



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA**

KATÁBASIS

O corpo de experiências no processo criativo

Valter Renato Ferreira Fernandes

Orientadora

Professora Especialista Amélia Bentes

**Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança
com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica
e Práticas Profissionais na Especialidade em Coreografia**

Outubro 2024



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA**

KATÁBASIS

O corpo de experiências no processo criativo

Valter Renato Ferreira Fernandes

Orientadora

Professora Especialista Amélia Bentes

**Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança
com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica
e Práticas Profissionais na Especialidade em Coreografia**

Outubro 2024



Agradecimentos

Foram muitos os que ajudaram a trilhar este percurso e concluir esta jornada. A cada um, o meu profundo reconhecimento e eterna gratidão.

À minha orientadora, Professora Amélia Bentes, expresso um agradecimento especial pela sua competência, tanto académica quanto artística, no campo de estudo deste relatório. Agradeço profundamente o acompanhamento caloroso e confiante demonstrado ao longo de todo o processo.

Um sincero obrigado à Dora Silva, pela sua enorme gentileza e disponibilidade em corrigir e responder a todas as minhas questões referentes às normas APA, sempre com uma clareza e simpatia extraordinárias.

Agradeço à Escola Superior de Dança, por me acolher calorosamente no Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. Um agradecimento especial à Madalena Xavier que me apresentou este desafio, e a todos os docentes, artistas e companheiros de curso, que partilharam os seus conhecimentos e práticas.

À equipa de colaboradores que possibilitou a concretização de KATÁBASIS. Em especial ao Elson Marlon, por acolher o projeto no estúdio CAB, permitindo-me utilizar o espaço com toda a liberdade e autonomia, bem como pelo seu valioso apoio e acompanhamento durante as várias fases do processo criativo, incluindo a sua estreia. Agradeço igualmente à CRL – Central Elétrica e toda a sua equipa por me receber de braços abertos disponibilizando todos os recursos necessários para a apresentação da obra. À Ester Gonçalves pela dedicação ao registo fotográfico, crucial para a divulgação da peça. À Margarida Belo Costa pelos conselhos na redação do presente relatório. A ela, e ao Paulo Mota, um grande obrigado pelo olhar sensível e objetivo nos ensaios abertos.

À minha amiga Daniela Cruz, não existem linhas suficientes para descrever o apoio, força e carinho demonstrados ao longo de todo este processo. A sua disponibilidade para ler, revisar e fazer observações, além de me ajudar a superar a minha capacidade inata de procrastinação, foi indispensável.

À minha família, pelo seu apoio incondicional e amor que sempre me proporcionaram, mesmo quando eu nem sempre soube corresponder, obrigado por encurtarem a distância dos afetos.

Agradeço à Cultura Hip-Hop que me acolheu, especialmente ao Breaking que abriu as portas para a minha paixão pela dança. Ambas me forneceram as ferramentas, confiança e atitude necessárias para acreditar nos meus sonhos e segui-los.

Aos ZooGang, a família que criámos fora de nossas casas. Agradeço por todos os momentos, experiências, aventuras e as infinitas rodas de Break que partilhamos ao longo

dos anos. Quem diria que chegaríamos até aqui? Espero por muito mais jornadas ao vosso lado.

A todos os que contribuíram para a minha formação em dança, em especial ao Zini, cujo incentivo foi determinante para o meu primeiro contato com a dança contemporânea. Uma menção especial à comunidade escolar do Balletatro Escola Profissional, em especial ao corpo docente que me acompanhou ao longo da minha formação académica, dos quais seus ensinamentos se encontram inscritos no meu corpo de experiências; Carlos Silva, Elisabete Magalhães, Paula Moreno, Pedro Rosa e Sónia Cunha.

Um agradecimento especial ao Victor Hugo Pontes, pela sua amizade, e pela confiança no meu potencial artístico desde o início. Sou profundamente grato pelos ensinamentos proporcionados que se refletem neste relatório, e pelos desafios constantes proporcionados ao longo de todos estes anos, que me permitiram crescer não apenas como intérprete, mas também como ser humano.

Por fim, à minha companheira e cúmplice, Teresa Alves da Silva, que suportou o trabalho mais árduo e prolongado de todos, amparando-me nos momentos mais difíceis e percorrendo esta caminhada ao meu lado, dedicando-me um suporte e amor incondicionais para que fosse capaz de concluir esta viagem. O meu mais profundo obrigado.

Notas Introdutórias

1. Neste relatório foram adaptadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas a partir do estilo científico da APA – *American Psychology association* (7^oed).

Resumo

A pesquisa realizada detém-se sobre o corpo de experiências como meio de expressão artística, explorando aspetos biológicos, emocionais e criativos através de uma investigação que busca uma compreensão holística do corpo do intérprete em dança a partir de seu conhecimento empírico.

Procurou-se tanto na pesquisa, como no objeto artístico, investigar um corpo que se alterna entre espaço interior e exterior, abordando conceitos como alterabilidade, relação entre matérias, solipsismo e autoconhecimento, bem como sobre o papel da memória em moldar e desconstruir padrões, numa reflexão sobre técnicas e hábitos do corpo a partir de uma abordagem coreográfica.

O desenho geral deste relatório foi estruturado de forma a promover a inter-relação entre teoria e prática, encontrando-se dividido em cinco matérias.

O capítulo I explora o papel do criador/intérprete como investigador, analisando a relação entre pesquisa e prática artística, e como isso valoriza o objeto artístico. No capítulo II aborda a improvisação em dança, contextualizando-a historicamente e justificando sua escolha como ferramenta coreográfica, destacando como essas *tasks* podem promover o autoconhecimento, superar padrões e expandir possibilidades expressivas.

O capítulo III, foca-se no corpo de experiências, investigado sua dimensão biológica, social e cultural, ressaltando sua complexidade e relação com o mundo, para que no capítulo IV se debruce sobre a memória, percepção e transformação do corpo. Finalmente, no capítulo V, o processo criativo é detalhado, evidenciando como os conceitos e práticas discutidos influenciaram a criação e a escrita crítica do relatório.

O objetivo final é integrar teoria e prática, desenvolvendo *tasks* de improvisação para contextos distintos.

Palavras-Chave: Investigador-intérprete; Corpo do intérprete; Metamorfose; Processo criativo

Abstract

The research carried out centers on the experiential body as a means of artistic expression, exploring biological, emotional and creative aspects through an investigation that seeks a holistic understanding of the dance performer's body based on empirical knowledge.

Both the research and the artistic object sought to investigate a body that alternates between inner and outer space, addressing concepts such as alterability, the relationship between materials, solipsism and self-knowledge, as well as the role of memory in shaping and deconstructing patterns, in a reflection on techniques and habits of the body from a choreographic approach.

