movimento. É dessa maneira que se forma, por um lado, uma unidade da realidade (2001:92) e, por outro, um enquadramento que facilita o retorno à experiência real (2001:93).

Nos ensaios publicados em 1911 e 1913, Simmel concilia as dimensões do ser e do devir na atmosfera alpina e, posteriormente, pela *Stimmung* da paisagem[52]. Segundo creio, o filósofo sugere que a configuração das nuvens marca e delimita, primeiro, a subida para, depois, um retorno ao fluxo da vida. Durante a *descida*, pode ocorrer uma repetição da experiência que envolve a sintonia entre a sensação e o pensamento. Entre a vivência imediata (sentida) e a experiência posteriormente reelaborada, a atenção é direcionada para uma unidade na qual cada repetição se distingue da experiência original, porque traz consigo elementos únicos.

Nesta abordagem invertida, pode revelar-se a relação entre sensação e pensamento, pois, ao analisar retrospetivamente uma experiência vivida, realiza-se uma reflexão sobre o entrelaçamento da experiência e a sua posterior reelaboração. O resultado dessa experiência repetida e a reflexão retrospetiva promovem uma fusão única entre a vivência sensorial e o entendimento, abrindo espaço para a modelação da perceção e interpretação. A investigadora Teresa Dugos, no seu ensaio "A experiência Estético-Metafísica de "Os Alpes"", esclarece que o que acontece na altura dos Alpes é narrado em sentido inverso.

No ensaio *Filosofia da Paisagem*, Simmel apresenta a paisagem como uma categoria do pensamento. O filósofo reconhece que o *fazer artístico* não é apenas uma

[52] O ensaio "*Os Alpes*" ("*Die Alpen*") foi inserido na colectânea *Philosophische Kulture*, em 1911, tendo dele existido uma primeira versão, publicada com o título "*Ästhetik der Alpen*" no *Der Tag. Moderne illustrierte Teil*; o segundo ensaio, "*Filosofia da paisagem*" ("*Philosophie der Landschaft*"), foi publicado em *Die Güldenkammer. Norddeutsche Monatshefte*, em 1913.

representação passiva da realidade, mas uma experiência vivida e intensamente agida que emerge da vida. Simmel destaca uma fórmula que deriva da "dinâmica artística", em que a essência da arte se enraiza na dinâmica criativa e transformadora, quer dizer, a arte provém da vida e apresenta-se como uma experiência *vivida* (Simmel, 2013: 46). O pensador esclarece o que *fazer artístico* delimita uma parcela da realidade a partir de um "fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado" (Simmel, 2013: 46). Segundo Simmel, aquilo que o artista faz concretamente é dar forma a uma unidade, devolvendo a realidade (em si mesma). O autor lembra-nos que os *fios* que antes ligavam a experiência ao mundo são, num primeiro momento, cortados, para depois serem (re)atados a um outro *centro* (Simmel, 2013:45).

A fórmula da arte é esclarecida por Simmel através dos modos que ela tem de atuar e de dar, restrospetivamente, forma à experiência. Para o pensador, a arte rege-se por uma lei que lhe é própria e, por isso, liberta-se da vida, mas permanece ao serviço da vida (Simmel, 2013:47). A arte possui a habilidade de converter experiências efémeras e parcelares numa estrutura e de lhes dar uma expressão coesa e significativa. Através da composição, a obra de arte passa por um processo de retorna à forma. Isso implica que os elementos de uma experiência dinâmica, quando sintetizados para apreciação e compreensão do observador, convergem para a restauração de uma unidade, manifestando-se como uma obra de arte. Por outras palavras, o *fazer artístico* envolve a competência de organizar e estruturar os diversos componentes de uma experiência, transformando-os numa experiência artística que revela uma nova totalidade, uma forma reconfigurada que proporciona significado ao observador. Na apresentação (e tradução) do ensaio *L'art pour l'art*, Adriana Veríssimo Serrão destaca que, para Simmel, a compreensão da arte e do processo artístico está intrinsecamente ligada ao "curso movente da vida do qual provém" (2015:127). De acordo com a professora, a arte é "finalizada em si mesma, mas banhada de vida" (Serrão, 2015:128) e a liberdade criativa pode ser redescoberta tanto no processo de criação quanto na contemplação.

Nesta perspetiva de Simmel, que realça a arte como uma experiência enriquecedora e fonte de liberdade criativa, o *fazer artístico* não é simplesmente uma imitação da vida. Segundo o autor, a arte é uma expressão autónoma originada no curso movente da existência. O argumento simmeliano apresenta a arte como uma totalidade que deixa ver o gesto artístico. O objeto artístico isolado permanece aberto e, pela

observação exterior, revela uma *movência* interna que corresponde ao *fazer artístico* (Simmel, 2015:132). Nesta perspetiva, destaca-se a importância de conceber a arte em relação com o fluxo contínuo e em constante mutação da vida. Isso implica considerar a arte não como algo estático e isolado, mas como uma expressão intrinsecamente ligada à dinâmica e à evolução do curso da existência. Ao invés de ser um objeto fixo e imutável, a arte reflete e responde aos movimentos e mudanças inerentes à experiência humana e à própria natureza da vida. A arte, longe de ser apenas um reflexo passivo da realidade, é uma expressão que incorpora as forças vitais e as vivências do sujeito. Impregnada de vitalidade, a arte é influenciada pelo contexto em que é gerada. Contudo, o objeto artístico, uma vez finalizado, adquire uma forma singular e uma estrutura interna próprias. Isso significa que, apesar de estar fortemente ligada ao contexto cultural, social e emocional do momento da sua criação, a arte também adquire autonomia como obra acabada. Assim, a arte permanece vinculada à vida, mesmo quando é destacada dela, mantendo uma relação complexa entre a sua origem na experiência humana e sua existência como uma entidade artística autónoma. E essa interconexão entre a vitalidade da vida e a autonomia artística revela a natureza dinâmica e enriquecedora da expressão artística.

O argumento do filósofo destaca a arte como uma totalidade, sublinhando a importância da perceção do gesto artístico, a abertura do objeto e a revelação de um movimento interno. Esta abordagem implica que a obra não seja apenas vista como uma composição de partes isoladas, mas sim como uma entidade integrada que transcende a soma dos seus elementos. A ênfase na perceção do gesto artístico realça a importância de compreender não apenas o resultado fina da obra, mas também o *fazer artístico* envolvido na sua concretização. Ao destacar o objeto artístico como uma totalidade dinâmica e os elementos que suscitam uma reflexão sobre o enquadramento da obra de arte, tal como a moldura do texto ultrapassa as palavras escritas, a obra possui uma unidade que transcende as partes individuais. Ir além da simples observação visual e procurar entender os propósitos que o artista pretende transmitir pela obra pode ser crucial. A obra não é apenas um objeto inerte; ela carrega consigo uma energia interna, uma força que emana da criatividade do artista, sendo reveladora de um constante movimento dentro dela. Este movimento interno pode ser sentido e compreendido, contribuindo assim para a experiência única de leitura da obra.

A perspetiva de Simmel sugere que apreciar uma obra artística implica percebê-la como uma totalidade aberta, mesmo quando isolada. Quer isto dizer que, ao observar uma obra de arte, não apenas se somam as parte individuais ou os elementos destacados, mas a compreensão é de um todo integrado. A abertura da totalidade refere-se à capacidade da obra de arte de comunicar e expressar significados que vão além das suas partes constituintes. E se, de acordo com Simmel, a arte permite compreender a intenção que sustenta o *fazer artístico* e a própria obra, através de uma observação atenta podem revelar-se as escolhas que refletem a expressão singular do artista. O argumento de Simmel sobre a movência interna da obra destaca que a arte transcende a sua superfície para circunscrever uma dinâmica própria. A obra de arte não é simplesmente um objeto estático ou uma composição visual inerte. Pelo contrário, ela possui uma vitalidade intrínseca, uma energia que se manifesta pelo gesto artístico. Ao mencionar a "movência interna", Simmel sugere que a obra de arte não está limitada à sua forma externa visível, mas contém uma dimensão dinâmica que vai além do que é imediatamente percetível. Essa movência surge da interação entre os elementos formais da obra e das intenções do artista durante o *fazer artístico*, o que gera uma dinâmica intrínseca à obra de arte. À semelhança, o texto escrito e impresso também possui uma delimitação física e uma dinâmica interna. A "delimitação física" refere-se à forma tangível do texto, ou seja, às suas características materiais, como o tamanho, o formato, o tipo de letra, o papel utilizado e até mesmo a disposição das palavras na página. Esses elementos físicos definem a aparência visual do texto. Por outro lado, o "movimento interno" refere-se à dinâmica que ocorre dentro do próprio texto e inclui a estrutura narrativa, a progressão dos argumentos, a evolução dos temas, o ritmo da linguagem, as pausas, os silêncios e até os gestos que criam um fluxo de leitura. Um texto não é apenas uma coleção estática de palavras na página, mas sim algo que possui uma vida interna. Pela leitura pode ser percebida uma espécie de movimento que dá vida à obra.

Considerar a obra de arte uma expressão dinâmica e pulsante da vida implica reconhecer uma íntima ligação entre o artista e o observador. Seguindo a perspetiva de Simmel, ao destacar a dualidade peculiar da obra de arte, percebe-se como esta se configura numa formação autónoma, contudo imersa na corrente da vida onde o sujeito participa ativamente. Simmel esclarece o *operar* artístico como sendo um exercício criativo que envolve a *fruição* e a *compreensão* (Simmel, 2015:133). O filósofo argumenta que a obra de arte "permanece (...) totalmente fechada em si, subtraída da

vida e ao mesmo tempo deitada na plena corrente da vida, acolhendo este fluxo em si, do lado do criador, reenviando-o, do lado do fruidor"(Simmel, 2015:133).

Embora seja uma criação autónoma e ficcional, a obra de arte (re)apresenta uma porção da própria vida, é formada a partir dela e influenciada por ela. Ela atua como um meio de reflexão e expressão, apreendendo aspetos significativos da experiência humana. No contexto do texto escrito, ele apresenta-se como uma entidade autónoma com uma estrutura clara, mas ao mesmo tempo, mantém uma abertura para a interpretação do leitor, estabelecendo uma relação dinâmica entre o texto e aquele que o lê. O gesto de escrever o texto a partir de uma experiência corporal não apenas a repete, mas também a reelabora retrospetivamente. Esse gesto de escrita acomoda diversas perceções e interpretações, (re)apresentando-se com um contorno flexível na compreensão do leitor.

4. Contributos da obra que paira acima da página na construção de sentido: observações a partir das perspetivas de Roland Barthes, Lyn Hejinian, Umberto Eco e Jacques Rancière

O gesto artístico, motivado pelo desejo intrínseco de dar forma a algo que não existe, cria um espaço para a (re)interpretação pessoal do mundo através do *fazer*. Seguindo o argumento de Tomás Maia, a obra de arte representa um "eterno retorno que nunca existiu", é continuamente reconfigurada e reinterpretada pelos observadores ao longo do tempo, adquirindo novos significados (2018:48). A escrita, por sua vez, cria significado(s) através da interação entre texto, autor e leitor, possibilitando uma multiplicidade de interpretações que refletem a diversidade de experiências e perspetivas de cada leitor.

A escrita é um processo ativo e criativo que reconfigura e representa subjetivamente a realidade a partir de si mesma e modela a experiência do real através de uma linguagem própria e determinada pela criação. Porque provém da movência e das forças formadoras que a vida tem, o *fazer artístico* volta a criar a partir de si mesmo. Por outras palavras, o *fazer artístico* não é apenas um reprodução mecânica do existente, mas uma atividade que, ao ser impulsionada pelas energias vitais e formativas da vida, gera constantemente novas criações e expressões. Perceber o gesto de escrever como um processo dialógico, capaz de promover uma interação ativa entre os protagonistas, permite compreender a natureza da escrita e o seu potencial criativo. Num processo de (re)arranjo e (re)interpretação dos elementos da realidade concreta, o artista atribui uma nova forma a essa realidade. Por outras palavras, através do *fazer artístico*, o artista não se limita a reproduzir a realidade de forma literal; ele (re)organiza e (re)interpreta os elementos dessa realidade para criar algo com uma forma distinta.

O sentido do texto não é nunca impresso nas páginas do livro. O sentido é exterior ao texto, emerge da leitura. De acordo com Paul Ricœur, "[o] texto está de certa forma "no ar", fora do mundo ou sem mundo" (1986:157). Suspensas como as nuvens, as palavras escritas pairam no entretempo antes de se precipitarem diante dos olhos. O texto existe num espaço-tempo intangível, imaterial e abstrato, pois não possui uma presença física no mundo concreto. trata-se de uma criação que não ocupa espaço físico mensurável e não tem uma forma tangível que possa ser tocada ou visualizada da mesma maneira que objetos concretos. A sua existência pertence ao domínio da

linguagem e da expressão abstrata, permitindo que seja apreendido e interpretado pelo leitor através do seu significado, estrutura e estilo, mesmo que não tenha presença física no mundo material.

No espaço da página, as palavras escritas existem como formas abstratas antes de serem lidas e lhes ser atribuído um significado. Nesse intervalo, elas assemelham-se a ideias e a conceitos que aguardam uma interação com o leitor antes de serem interpretadas. As palavras ficam como que suspensas num limiar entre a descodificação visual e a interpretação. No intervalo entre a leitura e a compreensão, as palavras podem ser visualmente percebidas, mesmo que não sejam completamente assimiladas.

As palavras escritas tornam-se compreensíveis à medida que a leitura avança. À medida que o leitor progride na leitura, as palavras (en)formam-se e revelam o seu sentido. O texto possui uma existência própria, inscreve-se num espaço distinto da realidade material. Pela escrita, as palavras concretizam-se como entidades tangíveis, tornam-se coisas. O movimento de referência em direção ao *fazer ver* é perturbado, quando o discurso é interceptado pelo texto. As palavras de elementos abstratos, no contexto do discurso, são transformadas em entidades tangíveis e materializadas quando transportadas para o meio escrito. Pelo gesto de escrita, as palavras inscritas no papel ganham uma existência concreta, e este processo de materialização altera a dinâmica da comunicação, pois as palavras, originalmente destinadas a transmitir uma mensagem pela oralidade, assumem uma forma visual. Nessa interrupção entre a fluidez da comunicação do discurso e o entendimento do leitor, o texto intercepta o movimento de referência, desafiando o leitor a acompanhar uma linha de raciocínio que não é imediatamente sua. Na passagem do discurso oral para o meio escrito, o texto cria uma suspensão na comunicação, forçando o leitor a interpretar as palavras. O leitor decifra a mensagem escrita, seguindo uma lógica e estrutura específicas. Esta mudança na modalidade de comunicação desafia o leitor a construir ativamente a sua interpretação.

Interrogo-me acerca da natureza intrínseca do texto que o torna uma identidade única, independentemente do seu assunto ou conteúdo específico. Sem explicar o texto, nem esclarecer o assunto da peça, o que faz o texto ser *esse texto* e não um outro qualquer? Que fatores contribuem para a singularidade de *QLSC*? Quais os elementos e combinações geradores de uma experiência teatral única, que distinguem este texto de outros?