The overall design of this report is structured to encourage the interrelationship between theory and practice and is divided into five sections.

Chapter I explores the role of the creator/performer as a researcher, analyzing the relationship between research and artistic practice, and how this reinforces the artistic object. Chapter II addresses improvisation in dance, contextualizing it historically and justifying its choice as a choreographic tool, highlighting how these tasks can promote self-knowledge, the overcoming of patterns and the expansion of expressive possibilities.

Chapter III focuses on the body of experiences, investigating its biological, social and cultural dimensions, highlighting its complexity and relationship with the world, so that Chapter IV looks at memory, perception and transformation of the body. Finally, in Chapter V, the creative process is detailed, highlighting how the concepts and practices discussed influenced the creation and critical writing of the report.

The final aim is to integrate theory and practice, developing improvisation tasks for different contexts.

Keywords: Researcher-performer; Improvisation; Performer's body; Metamorphosis; Creative process

Índice

Agradecimentos.....	2
Notas Introdutórias.....	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Sobre KATÁBASIS.....	8
Ficha Artística	9
Introdução	10
Objetivos	12
Capítulo I – O investigador como intérprete/criador	14
1.1. A investigação no processo criativo.....	16
Capítulo II – Improvisação em Dança: Contextualização e Desdobramentos	18
2.1. A improvisação como ferramenta ao dispor do intérprete.....	20
Capítulo III – Corpo do intérprete/ criador	22
3.1. Entre a biologia do corpo e seus afetos	27
Capítulo IV – Memória e técnicas do corpo	30
4.2. Perceção	32
4.3. Alterabilidade (corpo em metamorfose)	34
Capítulo V - Processo criativo de KATÁBASIS.....	37
Capítulo VI - Práticas criadas a partir da investigação	53
Conclusão	58
Bibliografia.....	62
Apêndices	I
Apêndice A – Registos do processo criativo de KATÁBASIS: Diário de Bordo.....	I
Anexos.....	IV
Anexo A – Suporte de comunicação e divulgação da peça.	V
Anexo B – Registo fotográfico de KATÁBASIS.....	VI
Anexo C – Registo Víde de KATÁBASIS.....	IX

Sobre KATÁBASIS

A discussão sobre a perspectiva no interior do labirinto destaca a limitação da visão quando imerso na experiência, no entanto, a possibilidade de sobrevoo sugere uma compreensão mais clara e organizada, uma mudança capaz de revelar uma arquitetura de sentido. A saturação, sobrecarga de informações, frustrações e expectativas acumuladas na rotina quotidiana precipitam-nos a uma exaustão, uma sensação de nos encontrarmos perdidos como num labirinto, impulsionando-nos a agir de forma cada vez mais automatizada e inconsciente. Guardamos e acedemos a esses automatismos e padrões através da memória, que tem esta dualidade de nos moldar, assim como se tornar força capaz de desconstruir esses hábitos através da sua consciencialização. Um desafio ao ato de desmantelamento da cristalização padronizada em prol de um corpo em metamorfose, que se compõe e desfragmenta ao longo do tempo, procurando resistir através de uma identidade em constante transformação.

Na ação de descida ao submundo (*katábasis*), o corpo perde-se numa vertigem, alternando entre espaço interior (corpo) e exterior (lugar que o corpo ocupa). A atenção é então estimulada a permanecer nesse limbo, encontrando-se numa escuta que o mantém sensível não apenas a si, mas ao seu redor assegurando o relacionamento entre matérias, permitindo-se a imaginar possibilidades de relação e metamorfose. Como descrito poeticamente pelo filósofo francês, “Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. (...) um si, portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro...” (Ponty 2006, p.21)

Ficha Artística

KATÁBASIS

Sinopse | Quando lançados à imprevisibilidade de um labirinto, a perspetiva dissipa-se. Além de suas paredes, não vemos mais do que uns quantos passos à nossa frente. O corpo solitário perde-se nas dobras do próprio labirinto, uma espécie de narciso invertido que se desapaixonou pelo seu reflexo e mergulha nas águas do inconsciente num diálogo com a sombra que habita no fundo desse lago.

Direção artística e interpretação | Valter Fernandes

Apoio à criação | Daniela Cruz

Sonoplastia | Crooked Fingers

Dispositivo cénico | Valter Fernandes

Registo vídeo e fotografia | Ester Gonçalves

Apoio | CAB – Centro Coreográfico Lisboa, CRL – Central Elétrica

Agradecimentos | Elson Marlon, Teresa Alves Da Silva

Estreia | 14 de março de 2024, na CRL- Central Elétrica (Porto)

Introdução

O relatório que aqui se apresenta, parte do enquadramento teórico do processo criativo de *KATÁBASIS* como investigação artística, para posteriormente, se incidir sobre uma compreensão holística do corpo do intérprete de dança como meio de expressão artística informada por aspetos biológicos, emocionais, cognitivos e criativos. Após reflexão e aprofundamento destes conceitos, o intuito passa por aplicar este conhecimento no desenvolvimento de *tasks* de improvisação que reflitam a convergência entre investigação teórica e processo criativo para que, em determinado momento integrassem o objeto artístico.

Para que se alcançassem os objetivos pretendidos, foi essencial adensar o conhecimento circunscrito aos aspetos do corpo do intérprete, desde sua biologia e afetos (onde as investigações do neurocirurgião António Damásio tiveram um papel preponderante) até às técnicas do corpo assimiladas, bem como sua capacidade de transformação e o momento de imersão na prática. A compreensão dos processos realizados pelo corpo ao nível celular possibilitou a perceção de que as ações e decisões podem não ser tão aleatórias como se afiguram à partida e, nesse sentido, a sua consciência poderá levar à previsão ou até mesmo possibilitar o encontro de novas possibilidades. Na linha de pensamento do conteúdo acima mencionado, compreendeu-se a necessidade de reflexão sobre o papel da memória na cristalização e criação dos hábitos (sejam eles movimentos ou pensamentos), assim como da possibilidade de reprogramar e encontrar novos caminhos após a consciencialização desses padrões. O intuito passa por refletir sobre como os processos cognitivos, que entre tantos outros, abrangem a imaginação, perceção e o próprio recordar, informam a prática da dança de modo a permitirem a que o intérprete explore e amplie suas formas de abordagem ao movimento.

A improvisação foi parte fundamental do processo criativo, por esse motivo, as metodologias praticadas tiveram por base exercícios, e *tasks* de improvisação. O desenvolvimento destas ferramentas, fundamentou-se tanto na experiência pessoal, como em práticas adquiridas através da partilha com diferentes bailarinos e coreógrafos em contextos e processos criativos distintos. De modo a aprofundar a pesquisa, foi necessário ampliar o conhecimento em outras práticas e coreógrafas que se detivessem em questões semelhantes sobre o corpo de experiências e práticas de improvisação, nesse sentido, nomes como Judson Theater, Lisa Nelson e Mary Fulkerson revelaram-se incontornáveis. Esta seleção deve-se tanto aos conceitos desenvolvidos pelos artistas como pelas suas filosofias indexadas ao corpo de experiências, e nesse sentido, com uma grande proximidade à investigação sobre o corpo proposta no presente relatório.