A interpretação ou o significado transcende o texto em si. Além da história, do enredo, da trama, dos personagens, dos conflitos e das reviravoltas da peça, nela se expressa uma visão do mundo e um propósito. A peça também incorpora ideias exploradas de forma distinta, por meio de um estilo único, conferindo uma identidade singular à obra. A compreensão de um texto ultrapassa uma interpretação fixa, cada leitor constrói a sua relação com o texto. Vários autores acentuam a complexidade e a multiplicidade de camadas de significado que podem estar presentes na obra escrita. Reconhecem que um texto pode ser interpretado de diferentes maneiras, refletindo a diversidade de experiências, conhecimentos e perspetivas dos leitores.

O texto não se limita a um produto final estático, ele resulta de um processo em constante evolução. A exibição do *fazer artístico* revela a sua formação, e os dispositivos criativos desempenham um papel essencial ao confirmar a emergência do gesto que cria. Pela apresentação do processo pode destacar-se como a obra foi construída. Os dispositivos criativos referem-se às ferramentas, técnicas e métodos específicos utilizados pelo artista durante a criação da obra. Apesar de enquadrado e com uma coesão interna, o texto proporciona uma experiência fluida ao leitor. Ou seja, mesmo que se apresente uma estrutura organizada e coesa, com uma lógica interna consistente e elementos interligados, o texto é concebido de maneira a oferecer uma leitura fluida e contínua. Considerar o gesto de escrita como uma coreografia de gestos implica reconhecer que há uma organização deliberada das palavras no texto, assim como há uma coreografia planeada de gestos no espaço. Nesta perspectiva, o gesto de escrita não é apenas uma atividade mecânica que transcreve pensamentos em palavras, mas sim um processo dinâmico e expressivo que reflete as ações e movimentos do corpo. Reconhecer esta analogia entre a escrita e a coreografia permite estabelecer uma ligação direta com as ações e movimentos do corpo e a expressão verbal.

Roland Barthes, em *Le degré zéro de l'écriture*, destaca a "situação revolucionária" da escrita, atribuindo-lhe um papel fundamental na transformação e renovação. Dentro deste contexto, a linguagem desafia as categorias convencionais da escrita, enquanto expõe possibilidades múltiplas e reconfigura a atenção em torno de um problema específico (Barthes, 1972:67). Dito por outras palavras, Barthes sugere que a escrita, pela sua natureza revolucionária, tem a capacidade de transcender as formas tradicionais de expressão, abrindo espaço para novas interpretações e perspectivas.

O conceito de "intranquilidade da linguagem", como destacado por Lyn Hejinian, refere-se à natureza dinâmica e em constante evolução da linguagem. Esta ideia sugere que a linguagem está sempre em movimento, refletindo a fluidez do pensamento e do processo de escrita (Hejinian, 2000: 50). Por outras palavras, a linguagem não é estática, mas sim fluida, o que implica que as palavras e suas significações não são fixas, mas sim flexíveis e sujeitas a mudanças. Esta perspetiva influencia a compreensão da obra, do escritor e das condições de produção, o que reforça a natureza dinâmica da linguagem – "A linguagem em si nunca está em estado de repouso" (Hejinian, 2000: 50). O autor, ao escrever, não está simplesmente transmitindo uma mensagem estática, mas está envolvido num processo ativo de lidar com a linguagem em constante movimento.

Sob a lente de Umberto Eco sobre a natureza da obra de arte como algo aberto e em constante movimento, Eco destaca que as obras de arte se caracterizam por uma instabilidade gramatical e sintática, o que significa que estão sujeitas a interpretações variáveis e que incentivam a participação ativa do leitor. O filósofo esclarece que a obra de arte é aberta a múltiplas interpretações e significados.

Em *QLSC*, é adotada uma postura crítica sem um itinerário fixo de leitura. A escrita neste contexto assemelha-se à composição coreográfica, que como é mencionado por Eco se pode observar noutras formas de arte, todas elas caracterizadas por uma constante mobilidade e "criando continuamente o próprio espaço e as próprias dimensões" (Eco, 2016: 73). Em *QLSC*, é possível observar uma construção parcelar que convida o leitor a experimentar um efeito de futuração, isto é, criam-se expectativas em relação ao que está por vir. Reconhecer a linguagem como forma de expressão artística que transcende as palavras (em si mesmas), incluindo também o modo como as palavras são escolhidas, organizadas e fixadas no texto, pode resultar numa espécie de uma dança, capaz de envolver auotr e leitor numa experiência singular. A progressão lógica da escrita guia a experiência da leitura. Cada palavra é como transformada num movimento ou num gesto, construindo uma dança literária, que dá a ver o corpo na escrita.

No gesto de escrita, a totalidade do texto é transportada por uma expressão que é real por meio da materialização das ideias do autor num meio físico, ou seja, ao serem transcritas para o papel. No acordo transitório concedido pela leitura, a atenção do leitor

é perturbada. A linguagem não é apenas um conjunto de palavras, mas envolve expressões físicas. O texto desperta e estimula a leitura, convida o leitor a uma participação ativa, porque se exibe através de uma dança de palavras, convida a uma coreografia de gestos e à exploração de um vasto universo de significados e sensações que a experiência de ler oferece.

À distância de um gesto, autor e leitor envolvem-se numa relação dinâmica. O gesto de escrita transmite, no texto, a realidade da experiência de vida do artista que interpreta o mundo. No ato de ler, o sujeito apreende aquilo que o texto apresenta. Autónomo em relação à realidade, o texto escrito é uma reconstrução, em que os elementos deixam de caber na forma que tinham atá ao momento e, por meio de uma composição, regressam à amplitude que a vida manifesta. Através da narrativa posterior, que não tem necessáriamente um propósito definido, pelo que não serve de explicação, o gesto de escrita cria um espetáculo que reflete a força e as potencialidades que a vida tem.

No livro *Politique de la littérature*, Jacques Rancière argumenta que a cena poética oferece um espaço onde o escritor pode recriar uma nova "economia simbólica da comunidade" (2007: 95). O leitor, através da leitura, participa na (re)criação da situação simbólica, através de um diálogo ativo e crítico com o texto. Essa interação convoca sentidos e imagens nos leitores e pode até estabelecer uma conexão com a experiência corporal. Neste contexto, a narrativa desempenha um papel fundamental na geração de novos significados, designadamente através de inovações semânticas e da síntese ficcional. Nesta perspetiva, também sustentada por Hejinian, que sublinha o modo em que a linguagem, constituída por um vocabulário e uma gramática, é utilizada para representar pensamentos dinâmicos e complexos. Segundo a autora, a linguagem pode evidenciar as particularidades do processo artístico na contrução do sentido (2000:139).

Na obra *Le bruissement de la langue*, Roland Barthes conclui que o texto é um espaço permeável a diversas interpretações, atribuindo ao leitor um papel essencial na construção do sentido. O filósofo esclarece o papel do crítico ao desvendar diferentes camadas de leitura dentro de uma obra e mostra que o que o crítico faz é desvendar um mistério, em vez de aderir rigidamente à intenção do autor (1993:68). Barthes concebe o texto como uma intrincada teia de citações e referências, e destaca que a materialidade

da obra resulta do entrelaçamento entre o registo da escrita e as reverberações do gesto que a produz (1993: 76). Na sua análise, Hejinian explora as as ligações no texto que transcendem as palavras e os significados convencionais. A sua tese afirma que "a forma é uma actividade", permitindo a reversibilidade e deformação do conteúdo (2000: 47). Dito por outras palavras, a estrutura ou organização do texto não é imposta de forma rígida e inflexível, mas sim algo que se desdobra e modifica ao longo da leitura. A reversibilidade sugere que os elementos do texto possam ser reconsiderados, enquanto que a deformação aponta para a possibilidade de alterações na estrutura original. Estas considerações destacam a contínua atividade de modelar a estrutura durante a leitura e interpretação.

Estas reflexões teóricas serviram de base à investigação do modo como os artistas moldam e reinterpretam a realidade, destacando a capacidade da arte servir como veículo de experiências, pela composição. Neste estudo, pretendi verificar como se concretizava a intersecção entre corpo, linguagem e gesto que escreve, numa prática de escrita corporal que tomou como caso prático um *Dispositivo Coreográfico de Investigação* (*DCI*). Ao examinar o exercício de escrever um texto teatral a partir de um corpo singular, foi possível mostrar a relação entre o movimento do corpo e o gesto de escrever. Este processo contribuiu simultaneamente para a construção e para a interpretação do texto *QLSC.*

A escrita de um texto engloba várias etapas, desde a conceção das ideias até à sua materialização em palavras. O gesto de escrita implica não apenas a seleção e organização de pensamentos, mas também a aplicação de uma lógica narrativa que oriente tanto o *fazer artístico* quanto a leitura do texto. O gesto de escrever um texto é, por conseguinte, uma manifestação criativa que envolve expressão e organização de ideias e que exige uma seleção criteriosa das palavras que transmitirão intenções autorais. A (re)escrita contínua é um passo fundamental do processo, uma vez que é através dela que se alcança a clareza das ideias e a fluidez da própria narrativa. Os contributos dos filósofos, teóricos e artístas que citei neste trabalho permitiram ampliar a compreensão da (re)apresentação do real (en)formada artisticamente pela ficção. As diferentes perspetivas apresentadas suportaram a reflexão sobre a intersecção entre arte, ficção e construção da realidade. Por fim, as abordagens escolhidas pretendem realçar a importância da perceção, da experiência e da linguagem na criação de novas configurações do real.

Como referido atrás, o gesto de escrita pode ser visto como uma forma de expressão criativa e individual, através do qual o artista transmite as suas ideias pelo texto que está a escrever. Na prática, pode gerar-se uma tensão entre a pretensão de que o texto seja definitivo – quer dizer, completo, abrangente e capaz de transmitir claramente a visão do artista – e a característica inerente que lhe é reconhecida de – abertura contínua, que implica que uma obra de arte nunca está completamente concluída, é susceptível de ser interpretada de diferentes formas ao longo do tempo. A relação entre o gesto de escrever, a pretensão de ser definitivo e a abertura contínua é intrínseca à própria natureza da arte e à interação do autor com o observador. Ou seja, por outras palavras, o artista, embora possa ter a intenção de escrever um texto definitivo, está necessáriamente sujeito às limitações da expressão e aos constrangimentos do meio que utiliza. Assim como na escrita, há na dança uma qualidade enigmática e misteriosa. Essa qualidade manifesta-se nos gestos associados à dança e naqueles que fazem parte intrínseca da própria expressão coreográfica. Os gestos na dança e a própria dança em si não têm uma interpretação única e definitiva. Em vez disso, os gestos oferecem um espaço para uma variedade de entendimentos e significados possíveis. Um gesto não tem uma única interpretação ou um significado definitivo; em vez disso, abre-se à compreensão de diversas formas. A multiplicidade de interpretações que a dança origina convida o observador a refletir sobre os significados subjacentes aos movimentos e gestos, proporcionando-lhe (ao observador) uma imersão no processo artístico.

A questão central que norteou esta investigação foi a de: como observar e comunicar o *fazer artístico* na escrita de uma peça de teatro? O texto, embora se apresente como uma totalidade aparentemente definitiva, revela-se constantemente aberto a múltiplas interpretações. A compreensão é efémera, e a delimitação de contornos através de gestos e combinações geradores de sentido permite uma reconfiguração constante que segue uma lógica própria. Ao destacar a vitalidade estrutural e explorar a dinâmica interna de uma obra de arte, é possível estabelecer uma observação demorada que conduz a uma reflexão sobre o *fazer artístico*. A vitalidade estrutural refere-se à energia e à vitalidade incorporadas na estrutura da obra, ou seja, como os elementos se organizam e interagem entre si.

O sentido da peça de teatro resultará da interação entre o leitor e o texto, sendo este constantemente ressignificado de acordo com a perspetiva única de cada leitor. A

cada leitura, o texto é filtrado, compreendido e experimentado, abrindo espaço para reflexão e discussão. A definição de limites desafia criativamente o uso da imaginação e, ao mesmo tempo, promove uma exploração dentro de determinados parâmetros. Ao operar dentro desses limites, a criatividade é impulsionada, pelo que o artista é incentivado a pensar de maneita inovadora para superar as restrições impstas. Estabelece-se, assim, um diálogo entre o texto e o leitor – ainda que uma interpretação não se limite ao que está explicitamente impresso no papel, há limites que a norteiam. A obra de arte, ainda que ofereça um ponto de partida, um contexto ou até mesmo um conjunto de regras que orientam a interpretação e a interação com ela, incentiva o leitor a uma participação ativa na descoberta do seu significado e, portanto, a contribuir para a sua completude. A presença de um contorno na obra de arte estabelece limites para o significado a ser descoberto, fornecendo um entendimento do *fazer artístico*. A estrutura perceptível e as delimitações visíveis não só conferem forma à obra, mas também orientam o observador na descoberta do significado subjacente. A composição não apenas guia a atenção, mas molda ainda a interpretação da obra. Ao enquadrar imagens de corpos em deslocamento, cria-se uma estrutura capaz de orientar a compreensão da obra. As imagens no texto deixam ver inúmeras invenções de limites visuais, temporais, narrativos e formais todos eles realizados pelo *fazer artístico*. Todas estas limitações não são apenas resultados aleatórios, mas invenções deliberadas que surgem durante o processo. Quando os limites são utilizados como estrutura, eles (en)formam a obra e influenciam a perceção e compreensão da mesma. Isto sucede através da manipulação de um determinado ritmo, movimento, pausas e repetições. Quando existem diferentes configurações de tempo, espaço e até ordem nas imagens de um texto, são introduzidas variações contínuas na experiência do leitor com o texto.

Ao estabelecer uma estrutura definida no *fazer artístico*, revela-se um recurso valioso para desbloquear a criatividade e potenciar a exploração em diversas direções. Ao impor limites deliberados, outros artistas podem encontrar outras maneiras de pensar e cria. Como mencionado anteriormente, a presença de uma estrutura organiza um *caminho* que pode ser seguido e, assim, além de estimular a criatividade, pode ajudar a superar a sensação de incerteza. Ao estabelecer limites às opções disponíveis, a abordagem estruturada incentiva a exploração de soluções diferentes dentro de determinados parâmetros definidos, o que pode reduzir a ansiedade e a pressão associadas a bloqueios criativos. Uma vez que um enquadramento ou estrutura é

estabelecido, o *fazer artístico* que se desenvolve dentro desse contorno tem a capacidade de responder ativamente a demandas específicas. A definição de limites proporciona não apenas uma estrutura, mas também uma plataforma para responder de forma criativa, contribuindo para a singularidade da expressão artística. A título de exemplo, destaco alguns artistas de diferentes áreas que empregam estratégias estruturadas para promover a criação de outras ideias. Brian Eno, conhecido pelas suas "estratégias oblíquas", utiliza cartas com instruções e desafios para estimular a sua criatividade (2018); Austin Kleon, por seu lado, defende que restrições criativas decorrentes de estruturas preexistentes podem desbloquear a criatividade (2012). Na dança, Merce Cunningham utilizava *sistemas* de aleatoriedade e *jogos* coreográficos para estabelecer estruturas e explorar outras formas de movimento. Já William Forsythe adotava uma abordagem altamente estruturada com o seu sistema de "tecnologias de improvisação", um conjunto de *regras* e *diretrizes*, que fornecia aos bailarinos um ponto de partida e uma base sólida para a construção de performances; Pina Bausch criava "ambientes de trabalho" onde os bailarinos exploravam movimentos dentro de determinados parâmetros; e Anne Teresa De Keersmaeker, inspirada por composições musicais, desenvolve estruturas nos seus processos de criação em que os gestos dançados se organizam dentro de um "sistema fechado" e com referências, de modo a estimular a criatividade e descobrir movimentos únicos. Na escrita criativa, a professora Julia Cameron desenvolve o conceito de "páginas matinais", onde escreve em *fluxo* para potenciar um gesto mais criativo (2020).