O processo criativo, em estúdio, foi onde tudo convergiu, e se deixou porta aberta para o acaso como parte do processo, num encontro com as práticas de improvisação desenvolvidas e fundamentadas pela investigação, possibilitando um espaço onde o intérprete / criador aprofundasse a compreensão sobre si e sua arte, nesse sentido o processo criativo fundamentado pela experiência do indivíduo é o ponto onde prática e teoria encontram o seu ponto de fusão.

Objetivos

- . Estabelecer a conexão entre intérprete/ criador e investigador.
- . Enquadrar o processo criativo como investigação artística.
- . Destacar um conjunto de observações sobre a inter-relação entre pesquisa e prática artística como uma mais-valia para o objeto artístico.
- . Analisar o corpo expressivo do intérprete em dança, procurando uma compreensão holística do corpo sustentada por aspetos biológicos, emocionais, cognitivos e criativos.
- . Compreender o intérprete/ criador em dança a partir de seu conhecimento empírico,
- . Investigar desde sua componente biológica até à social e cultural, na perspetiva do ser humano como um corpo de experiências informado tanto por si próprio, sua interioridade, como pelo mundo que o rodeia.
- . Aprofundar de conceitos como alterabilidade, percepção, memória, técnicas e hábitos do corpo na sua relação com a improvisação em dança.
- . Destacar a capacidade da memória em moldar como desconstruir padrões, numa reflexão sobre automatismos, técnicas e hábitos do corpo a partir de uma abordagem coreográfica.
- . Defender o potencial criativo da improvisação e sua escolha no processo criativo, ao ser capaz de potenciar as experiências de cada corpo, com o intuito de transcender hábitos e padrões e promover novas possibilidades de movimentos e expressões no domínio da dança.
- . Convergência da investigação teórica com o processo criativo na criação do objeto artístico.
- . Analisar e documentar o processo criativo de KATÁBASIS, destacando suas inspirações e integração dos conceitos aprofundados.

KATÁBASIS: O Corpo de Experiências no Processo Criativo.

. Desenvolver e registar as ferramentas de improvisação informadas pelo conhecimento teórico e prático da investigação artística criadas ao longo do processo criativo.

Capítulo I – O investigador como intérprete/criador

Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices; and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.

(Borgdorff¹, 2012, p. 39).

Recorrendo ao estudo e análise dos métodos e processos realizados no decorrer da criação artística, procurou dar-se relevo a esta inter-relação entre investigador e intérprete/criador, no entanto, para que a aproximação careça de rigor, e porque a investigação artística se interpela com a abordagem prática fundamentada pelo processo criativo como meio de investigação e geração de conhecimento, insiste-se essencialmente nos pontos de convergência com práticas e estudos sobre o corpo. Estas encontram sua sustentação em reflexões de coreógrafos e pensadores, da mesma forma que em práticas de improvisação e técnicas que potenciam o indivíduo e seu corpo de experiências, para que o conhecimento se aplique, à posteriori, no processo e métodos desenvolvidos.

A respeito da investigação, compete-nos destacar a íntima relação entre teoria e prática nas artes e sua abertura ao inesperado (uma característica distintiva da pesquisa artística) que abraça a exploração, o questionamento e a experimentação no contexto da prática, valorizando a originalidade, inovação e contribuição para o campo artístico em benefício da abordagem reflexiva, crítica e contextualizada.

Segundo Helkins² (2012), o historiador de arte Wulffen³ alude para o facto de a prática artística contemporânea não se concentrar apenas nos materiais ou objetos por si só, mas também nos métodos e suas transformações, propondo assim, que a arte se encontra menos centrada num meio específico e mais orientada para a experimentação, processos e conceitos. O pensamento defendido por Wulffen repercute no processo criativo realizado.

¹Henk Borgdorff. - Filósofo e um teórico da música, é professor no Conservatório Real / Universidade das Artes de Haia (Países-Baixos). As suas publicações debruçam-se sobre a fundamentação teórica e política da investigação nas artes.

²James Elkins - Historiador e crítico de arte americano. Presidente da Cátedra E.C. Chadbourne de história, teoria e crítica da arte na Universidade de Chicago e coordena o *Stone Summer Theory Institute*, uma semana intensiva de seminários, palestras e painéis de discussão sobre a teorização nacional e internacional no mundo da arte.

³Stephen Schmidt - Wulffen, - Filósofo, teórico de arte, curador e atualmente professor de teoria da arte e de estudos curatoriais na Universidade livre de Bozen (Itália) A sua investigação centra-se na teoria da arte, filosofia, práticas artísticas e arte contemporânea.

Como exemplo concreto salienta-se a exploração do objeto (bola de pilates), onde se procurou ir para lá de sua função ou propriedades, incidindo-se particularmente nas possibilidades de transformação e experimentação, numa ampliação da sua dimensão poética. A introdução de um objeto na prática artística, alterou de imediato o foco da atenção, transitando-se de uma relação aparentemente solitária, entre o próprio corpo e o espaço, para o relacionamento com o 'outro'.

A afirmação do historiador, permite-nos ainda compreender a importância da prática artística como envolvimento ativo e reflexivo no fazer artístico, assim como sua crença na metamorfose das práticas convencionais. Um pensamento que ressoa em KATÁBASIS, onde a investigação se debruça essencialmente sobre um corpo que investiga novos caminhos e se altera a partir do seu corpo de experiências, esta mesma vontade de que as práticas vivam e se desenvolvam para lá do objeto artístico possibilitando a sua transformação e utilização em diferentes processos encontra-se aprofundada no capítulo V, em 'Práticas criadas a partir da investigação artística'.

1.1. A investigação no processo criativo

Acredito que no ato e processo de criação, o artista é imerso num vasto oceano de experimentação e conexão entre diversos saberes, ainda assim, o conhecimento e experiências que traz consigo para o processo não são, por si só, saberes passíveis de serem compreendidos como investigação. Segundo Borgdorff (2012), o desafio encontra-se então, em descodificar essa experiência por meio de dados e processos linguísticos passíveis de serem justificados e interpretados mais tarde. O intuito passa por minimizar essa separação e encontrar os pontos de contacto que levem a uma relação fortuita e amistosa entre estes polos de modo a pensar-se a investigação segundo a perspetiva instrumental (Borgdorff, 2012) permitindo-nos um olhar sobre a teoria e a pesquisa como processo de materialização de ferramentas ao serviço do ato e práticas artísticas.