Conclusão

Nesta investigação, destaca-se a integração da prática corporal na escrita de teatro, mediante a identificação de conceitos e dispositivos críticos que legitimam essa integração como uma parte constituinte do processo de escrever uma peça de teatro. O diálogo entre corpo e texto deixa ver uma capacidade da escrita para lá de registar palavras ou transmitir conceitos. Do movimento da mão ao gesto da escrita, concebendo a experiência de escrever como um processo corporal que assume uma configuração textual, e com o intuito de ampliar a compreensão da escrita enquanto prática performativa e de integrar a experiência do corpo na produção de uma peça, esta investigação analisou os contributos de diversos artistas e investigadores que refletem sobre o ato de escrita.

Para mostrar a importância de um pensamento coreográfico como elemento central na formação de uma narrativa, foi construído um *Dispositivo Coreográfico de Investigação* (*DCI*), em contexto teatral. O *DCI*, estabeleceu uma estrutura flexível, capaz de sustentar deslocamentos que antecipam a presentificação de uma totalidade textual em constante formação. A organização do *DCI* permitiu articular e refletir de forma crítica sobre a experiência de escrever em movimento, com o objetivo de deixar ver a linguagem em estado de formação e prometer uma experiência de leitura. Através do protocolo singular do *DCI*, foi possível dar conta da transposição da experiência do corpo para o texto, uma vez que foram materializadas as condições da experimentação e trabalhada de forma consistente a relação entre o corpo e o texto. Creio que a apresentação do *DCI* permitirá que ferramentas e técnicas do processo criativo possam ser usadas em situações análogas.

Do encontro entre o texto em construção e o gesto da mão que o escreve emerge uma dinâmica em que a ficção revela a realidade. Nesse contexto, a escrita, enquanto registo material num espaço de intervenção artística, como é o da página, deixa ver que o texto performa a sua própria emergência.

O desenvolvimento do *DCI* culminou na redação de um texto para uma peça de teatro. A escrita, enquanto gesto do corpo materializado num espaço, é capaz de abarcar tanto o modo teatral quanto a compreensão da ficção. Os conceitos coreográficos só apenas acompanham ritmicamente os personagens, como têm o potencial de infuenciar a própria narrativa do texto.

Pela definição da escrita como um gesto capaz de incorporar elementos coreográficos para uma escrita teatral, além das palavras impressas, expressões físicas e dinâmicas espaciais, o próprio gesto artístico, enquanto agente organizador de elementos, pode apresentar-se (en)formado no interior de uma moldura que serve, à sua maneira, para sustentar uma ação. Para compreender a interação entre corpo, escrita, gesto e texto foi introduzida a categoria teórica de *Moldura Elástica*, que revela a dualidade inerente ao gesto de escrita, oscilando entre a pretensão de ser definitivo e ser continuamente aberto. Essa oscilação relaciona-se com a capacidade de a escrita documentar retrospectivamente os efeitos coreográficos de um gesto do corpo.

A *Moldura Elástica* é uma ferramenta conceptual que emerge da intersecção entre práticas corporais e escrita de teatro. Refere-se à capacidade de um gesto e da sua coreografia criarem um espaço simultaneamente flexível e dinâmico. Nesta investigação, a *Moldura Elástica* confere ao presente uma sensação de durabilidade e significado, tornando-o tangível e significativo para o observador. Representa uma abordagem que permite acomodar diferentes interpretações, perspectivas e contextos.

A *Moldura Elástica* não se resume a ser meramente uma envolvente visual ou física; ela incorpora características que vão além da sua aparência superficial. Esta moldura abrange três dimensões essenciais: isolamento, dinamismo e interioridade. O isolamento refere-se à capacidade da *Moldura Elástica* de isolar ou realçar o que está dentro dela, estabelecendo uma distinção entre o conteúdo interno e o que fica de fora. Ao delinear um espaço específico para a narrativa, permite a concentração de elementos selecionados enquanto se abre para perspetivas exteriores. A dimensão do dinamismo na *Moldura Elástica* indica que esta não é estática, mas tem a capacidade de se adaptar, expandir ou contrair, consoante as necessidades. Esta característica confere à estrutura uma qualidade dinâmica, possibilitando a sua evolução ou ajuste ao longo do tempo. A interioridade diz respeito à experiência interna dentro da moldura. Esta dimensão indica a existência de um espaço interior no qual o observador pode mergulhar. Isso sugere que a *Moldura Elástica* não apenas estabelece um limite externo, mas também cria um espaço interior significativo. Este espaço, beneficiado pela flexibilidade temporal, pode adaptar-se conforme as exigências da própria narrativa. A dimensão da interioridade envolve a repetição de elementos, conferindo estrutura e unidade a uma expressão singular que não se limita à imitação de formas preexistentes.

Bibliografia

1.Bibliografia fundamental[53]

a.O gesto do corpo na escrita

Adolphe, Jean-Marc (2008). *Écrire avec la danse.* In Lauzon, Mylène. *Chorégraphies: six espaces de danse-écriture.* Montréal : Le Quartanier.

Agamben, Giorgio (2018). *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Caderno de leituras Nº76. Belo Horizonte: Chão da Feira.
Disponível em http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf
Página consultada em setembro de 2022.

Agostinho, Margarida (2008). *Pergunto outra vez...* In Programa/Brochura Festival Pedras d'Água 2008. Lisboa: Cem.

Antunes, Luiz (2020). *Movimento prosódico: palavras impregnadas de imagem – o texto e a dança.* pp157-172 In Oliveira, Mickaël (coord.) (2020) *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos*. Lisboa: Centro de estudos de teatro/Flul.

Auslander, Philip (2006). *The performativity of performance documentation*. Performance Art Jornal - PAJ 84, pp. 1–10.

Auslander, Philip (2008 [1999]). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.

[53] Com a intenção de servir um futuro trabalho, reúno na bibliografia de trabalho a totalidade das obras que contribuíram para a investigação-criação e distingo entre (1) obras estudadas não todas citadas mas essenciais para a reflexão sobre o *fazer artístico* e para a definição do conceito de *Moldura Elástica*: (a) o gesto do corpo na escrita; (b) a reconfiguração da experiência: texto e narrativa e; (c) a dinâmica entre obra e observador: contorno e reversibilidade – *bibliografia fundamental* e (2) obras de apoio à redação da dissertação e que podem ser úteis para o futuro – *bibliografia complementar*.

Barros, Né (2008). *Inquéritos.*pp143-144 In Reis, Margarida Gil; Ferreira, José Pedro (2008). *Coreo-grafias_Literatatura e Dança.* Número 11, Textos e Pretextos, Outono/Inverno. Lisboa/Torres Vedras: Centro de Estudos Comparatistas/Livrododia Editores.

Bucchieri, Jean Paul (2011). *O terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea. Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete.* Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana. Especialidade de Dança.

Caspão, Paula (2014). *The Page as a Dancing Site. customize your margins according to the content.* Lisboa: Ghost.