A perspetiva mencionada anteriormente procura possibilitar o artista a abraçar este paradoxo que diz respeito ao envolvimento na investigação artística e suas metodologias (na perspetiva de compreensão dos elos entre processos artísticos e investigação) alicerçando-se em métodos que permitam a simultaneidade de papéis com a profundidade e rigor exigidos por ambos. Concordamos que, “A investigação em artes (...) beneficia desta radicalidade, acrescida da duplicidade de pretender ser determinada sobre o que é indeterminado, da bivalência de investir logos sobre o que é análogos e “excesso do sentido.” (Quaresma⁴, 2022, p. 47) Ainda que se corrobore com a perspetiva do autor, procurou-se não cair nesse ‘excesso de sentido’, pelo contrário, a vontade deteve-se na aproximação dos métodos para que ambos se complementassem de forma equilibrada.

No processo criativo de KATÁBASIS, é-se impulsionado para este tríptico, entre criador/investigador/intérprete, sendo que essa fragmentação poderá revelar-se tempestuosa, mas também fortuita se, como refere Quaresma (2022) o indivíduo abraçar estes múltiplos papéis, com ou sem coerção externa e institucional, na consciência de que dois se encontram mais próximos da nossa realidade, mais familiares (no contexto da criação artística) em contraponto com o estranho que se adentra em nossa casa sem pedir licença. Em todo o caso, estou convicto de que um intérprete/criador é já detentor de determinadas características que se esperam de um investigador, pelo facto que um processo criativo (seu, ou de outro criador) exige quase sempre um certo grau de pesquisa, quer seja pelo movimento, temática, um texto ou apenas uma palavra, nesse sentido, dentro do contexto de

⁴ José Quaresma - Pintor. Gravador. Doutoramento em Filosofia da Arte no Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa, Mestre em Filosofia da Arte, no Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa. Licenciatura em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

reflexão em ação, poderia afirmar-se que a prática artística em si é já uma componente essencial tanto do processo de pesquisa quanto dos resultados da mesma.

A tricotomia proposta anteriormente não esgota as possibilidades da pesquisa artística, pelo facto de que se acredita na sua capacidade em escapar de classificações rigorosas e gerar seus próprios critérios a cada projeto artístico individual, ou seja, que essa abertura ao desconhecido e ao inesperado e o seu carácter híbrido é uma das suas particularidades em contraste com métodos de investigação.

Ao se considerar e conceptualizar o corpo do intérprete em KATÁBASIS, este é idealizado na sua contemporaneidade, com seus hábitos, movimentos inconscientes e as suas técnicas corporais e, nesse sentido, encontram-se paralelismos em Helkins (2012) quando Frayling⁵ sugere que, é possível estudar e analisar como as atitudes individuais e coletivas moldam e são moldadas pelo contexto social e cultural da prática artística, o que implicaria considerar não apenas os aspetos técnicos e estéticos da produção artística, mas também as dimensões sociais, psicológicas e subjetivas envolvidas na formação de uma identidade artística assim como a interação com o mundo da arte.

Acredito que a pesquisa e conceitos propostos no presente relatório possam se estender a qualquer outro corpo de experiências, mas para uma maior objetividade, será sensato circunscrevê-lo ao alcance da investigação realizada, neste caso, ao corpo do intérprete em dança, com a convicção de que um corpo que procura dançar-se a si mesmo, seja o caminho mais honesto para se aventurar no interior deste labirinto.

⁵ Christopher Frayling - Antigo Reitor do *Royal College of Art.*, foi Presidente do *Arts Council England* e o mais antigo administrador do V & A (*Victoria and Albert Museum*). Conhecido historiador, escritor, crítico de arte e um premiado locutor. Publicou mais de dezassete livros e muitos artigos sobre arte contemporânea, design, cinema e história das ideias.

Capítulo II – Improvisação em Dança: Contextualização e

Desdobramentos

Antes de nos precipitarmos para qualquer tipo de discurso sobre a improvisação e seus processos subjacentes, no interesse dos objetivos propostos iremos circunscrever-nos apenas à improvisação contextualizada no âmbito do corpo expressivo na dança, ainda que se compreenda o “(...) domínio do improvisacional como um fenómeno vasto e transdisciplinar, co-presente tanto nas variadas manifestações de cultura (rito, esporte, jogo) como das artes/ofícios (atributo de uma *teckne*).”(Harispe⁶, 2018, p. 89).

Com Dalcroze e Delsarte assistimos a uma nova forma de se pensar e refletir sobre a expressão humana tendo como ‘chão’ o corpo e o movimento expressivo, observando-se, mais tarde, a repercussão de suas teorias na dança moderna do séc. XX no Ocidente e um consequente afastamento das conceptualizações fundadas anteriormente pela dança clássica. Dalcroze precipitou-se no desenvolvimento de um método centrado na expressão e ritmo do corpo, enquanto Delsarte se focou sobretudo na relação entre gesto e expressão, bem como sua dimensão emocional, afetiva e cognitiva por meio da observação do indivíduo no quotidiano, ainda assim, compreende-se em ambos o foco num conhecimento que emerge da experiência do próprio corpo. Em KATABÁSIS, facilmente se encontraram resquícios dos estudos realizados por estes dois pedagogos, particularmente no foco sobre o corpo e seus movimentos expressivos que se manifestam a partir de um conhecimento empírico.

Apesar de que não se possa remeter o início das práticas de improvisação a estes dois pedagogos, o contributo de seus estudos e o foco na experiência do corpo e seus afetos por meio da observação, fará sentir-se na história da dança moderna.

Com escola alemã, através de Rudolph Laban (herdeiro do método de Dalcroze) e Mary Wigman assiste-se a um aprofundamento destes fundamentos. Laban segue as pisadas de seu mestre e cria a sua própria teoria do movimento com intenção de ampliar a compreensão e o uso do corpo de forma expressiva (enfatizando a correlação entre este, os sentimentos e a razão) detendo-se fundamentalmente nas questões estruturais do movimento. Em uma citação a Vera Maletic⁷, Louppe⁸ (2012) refere que Laban através de

⁶ Leonardo Mouilleron Harispe – Dedicou-se à investigação no campo das Artes Cênicas e Artes do Movimento/Dança, com ênfase na área da Improvisação em Dança Contemporânea e Poéticas Multidisciplinares da Cena.

⁷ Vera Maletic (1928 – 2015) Licenciada em História da Arte. Seus estudos centraram-se nos princípios de Esforço, Espaço, Harmonia e Labanálise, aprofundados no livro *Body: Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*.