Castan, Valérie (2022). Experimentar com a descrição. In Teodoro, Ana Rita (curadoria) (2022). *Pensar a audiodescrição em dança*. Programa/Brochura Teatro do Bairro Alto, setembro – dezembro. Lisboa: Teatro do Bairro Alto/EGEAC.

Cools, Guy (2005). *De la dramaturgie du corps en danse*. Jeu, número 116, pp89-95.

Coutinho, Liliana (2011). *Uma filosofia performativa _ a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular*. pp43-61 In Wellington, António OJ (org.) (2011). *A performance ensaiada. Ensaios sobre performance contemporânea.* Fortaleza: Coleção Juazeiro – série LICCA.

Cvejic, Bojana (2015a). *Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance and performance*. London: Palgrave Macmillan.

Cvejic, Bojana (2015b). *Le dramaturge ignorant*. Agôn En ligne, Danse et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, Enquêtes.
Disponível em http://agons.ens-lyon.fr/index.php?id=1751
Página consultada em outubro de 2019.

Laban, Rudolf (1994). *La maîtrise du mouvement.* Traduzido por Challet-Hass, Jacqueline; Bastien, Marion. Actes Sud. In Renaux, Margot-Zoé (2015). *Penser le mouvement en danse: Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste.* Fabula/Les colloques, Penser le movement.
Disponível em http://www.fabula.org/colloques/document2591.php
Página consultada em maio de 2022.

Laban, Rudolf (2003). *Espace Dynamique_ «Immobilité et Mouvement».* Traduzido por Schwartz-Rémy, Élisabeth.Contredanse. In Renaux, Margot-Zoé (2015). *Penser le mouvement en danse: Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste.* Fabula/Les colloques, Penser le movement.
Disponível em http://www.fabula.org/colloques/document2591.php
Página consultada em maio de 2022.

Launay, Isabelle (2010). *L'être en scène, ou l'espace d'action en danse.* pp182-186. In Ivernel, Philippe ; Longuet, Anne (dir) (2010). *Théatre et danse : un croisement moderne et contemporain*. Volume I. Louvain-la-Neuve : Centre d'étude théâtrales.
Disponível em http://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-182.htm
Página consultada em maio de 2022.

Lauzon, Mylène (2008). *Chorégraphies: six espaces de danse-écriture.* Montréal : Le Quartanier.

Merleau-Ponty, Maurice (2005). *Phénoménologie de la perception.* Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *L'œil et l'esprit.* Paris: Gallimard.

Mira, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança.* Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

Monnier, Mathilde ; Nancy, Jean-Luc (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse.* Paris: Gallilées.

Mondzain, Marie-José ([2007] 2015). *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa : Orfeu Negro.

Neuparth**,** Sofia (2010). *práticas para ver o invisível e guardar segredo (estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança)*. Lisboa: CEM.

Nijinski, Vaslav (2005). *Cahiers*. Traduzido por Dumais-Ivowski, Christian. Pogojeva, Galina. 4ªed. Arles : Actes Sud.

Pais, Ana (2014). *Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral.* Tese de doutoramento em Estudos Artísticos com Especialidade em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Phelan, Peggy; Lane, Jill (1998). *The ends of performance*. New York: New York University Press.

Phelan, Peggy (2005). *Unmarked - The Politics of Performance.* London and New York: Routledge.

Pollock, Della (1998). *Performing Writing.* pp73-103 In Phelan, Peggy; Lane, Jill (1998). *The ends of performance*, New York: New York University Press.

Reis, Margarida Gil; Ferreira, José Pedro (2008). *Coreo-grafias_Literatatura e Dança.* Número 11, Textos e Pretextos, Outono/Inverno. Lisboa/Torres Vedras: Centro de Estudos Comparatistas/Livrododia Editores.

Renaux, Margot-Zoé (2015). *Penser le mouvement en danse: Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste.* Fabula/Les colloques, Penser le mouvement. Disponível em http://www.fabula.org/colloques/document2591.php Página consultada em maio de 2022.

Uno, Kuniichi (2012). *A gênese de um corpo desconhecido.*Traduzido por Greiner, Christine. São Paulo: n-1.

Valéry, Paul (1998). *De la danse, Degas Danse Dessin.* Paris: Gallimard.

Zerbib, David (2010). *La performance est-elle performative ?* Artpress2, nº18 (août-octobre).

b.Reconfiguração da experiência: texto e narrativa

Correia, João Carlos (1999). *Ricœur e a expressão simbólica do sentido.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique.* Paris: La fabrique.

Rancière, Jacques (2003). *Le destin des images.* Paris: La fabrique.

Rancière, Jacques (2007). *Politique de la littérature.* Paris: Galilée.

Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique-éditions.

Ricœur , Paul (1975). *La métaphore vive.* Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur , Paul (1983). *Temps et récit I.* Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur , Paul (1984). *Temps et récit II_La configuration du temps dans le récit de fiction.* Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur , Paul (1985). *Temps et récit III_Le temps raconté.* Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur , Paul (1986). *Du texte à l'action_Essais d'herméneutique II*. Lonrain: Seuil.

Ricœur , Paul (1992). *Lecture 2 _Le contrée des philosophes.* Paris: Éditions du Seuil.

c.A dinâmica entre obra e observador: contorno e reversibilidade

Barthes, Roland (1964). *Essais Critiques.* Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (1980). *L'empire des signes.* Genéve: Les Sentiers de la Création.

Barthes, Roland (1982). *L'obvie et l'obtus.* Paris: Édition du Seuil.

Barthes, Roland (1993). *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence.* Paris: Seuil.

Eco, Umberto (2016 [1962]). *Obra Aberta*. Tradução de Furtado, João Rodrigo N. Santa Maria da Feira: Relógio D'Água Editores.

Maia, Tomás (2013). *Em síntese: leitura do diálogo Parménides, de Platão.* Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

Maia, Tomás (2018). *O vestígio da luz (sobre o investigar e criar em pintura)*. In Cordeiro, Marta; Mendes, Conceição et al (Org) *Girela: reflexões sobre a criação artísica, formação e legislação*. Lisboa: Politécnico de Lisboa/ESTC.

Serrão, Adriana Veríssimo (Coordenação) (2013a). *Filosofia da paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Serrão, Adriana Veríssimo (2013b). *Filosofia da Paisagem. Estudos.* Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Serrão, Adriana Veríssimo (2015) *Apresentação e tradução de L'art pour l'art de Georg Simmel*. pp127-135 in Revista Philosophica, Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri.

Simmel, Georg (2001). *La philosophie du comédien*. Belfort : Éditions Circé.

Simmel, Georg (2013). *Os Alpes.*pp52-58. In Serrão, Adriana Veríssimo (Coordenação) (2013). *Filosofia da paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Simmel, Georg (2015). *L'art pour l'art.* Traduzido por Serrão, Adriana Veríssimo /Revisão Dirk Michael Hennrich. pp130-135 in Revista Philosophica, Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri.

2.Bibliografia complementar

Agamben, Giorgio (2007). *Bartleby. Escrita da Potência.* Lisboa: Assírio & Alvim.

Agamben, Giorgio (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.

Antunes, David (2008). *A magnanimidade da Teoria*. Lisboa: Assirio Alvim. In Bucchieri, Jean Paul (2011). *O terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea. Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete.* Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana. Especialidade de Dança.

Antunes, José Maria Lobo (2016). *Fechar fronteiras (teatro e literatura).* Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Letras. Especialidade de Estudos de Literatura e de Cultura (Teoria da Literatura).

Anzieu, Didier. (1981[1943]) *Le corps de l'oeuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur.* Paris: Gallimard.

Aristóteles (2008). *Poética*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

Artaud, Antonin (1993). *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.

Bachelard, Gaston (2007). *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement.* Paris: Corti.

Bachelard, Gaston (2012). *Poétique de l'espace.* Paris: Presses Universitaires de France.

Bataille, George (1983[1943]). *L'expérience intérieure.* Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter (1997). *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages.* Traduit de l'allemand par Lacoste, Jean. Paris: Cerf.

Blanchot, Maurice (1962). *L'espace littéraire.* Paris: Gallimard.

Barros, Né; Román, Juan Carlos et al (2012). *Artes Performativas : Novos Discursos.* Porto, ESAP_Centro de Estudos Arnaldo Araújo.

Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (2007). *Practice as Research: Context, Method, Knowledge. Approaches to Creative Arts Enquiry.* New York, I. B. Tauris.

Bergaus, Gunter (2005). *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde.* New York: Palgrave Macmillan.

Bignamini, Maria Riccarda. *Elément du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard : du texte à la scène.* Tese de doutoramento em Études Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle, Paris.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2000). *Remediation: understanding new media.* Cambridge, Mass: Mit Press.

Brandstetter, Gabriele; Nesme, Axel (1998). *Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable.* pp3-13 In : Littérature, nº112, La littérature et la danse.
Disponível em http://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1998_num_112_4_1596
Página consultada em setembro de 2022.

Braudillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógios D'Água.

Burrows, Jonathan (2010). *A Choreograher's Handbook*. New York, Routledge.

Calas, Frédéric (2007). *Didascalies expressives et marque d'auteur dans Huis clos de Jean-Paul Sartre.* pp421-434 In Mathieu-Job, Martine e Tullon, Hubert (2007). *Le texte disdascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Bordeaux : Sud éditions/ Presses Universitaires de Bordeaux.

Camus, Albert (1943). *Le mythe de sisyphe. Essai sur l'absurde.* Cher: Éditions Gallimard.

Candy, Linda (2006). *Practice-based Research: A Guide, Creativity and Cognition.* Disponível em https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf Página consultada em agosto de 2022.

Candy, Linda & Edmonds, Ernest (2011). *The Role of the Artefact and Frameworks for Practice-based Research* pp120-137 In Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (eds) (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge, Oxon.

Carnevali, Davide (2020). *A Palavra e o Corpo Ausente – Laboratório de dramaturgia em estado de exceção.* Disponível em https://tagv.pt/public/uploads/2020/05/tagv.pt-a-emergencia-do-teatro-davide-carnevali.docx.pdf Página consultada em junho de 2020.

Caspão, Paula (2007). *Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit attractions.* TDR The Drama Review. Vol. 51, 2 (T194), Summer. Pp136-156 Disponível em http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v051/51.2caspao.html Página consultada em maio de 2015.

Cameron, Julia (2020) *O caminho do artista. Uma vida espiritual para redescobrir a sua criatividade.* Lua de papel.

Crary, Jonathan (2017 [1990]). *Técnicas do observador.* Lisboa: Orfeu Negro.

Danan, Joseph (2010). *O que é a dramaturgia ?* Trad. Luís Varela. [S.I.]: Licorne.

Danan, Joseph (2018) "*Conferência: O texto ausente*" In *Colóquio Internacional: A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos. Do Centro à Margem da Cena*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 24 de maio 2018.

Danan, Joseph (2018). *O texto ausente.* pp14-27 In Oliveira, Mickaël (coord.) (2020). *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos*. Lisboa: Centro de estudos de teatro/Flul.

Danto, Arthur (2013) *What art is.* New Haven: Yale University Press.

Dewey, Jonh (2010[1915]). *L'art comme experience*. Trad. Cometti, Jean-Pierre et all. Saint-Amand: Gallimard, Folio essais.

Didi-Huberman, Georges (1992). *Ce que nous voyons ce qui nous regarde.* Paris: Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Devant le temps.* Paris: Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte.* Paris: Les éditions de minuit.

Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des lucioles.* Paris : Éditions de Minuit.

Dugos, Teresa (2013). *A experiência Estético-Metafísica de "Os Alpes"*. pp23-36. In *Philosophica*, Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri.

Elkins, James (2009). *Artists with PhDs: On the New Degree in Studio Art.* New Iorque, New Academia Press.

Elkins, James (2015). *Artists with PhDs*. Disponível em http://www.jameselkins.com/yy/4-fourteen-reasons-to-mistrust Página consultada em agosto de 2022.

Elkins, James (2015). *Fourteen Reasons to Mistrut the PhD.* In Quaresma, José; Dias, Fernando Rosa (ed) (2015). *Investigação em Artes_ A Oscilação dos Métodos*. Edição do Centro de Filosofia/ Faculdades de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Eno, Brian (1998) *Sensory Seduction*. -: London.

Fazenda, Maria José (2007). *Dança Teatral. Ideias, experiências, acções.* Lisboa, Celta.

Féral, Josette (2008). *Por uma Poética da Performatividade: O Teatro Performativo*. Revista Sala Preta (8). pp197-210.

Féral, Josette (2013). *Por De la performance à la performativité.* pp205-218. In Biet, Christian; Roques, Sylvie (org.). *Performance – Le corps exposé*. Comunications, 92.

Feuerbach, Ludwing (1997). *Pensées sur la mort et sur l'immortalité.*Traduzido por Mercier, Claire. Paris : Pocket.

Feuerbarch, Ludwig (2005). *Filosofia da sensibilidade: escritos, 1839-1846.*Traduzido e apresentação por Serrão, Adriana Veríssimo. Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Foster, Susan Leigh (1998). *Choreographing History.* pp180-191 In Carter, Alexandra & O'Shea, Janet (1998). *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge. In Bucchieri, Jean Paul (2011) *O terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea. Uma proposta de intervenção para a formação do intérprete* Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana. Especialidade de Dança.

Fontanier, Pierre (1977). *Les figures du discours.* Paris: Flammarion.

Foucault, Michel. (2016). *A grande estrangeira: sobre literatura.* Rio de Janeiro: Autêntica Editora.

Gardes-Tamine, Joëlle; Hubert, Marie-Claude (2004). *Dictionnaire de critique littéraire.* Paris: Armand Colin.

Giannachi, Gabriella ; Kaye, Nick ; Shanks, Michael (2012). *Archaeologies of Presence.* New York: Routledge, Taylor & Francis.

Gil, José (2001). *Movimento Total_ O corpo e a dança.* Santa Maria da Feira: Relógio D'Água Editores.

Gil, José. (2018). *Caos e Ritmo.* Lisboa: Relógio D'Àgua.

Goodman, Nelson (1995). *Modos de fazer mundos.* Tradução Duarte, António. Porto: Asa.

Grierson, Elizabeth (2009). *Ways of knowing and being. Navigating the conditions of knowledge and becoming a creative subject*. In Grierson, Elizabeth & Brearley, Laura (2009). *Creative Arts Research: Narratives of Methodologies and Practices*. Rotterdam: Sense Publishers.

Goldberg, RoseLee (2012). *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente.* Lisboa: Orfeu Negro.

Gooch, Steve (1998). *Eu escrevo peças de teatro: Guia técnico da escrita criativa.* Lisboa: Pergaminho.

Gosselin, Pierre; Le coguiec, Eric (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique.* Québec: Presses de l'Université du Québec.

Haseman, Brad (2006). *Manifesto for Performative Research*. Media International Australia Incorporating Culture and Policy, n.118, pp98-106 (Theme issue "Practice-led Research").

Hejinian, Lyn (2000). *The Language of Inquiry.* Berkeley: University of California Press.

Helder, Herberto (2009). *Ofício Cantante.* Lisboa: Assírio & Alvim.

Hubert, Marie-Claude (1988). *Le Théâtre*. Paris: Armand Colin, Corsus.