⁸ Laurence Louppe (1938-2012) Historiadora conferencista e investigadora, foi uma importante teorizadora da dança contemporânea. Publicou vários artigos e livros, dos quais se destacam *Poétique de la danse contemporaine* e *Poétique de la danse contemporaine: la suite*.

jogos que propiciavam o raciocínio e resolução de problemas, possibilitaria o estímulo do indivíduo a novas abordagens ao movimento emergentes do seu fluxo natural, este estímulo "(...) propunha uma espécie de jogo de xadrez que abarcasse todos os movimentos possíveis a partir de todas as direções do icosaedro, em particular dos pontos de tensão atingidos, como conjunto de todos os movimentos possíveis na cinesfera.» (Louppe, 2012 p. 154) e entre outros fatores, esses processos incentivavam à escolha seletiva por parte do indivíduo, podendo-se, em certa medida, perspetivar que com Laban e seus jogos se assistisse, talvez, aos primeiros passos em direção ao que chamamos de ferramentas de improvisação na dança. Pelo facto do processo criativo realizado se deter, em última instância, à criação de um conjunto de ferramentas de improvisação que potenciasses as características pessoais e ampliassem as possibilidades de movimento, pareceu-me relevante destacar as possíveis origens destes "inputs (jogos, diretrizes, ferramentas) no contexto da dança Ocidental.

No que diz respeito à corrente wigmaniana (também ela detentora dos ensinamentos de Dalcroze e Laban) detém-se fundamentalmente nas tensões implicadas no movimento e também na experiência emocional do indivíduo, como evidência Louppe (2012) Wigman procura ir além de valores estéticos detendo-se principalmente na exploração, seja ela de estados, movimento, qualidades ou sensações (apesar que, este tipo de explorações se arriscaria a tornar excessivamente representativa ou dramática.).

O sistema de Delsarte foi mais proeminente na dança moderna dos Estados Unidos, sendo possível encontrar ecos de suas teorias em coreógrafos como Isadora Duncan⁹, Martha Graham¹⁰ ou Doris Humphrey. Nos anos 40, o dramatismo, a narrativa, excesso de expressão e emoções sustentadas nos conceitos da Psicologia e Filosofia sentidos na dança moderna são questionados e abrem espaço para uma rutura perpetrada por bailarinos e coreógrafos como Merce Cunningham¹¹, e Anna Halprin¹² que fizeram parte da vanguarda da dança pós-moderna. Anos mais tarde, na década de 60 assiste-se a um novo reposicionamento do

⁹ Isadora Duncan (1877-1987) Precedeu o movimento de rutura que se instauraria no âmago do balé, questionando seus padrões rígidos e tradicionais. Seu estilo coreográfico caracterizou-se pelos movimentos que se pretendiam naturais, inspirados na Natureza assim como nas esculturas e danças da Antiga Grécia. Duncan ambicionava por uma dança mais livre e ao alcance de todos.

¹⁰ Martha Graham (1894-1991) Coreógrafa e bailarina, revolucionou a dança com seus conceitos inovadores. Através da *Graham Technique*, desenvolveu os conceitos de *contraction* e *release*, em parte inspirada pelos princípios Delsarteanos. Procurou que os bailarinos expressassem emoções profundas e complexas através do movimento

¹¹ Merce Cunningham (1919-2009) Coreógrafo, bailarino e professor. Com o compositor John Cage, desenvolveu um novo conceito disruptor onde música e dança existiriam de forma independente no mesmo espetáculo onde todas as formas de arte seriam autónomas, partilhando simplesmente um espaço e um tempo comuns.

¹² Anna Halprin (1920-2021) Bailarina e coreógrafa vanguardista. Sua abordagem experimental incorporava improvisação, técnicas aleatórias, e o uso de *scores pictóricos*, em contraponto à coreografia fixa, desenvolvendo o conceito de *task movement*, focando-se na resposta cinestésica através de tarefas repetitivas.

movimento e seus intervenientes através do coletivo da Judson Theater¹³, Lisa Nelson¹⁴, Simon Forti¹⁵ (para nomear apenas alguns).

Os pensamentos e conceitos em torno do corpo que emergem de pesquisas iniciadas pela geração de 60 foram as principais influências teóricas (com relação ao corpo) do processo criativo em questão, em parte por se revelar uma época rica no desenvolvimento e aprofundamento no estudo de diferentes métodos de improvisação, detendo-se sobre questões em torno da individuação (identidade particular de cada ser) e desconstrução das normas estabelecidas por um passado, procurando o entendimento de um corpo formado por camadas, sejam elas de carácter biológico, social, ou cultural, por esse motivo, partilhando da mesma opinião que Harispe (2018) acredito que as práticas de improvisação requerem esse mesmo pensamento que englobe toda a sua dimensão antropológica, seja na materialização de poéticas e narrativas do corpo, como pela sua forma empírica de produção de conhecimento, o que impulsionou no decorrer do processo à criação de ferramentas que pudessem sintonizar a percepção do intérprete para as *tasks* a realizar por meio do conhecimento informado por um saber que cada pessoa detém sobre si.

2.1. A improvisação como ferramenta ao dispor do intérprete

A pesquisa centrou-se na investigação a partir do corpo imerso no ato de improvisação, o que implicou vivenciá-lo, explorando zonas mais profundas do corpo de experiências, não com o intuito de suprimir, mas antes esbater hábitos e técnicas que por vezes nos condicionam às mesmas respostas, um processo que envolveu o perceber e refletir sobre as experiências de modo a possibilitar novos agenciamentos

Recorrendo às ferramentas de improvisação, por meio de *tasks*, jogos ou diretrizes, como é o caso da proposta 11 (Ecos que reverberam no corpo) que se encontra descrita em detalhe na p. 53. O exercício em questão consiste numa construção coreográfica no momento da improvisação, em que a regra base é a repetição. De forma sucinta esta regra implica que sempre que se realize uma ação, esta se repita e, apenas depois será possível avançar-se

¹³Coletivo disruptor para com o que até então se tinha vindo a desenvolver na dança americana da década de 60, destacando-se a sua colaboração com o artista visual Robert Rauschenberg. São fundadores, Steve Paxton, Trisha Brown, Débora Hay, Yvonne Rainer, David Gordon, Lucinda Childs, Sally Gross, Elaine Verões, Aileen Passlof, Monge Meredith, Jessica Cargill e Jen Scoble.

¹⁴ Lisa Nelson - Coreógrafa, performer de improvisação e videógrafa. Nelson desenvolveu a prática, através de uma abordagem inovadora de edição e comunicação em tempo real, com o nome de *Tunning Scores*.