Jenkins, Henry (2008 [2006]). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide.* New York: New York University.

Johnson, Mark (2011). *Embodied Knowing Through Art.* pp141-151 in Biggs, Michael; Karlsson, Henrik (eds) (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts.* New York: Routledge.

Jones, Amelia (1997). *"Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*. Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter), pp. 11-18.

Kälvemark, Torsten (2011). *University Politics and Practice-based Research.* pp3-23 In Biggs, Michael; Karlsson, Henrik (eds) (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York: Routledge.

Kershaw, Baz; Nicholson, Helen (2011). *Research Methods in Theatre and Performance.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kirby, Michael (1965). *Happenings.* Nova Iorque : Dutton.

Kleon, Austin (2012) *Steal Like an artist. 10 things nobody told you about being creative*. Workman Publishing.

Langer, Susanne (1953). *Feeling and form: a theory of art developed from philosophy in a new key* New York: Charles Scribner's Sons.

Langer, Susanne (2001). *The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance.* In Gil, José (citação e tradução) (2001). *Movimento Total. O corpo e a dança.* Relógio d'água, Lisboa.

Léger, François (1989). *La pensée de Georg Simmel.* Paris: Kime.

Lévi-Strauss, Claude (1998). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lehmann, Han-Thies ([1999, 2005] 2017). *Teatro Pós-Dramático.* Traduzido por Gomes, Manuela e Seruya, Sara. Lisboa: Orfeu Negro.

Lehmann, Han-Thies (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Traduzido do alemão por Ledru, Philippe-Henri. Paris: L'Arche.

Lepecki, André (1997). *Nas margens do presente.* Pp47-58. In Fazenda, Maria José (ed) (2007). *Movimentos Presentes_ Aspectos da dança independente em Portugal.* Lisboa: Cotovia.

Louppe, Laurence ([1997] 2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Louppe, Laurence (2012). *Poética da dança contemporânea.* Traduzido por Costa, Rute e prefácio de Fazenda, Maria José. Lisboa: Orfeu Negro.

Manning, Erin (2007). *Politics of touch: sense, movement, sovereignty.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media.* Cambridge: MIT.

Manovich, Lev (2013). *Software takes Command.* New York: Bloomssbury Academic.

Mateus, José A.Osório (1977). *Escrita do teatro.* Amadora: Livraria Betrand.

Mateus, José A.Osório (2002). *De teatro e outras escritas* Lisboa: Quimera.

Mauss, Marcel (1985). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

McNiff, Shaun (2007). *Art-Based-Research.*
Disponível em https://www.moz.ac.at/files/pdf/fofoe/ff_abr
Página consultada em maio de 2015.

Moustakas, Clark (1990). *Heuristic Research: Design, methodology and applications*. Newbury Park: Sage Publication.

Nancy, Jean-Luc (2000) *Corpus.* Paris: Métaillié.

Ó, Jorge Ramos do (2019). *Fazer a mão: por uma escrita inventiva na universidade.* Lisboa: Edições do Saguão.

Ortega Y Gasset, José (2003). *A desumanização da arte _ e outros ensaios de estética*. Tradução Pereira, Miguel Serras. Coimbra: Almedina.

Ortega Y Gasset, José (2007). *O que é a filosofia?* Traduzido por Bento, José. Lisboa: Cotovia.

Ortega Y Gasset, José (2009). *Meditações sobre a técnica.* Traduzido por Amoedo, Margarida Almeida. Lisboa: Fim de século.

Pavis, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre.* Paris: Dunod.

Pavis, Patrice (2011). *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Collin.

Pires, Lara (2013). *Uma reflexão sobre o filme Persona (1965) de Ingmar Bergman.* Tese de mestrado em Filosofia com especialidade em Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Proust, Marcel (1999). *À la recherche du temps perdu.* Paris: Gallimard.

Proust, Marcel (1990). *Le temps retrouvé.* Milly, Jean (dr) ; Brun, Bernard (ed, introdução e bibliografia). Paris : Flammarion.

Reswerber, Jean-Paul (2011). *Ricœur: philosophe du milieu*. In *Paul Ricœur : une anthropologie philosophique.* Le Portique En ligne, 26 | 2011, document 1. Disponível em http://journals.openedition.org/leportique/2504
Página consultada em outubro de 2022.

Quaresma, José; Dias, Fernando Rosa (ed) (2015). *Investigação em Artes_ A Oscilação dos Métodos*. Edição do Centro de Filosofia – Faculdades de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Quaresma, José; Longley, Alys et al (2016). *Investigação em artes e absurdo. Métodos informais e institucionalização do conflito.* Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema e Creative Arts and Industries Dance Studies The University of Auckland.

Renelt, Janelle (2012). *La politique du discours: performativité et théâtralité* pp12-21. Théâtre/Public. Entredeux. Du théâtre et du performatif, n.205.

Reis, Jorge dos (2012). *Três Movimentos da Letra: O desenho da escrita em Portugal. Terceira Parte: Expressão e conceptualizaçãoda Letra.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Ribeiro, António Pinto (1997). *Por exemplo a cadeira _ Ensaio sobre as artes do corpo*. Lisboa, Cotovia.

Rolling, James Haywood (2013). *Arts Based research.* New York: Peter Lang Publisher.

Romanyshyn, Robert (2007). *The Wounded Reasercher. Research with Soul in Mind.* South Burlington, Spring Journal.

Rosa, Marta Brites; Magalhães, Paula (2022). *(Re)conhecer Osório Mateus* (Brochura das Jornadas de Estudos de Teatro). Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Aos papéis.

Saramago, José (2013). *A estátua e a pedra. O autor explica-se.* Lisboa : Fundação José Saramago.

Sarrazac, Jean Pierre (2009). *Critique du théâtre. De l'utopie au déchantement.* Belval: Circé.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999). *L'avenir du drame, Ecritures dramatiques contemporaines.* Belfort : Circé/Poche.

Sartre, Jean-Paul (1986). *L'être et le nánt.* Cher: Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (2005). *L'imaginaire* Paris: Gallimard.

Schechner, Richard (2006). *A Performance studies. An Introduction.* New York: Routledge.

Serrão, Adriana Veríssimo (1999). *A humanidade da razão: Ludwing Feuerbach e o projecto de uma antropologia integral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkain.

Serrão, Adriana Veríssimo (2005) (Tradução e apresentação) In Feuerbarch, Ludwig *Filosofia da sensibilidade: escritos, 1839-1846*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Serrão, Adriana Veríssimo (2007). *Pensar a sensibilidade : Baumgarten, Kant, Feuerbach*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Schneider, Rebecca (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment.* London: Routledge.

Smith, Hazel; Dean, Roger T (2010). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Thomasseau, Jean-Marie (1984). *Pour une analyse de para-texte théâtral : quelques élements du para-texte hugolien.* In Littérature, nº53. Le lieu/La scène. pp79-103. Disponível em https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2218
Página consultada em maio de 2022.

Thuries, Aude (2014). *L'apparition de la danse: construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer.* Tese de doutoramento. Université Lille 3, École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Centre d'Étude des Arts Contemporains.

Turner, Victor (1982). *A Performance studies From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play.* New York: PAJ Publication.

Ubersfeld, Anne (1981). *Lire le théâtre II.* Paris: Éditions sociales.

Ubersfeld, Anne; Corvin, Michel (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris: Bordas.

Ubersfeld, Anne (1998). *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.

Ubersfeld, Anne (2012). *Os termos-chave da análise teatral.* Traduzido por Varela, Luís. [SI]: Editora Licorne.

Ubersfeld, Anne (2010). *Para ler o teatro.* São Paulo, Perspectiva.

Wood, Catherine (2007). *Yvone Rainer, The mind is a muscle.* London: Afterall Books.