¹⁵ Simon Forti (1935-2018) Artista, coreógrafa, bailarina e escritora. O seu trabalho foi dedicado à pesquisa de uma consciência cinestésica, sempre envolvida na experimentação e improvisação. Explorou a relação entre o objeto e o corpo, através de estudos de animais, animações e a *Land Art*.

ou acrescentar um novo movimento. Com esta regra, pretende-se a ativação de um estado de presença contínua, engajado na percepção sensível das ações realizadas, em simultâneo com a imprevisibilidade emergente da experiência no momento. Neste contexto, onde afetamos e somos afetados pelos acontecimentos de forma mais ou menos consciente, pretende-se transcender a mera repetição de movimentos, técnicas ou hábitos, utilizando essa experiência e domínios, não como o fim por si só, mas antes como ferramenta facilitadora para o não vivido, na perspectiva de se alcançar novas possibilidades de relação mediadas pelo corpo.

Através da improvisação em dança procurou-se potenciar um saber emergente da prática que não se sustentasse meramente nas técnicas convencionais de um estilo específico, mas antes na experimentação contínua proveniente tanto do corpo como do espaço em que a ação decorre. Esse tipo de processo, em perspectiva, apela a uma forte sensibilidade para com as intensidades e afetos que surgem no ato de improvisar, assegurando que a nossa consciência perante a ação se encontra em constante atualização e sincronia com os sentidos e movimentos emergentes, incentivando à imersão num espaço de pesquisa que fomenta a escuta da história particular de cada corpo e suas experiências, tendo a improvisação como ferramenta artística facilitadora e, nesse sentido, a minha convicção é de que a improvisação pode ser percebida como um processo de aprendizagem contínua, de um conhecimento proveniente da prática e experiência direta do corpo no imediato, em sua relação com o espaço-tempo.

O espaço possibilitado por este método permitiu a reflexão sobre a importância e preferência de utilizar em KATÁBASIS, ferramentas de improvisação. A escolha deve-se fundamentalmente na crença do potencial da improvisação como ferramenta em prol do autoconhecimento, mediando a exploração e compreensão de emoções e padrões de movimento com possibilidade de transcendência de hábitos, oferecendo a possibilidade de acesso a diferentes formas de se mover que, após sua consciencialização, nos capacite a alternância desses padrões. Outro ponto a ter em consideração será também, a capacidade em possibilitar novos significados e narrativas, tanto por parte do intérprete como do público, enriquecendo a pluralidade de significados e experiências, levando a uma comunicação mais profunda. Acredito que a improvisação fomenta a exploração do corpo no espaço, perspectivando-o como elemento dinâmico e interativo, e nessa investigação constante é capaz de ampliar as possibilidades de movimentos bem como permitir a descoberta de novas formas de se expressar através do corpo ajustadas ao contexto imediato. Para além disso, algo que me atrai particularmente é sua abertura ao inesperado e incentivar a lidar-se com a imprevisibilidade, obrigando a ter a mente aguçada e flexível, transformando a incerteza numa fonte de potencial criativo e inovação contínua.

Capítulo III – Corpo do intérprete/ criador

Encontramos na contemporaneidade espaço para um corpo que não revela apenas a sua identidade e características individuais, mas é também ele matéria que se molda e constrói à imagem (movimento) do coreógrafo, criando-se assim uma espécie de simbiose entre ambos. Ser intérprete no presente, passa por conseguir essa conexão entre o coreógrafo e seu universo criativo, assim como a construção de uma relação de confiança em estúdio (sem que se anule a si mesmo e o seu pensamento crítico quanto ao processo) de maneira a potenciar simultaneamente a sua própria criatividade bem como as ideias do criador, procurando estar presente no momento, de sentidos desperto, para que tudo o que se faz e é dito possa servir de ‘alimento’ para reflexão e materialização, através do corpo versátil.

(...) um corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que, contudo, adote a estética de uma única (...) Este corpo competente em vários estilos e técnicas que, não inventando propriamente uma técnica, se individualiza estilisticamente, pela forma como combina várias práticas e saberes (...)

(Fazenda¹⁶, 2012, p. 74)

Mais do que um esbatimento da fisicalidade singular do intérprete, este processo faz o oposto e usa-a como matéria-prima para daí se iniciar o processo de metamorfose do corpo, uma ‘nova’ linguagem que tem as suas raízes no indivíduo, na sua singularidade e sua memória

O intérprete, quando embarca nesta viagem deve trazer o universo da obra para dentro de si, começar a questionar-se sobre o assunto, estar conectado e conectar-se com o seu próprio mundo interior e exterior para a partir daí encontrar ideias e matéria que penso ser quase sempre uma mais-valia para a criação.

(Roriz¹⁷, 2019, p. 29).

¹⁶ Maria José Fazenda - Professora Coordenadora na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa. Curso de Dança da Escola de Dança do Conservatório Nacional, Portugal. Investigadora do CRIA-Centro de Investigação em Antropologia, Portugal. A sua investigação centra-se na dança teatral europeia e norte-americana.

¹⁷ Olga Roriz - Coreógrafa e bailarina. Entre 1976 e 1992, integrou o Ballet Gulbenkian, onde também coreografou as suas próprias peças. Em 1995 fundou a Companhia Olga Roriz. Criou e remontou peças para diversas companhias nacionais e internacionais. Desde 2014 que orienta o curso da FOR Dance Theatre, em parceria com os bailarinos da sua companhia e professores com reconhecido mérito artístico e pedagógico.

O corpo é reinventado, mas não deixa de trazer consigo a sua história, não se exige ao intérprete que seja um mero executante, mas sim, que procure dentro de si, que encontre novos caminhos, que abra portas dentro deste universo por meio de improvisações direcionadas, utilizando *tasks* ou regras que pretendem mais do que restringir, direcionar o intérprete e sua pesquisa, podendo manifestar-se tanto em ações concretas, como na transformação das mesmas em estados interiores que possam originar qualidades de movimento e permitir-se a relações com outros, ou o próprio espaço.

No contexto de KATABÁSIS a analogia entre corpo e labirinto tem como horizonte a reflexão sobre o ser-humano na sua plenitude, seja ele matéria concreta ou espírito, colocando de parte o conceito dualista Cartesiano¹⁸. O intuito passou por imaginar esse corpo-labirinto como experiência física, em particular quando convocado a criar, tendo como ponto de partida suas memórias e experiências cinéticas, as quais geraram movimentos e estruturas coreográficas.

De acordo com Pallaro (1999) Mary Starks¹⁹ salienta que, independentemente do que se aprenda, devemos desprender-nos do movimento. Necessitamos assimilar a técnica para a seguir a esquecer, ou seja, que o corpo deve absorver de tal forma a técnica, que não necessita mais da sua consciencialização para que se manifeste, pelo contrário, o que se pretende é que esta se enraíze de tal forma no corpo de memórias que pode ser reescrita em prole da singularidade, e apesar de que a *Authentic Movement* se encontra próxima da dança-terapia, podemos compreender neste linha de pensamento, a consciência em relação à inscrição das técnicas e hábitos no corpo e seu inconsciente.

Na educação tradicional, por vezes é-se incentivado a observar e analisar com base em critérios específicos ou expectativas predeterminadas, este tipo de abordagem pode priorizar e beneficiar a correção técnica, a conformidade ou os padrões predefinidos, no entanto, podemos olhar para além dessa abordagem clássica.

Dancers understand immediately and focus automatically on the history in their own bodies (...) They “tap into” unconscious historical movement patterns that provide freedom of movement and connect these historical movement patterns with new

¹⁸René Descartes (1596-1650) O filósofo defendeu uma tese dualista do ser humano, onde este se constituiria por duas substâncias, a alma e o corpo, conhecida por “dualismo cartesiano”. Na sua essência, a expressão refere-se á conceção de que mente e corpo são distintas, ainda que possam agir uma sobre a outra.

¹⁹ Mary Starks Whitehouse (1911-1979) Precursora da prática *Authentic Movement*, Mary prosseguiu seus estudos e formação nos métodos de psicologia analítica de C. G. Jung. Na união destas duas correntes desenvolve uma forma de ser/estar em movimento na presença do outro (professor/testemunha) que se pretendia genuína, real e sem esforço. "

possibilities. In this way, they continually augment their experience and are always ready for new movement challenges.

(Fulkerson, 2010 p. 28)

Ao se focar exclusivamente na atitude física, poderá acontecer que potencializamos exclusivamente os aspetos expressivos e individualistas do movimento em detrimento das emoções, intenções ou interpretações pessoais transmitidas através do movimento corporal.

Uma alternativa a considerar, assenta na observação da atitude expressa através do movimento, valorizando-se assim a experiência subjetiva e singularidades, não apenas do intérprete, mas do movimento por si só, trazendo uma maior relevância para as intenções, por oposição às normas e expectativas centradas exclusivamente nos aspetos técnicos. Esta visão realça uma atitude mais aberta e inclusiva ao movimento na expectativa de ampliar o leque de interpretações e expressões ao serviço da criatividade, centrando-se em primeiro plano na exploração pessoal, mas tendo em vista a compreensão mais profunda da fisicalidade e do potencial expressivo artístico do corpo do(a) intérprete(a).

A coreógrafa Né Barros²⁰ (2009) introduz-nos ao conceito de corpo mensageiro, pela visão pós-modernista da dança americana, onde o gesto, inerente ao humano, é reflexo de si próprio e também do seu potencial de comunicação. Esta perspetiva, transporta para o discurso da dança o corpo com direitos, um corpo que, segundo a autora, se inscreve a si, é detentor da sua história, couraça de uma possível mensagem que “(...) diz mais do que sabe ou sabe que diz, mas não exatamente o que diz.” (Barros, 2009, p. 51).

Seguindo a linha de pensamento aprofundada pela investigadora Bojana Cvejić²¹ (2019) é possível equacionar que, este corpo mensageiro, moldado por sua história e experiências, detém um potencial de comunicação imenso na auto referência do movimento por si só, pelo facto de que se encontra intrinsecamente ligada à própria natureza do movimento e identidade do intérprete, mas renúncia à expressão pessoal direta: “(...) objectivation of the movement by self-referentiality renounces the expression of the self in the movement—the “outwarding” of an inner experience—but it still relies on the body—movement bind “, ou seja, o intérprete resiste na sua singularidade, pelo movimento. (Cvejić, 2017, p. 8)

²⁰Né Barros – Coreógrafa, bailarina e cofundadora do ballet teatro escola profissional. Desenvolve trabalhos que unem arte e ciência, com foco na pesquisa, na estética e práticas contemporâneas na dança e artes performativas. Desde os anos 90, desenvolve o seu trabalho artístico regularmente com a companhia do ballet teatro. Publicou artigos sobre corpo, análise, composição e estética na dança e nas artes performativas

²¹ Bojana Cvejić (Belgrado) é uma teórica da performance e criadora de performances baseada em Bruxelas. É membro co-fundadora do coletivo editorial TkH, com o qual realizou vários projetos e publicações. Cvejić obteve o seu doutoramento em filosofia no Centro de Investigação em Filosofia Europeia Moderna, em Londres, e o mestrado e a licenciatura em musicologia e estética na Faculdade de Música da Universidade das Artes, em Belgrado.

Depreende-se então que a identidade do intérprete, manifestada pelo movimento autorreferencial, permite que o sujeito seja simultaneamente capaz de manter a sua singularidade, e comunicar para lá das suas próprias experiências interiores através da objetivação do movimento, sendo que caberá ao corpo a função de o materializar. Estas noções procuram o reencontro do indivíduo como um sujeito criativo imerso num movimento democrático e multidisciplinar, um corpo com direitos que se materializa a partir de uma ética e não da estética, como refere Barros (2009), o corpo com a sua experiência que cria uma outra dança, a sua dança.

Se por um lado a dança pós-moderna americana destacou a individuação, a liberdade de expressão e o desmoronar dos preceitos estabelecidos, são evidentes o peso das normas culturais na construção de um corpo e suas consequentes práticas corporais, reconhecendo-se por diferentes ângulos, o corpo que forma a identidade não apenas pela sua biologia, mas sim pela sociedade, política e cultura onde se insere, permitindo-nos entrelaçar o corpo com direitos reivindicado pela Judson Theatre, o corpo mensageiro e os conceitos de Bojana Cvejic, no sentido que todos percebem o corpo como construção sociocultural, reconhecendo a relevância das práticas corporais, assim como a forma e os gestos do corpo como um meio de expressão e reivindicação identitária.

Mary Fulkerson (2010), através da *Open Form Composition (OMD)*, revela o mesmo tipo de motivação na valorização da experiência singular de cada corpo, destacando o que cada intérprete melhor sabe fazer em conjunto com as suas intenções e desenhos coreográficos, procurando que cada um se apresente em palco tão versátil como a realidade. Nas palavras da coreógrafa, “They bring the rich interior of feeling and sensation to visible communication.” (Fulkerson, 2010, p. 136) ou seja, é a partir de cada intérprete e as suas inspirações individuais em diálogo com as diretrizes da coreógrafa, que a obra coreográfica se constrói. Existe, portanto, na *OMD*, além da composição e intenções da coreógrafa, a intenção e envolvimento do intérprete nessas escolhas, permitindo assim a possibilidade de reflexão e evolução constantes da obra: “This work references to all of the demands of set movement composition, and, also to all the demands of improvisation.” (Fulkerson, 2010 p. 13).

É verdade que esta partilha entre coreógrafo e intérprete materializada na *OMD* não se concretiza de igual forma num processo como *KATABÁSIS*, onde o diálogo é com nós próprios, este facto não invalida que existam pontos de convergência e uma incompatibilidade entre ambos, pelo contrário, destaca-se a mesma vontade pela valorização da experiência singular, versatilidade e decisão *in loco*, que permitam a uma reflexão e evolução permanentes do objeto artístico.

Enquanto intérprete/criador, a intenção foi pensar para lá do corpo objeto, ou corpo mecânico hábil nas respostas a dar a determinada tarefa. Pelo contrário, ao longo do processo, insistiu-se no equilíbrio entre memória e técnicas do corpo com os afetos, pelo facto de este ser simultaneamente, veículo e matéria-prima que partilha as suas experiências em prole do objeto artístico. Na ânsia de se pensar para lá da estética, do movimento e do intérprete como ferramenta ao dispor do coreógrafo, procurou tecer-se outras considerações que refletissem não apenas sobre os hábitos e técnicas, mas em como estas se integram na formação da própria identidade pessoal. É este o corpo que se visou materializar, recorrendo a improvisações estruturadas e exercícios que ajudassem a chegar ao objetivo pretendido, sendo que as ferramentas de improvisação construídas encontram a sua génese em práticas e conceitos desenvolvidos por membros da Judson Dance Theater, na OMD de Mary Fulkerson assim como pela aprendizagem e partilha entre o intérprete/criador com seus pares, onde em oposição a uma dança representativa, se perspetivou a simbiose entre arte, vida, potencialidade do indivíduo e suas experiências, opondo-se a um corpo que vê sua identidade restringida.

Ao se reivindicar este espaço labiríntico, o corpo, é-se impelido a explorar uma infinidade de caminhos e possibilidades no seu interior, que não dizem respeito, no caso do intérprete de dança, apenas às suas capacidades atléticas e domínio das técnicas, mas também à capacidade em se expressar através das suas singularidades. Quando se convoca aqui a singularidade, esta não se centra exclusivamente na sua aparência externa, mas também na experiência pessoal vivida, em suma, à dança interior que cada um traz consigo.

O que se procura, de facto, será a materialização de uma atitude interior realizada através do movimento, a partir das experimentações em estúdio, onde a confiança das decisões tomadas, e em si mesmo, surgem do ato de nos permitirmos ao erro ou às falhas, encarando-as acima de tudo como possibilidades. (Pallaro, 1999)

Este corpo é, portanto, um labirinto de vivências e experiências que assume a sua condição humana e não o despreza, é o corpo criador que nos fala Zaratustra, “«tenho uma palavra a dizer aos que desprezam o corpo. Não lhes peço para mudarem de opinião nem de doutrina, mas para se desfazerem do seu próprio corpo – o que os tornará mudos.»” (Nietzche, 2007, p. 57) Como se compreende, encontra-se aqui uma forte crítica àqueles que desprezam o corpo a favor da alma ou do espírito e compreende-se ainda que Nietzche se afasta da distinção mente / corpo defendendo a importância da totalidade da experiência humana. Esta filosofia reverbera no tipo de corpo complexo e labiríntico que aqui se apresenta como conceito ‘guarda-chuva’ para um conjunto de conhecimentos que procuram ampliar e apresentar múltiplas formas de olhar para um corpo.

Podemos definir então que o 'corpo labirinto' em KATÁBASIS não se restringe às suas técnicas e que, sem a pretensão de anular sua presença e benefícios, o intuito foi ir mais fundo na pesquisa de uma fisicalidade informada não apenas pela técnica (com os seus códigos e contextos específicos), perspetivando a confluência de todo um corpo de experiências expresso no movimento. Nesse sentido, entende-se que a pesquisa se dedicou a analisar um corpo repleto de encruzilhadas e estradas sinuosas, bem como a complexa relação de externo / interno e de como o próprio se percebe e observa em relação com o mundo, compreendendo que a noção que temos do corpo é criado simultaneamente por um eu e o outro, um corpo que nas palavras de Merleau, "vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. (...) um si, portanto que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro." (Ponty.2006, p. 21)

3.1. Entre a biologia do corpo e seus afetos

No decorrer da investigação, foi crucial um olhar que compreendesse a interligação entre processos biológicos, fenômenos mentais e socioculturais. Esta reflexão, procurou abrir espaço para um conhecimento mais amplo na relação entre corpo, mente e cultura pois, como refere Damásio²² (2007), destaca-se a influência social sobre as pulsões, motivações e emoções, ampliando a sua esfera para além do indivíduo singular. O reconhecimento dessa influência é fundamental para um melhor entendimento da interação entre corpo e sociedade.

Acredito na impossibilidade de separação do corpo, seus sistemas biológicos e sua capacidade de afetarem a mente e nossas experiências subjetivas, no entanto, para possibilitar a análise de determinados processos, é necessário fragmentar temporariamente essa totalidade a fim de facilitar a sua compreensão. Não se pretende, portanto, a realização de uma análise exaustiva ao corpo e sua biologia, pelo contrário, o foco prende-se em matérias específicas essenciais para uma compreensão sucinta, mas esclarecedora de determinados processos internos, na esperança de que, a inclusão de uma perspetiva científica enriqueça a compreensão sobre o corpo do intérprete.

(...) também não podemos senão fazer esclarecimentos parcelares sobre o corpo: «o corpo na arte grega», «a ginástica e o corpo», «o corpo segundo a mística cristã», etc.(...) se descobririam rapidamente os limites de uma espécie de teologia negativa,

²² António Damásio - Médico neurologista, investigador e conferencista, é diretor do Departamento de Neurologia da Universidade de Iowa, com categoria de *Van Allen* Professor e catedrático. Desde 1981, é mestre de conferências em neurologia do comportamento na Universidade de Harvard. Sua pesquisa é fundamental para a neurologia, sendo ele um dos principais cientistas na área.

no interior dos quais apenas teríamos o direito de falar – para dizer que o corpo não é nem organismo. Nem uma máquina, nem isto, nem aquilo.

(Gil²³, 2004, p. 23)

Embora a palavra seja o meio de comunicação comum, não devemos subestimar a comunicação constante e muitas vezes inconsciente proveniente das reações corporais. Sobre este assunto, em *Metamorfoses do Corpo*, Gil (1997) sugere que enquanto infra língua, o corpo comunica com o mundo de maneira intrínseca, propondo a ideia de o encarar como uma língua completa, com sua própria gramática e léxico. Nessa perspectiva, compara as unidades gestuais, aos fonemas na linguagem. Esta ideia de `infra língua` garante ao corpo uma linguagem própria, com sua gramática e vocabulário, comparável à estrutura de uma língua. Assim, ao observar os gestos, posturas e movimentos do corpo, podemos interpretar uma forma de comunicação que não é limitada pelas palavras, mas ainda assim, transmite significados e sentimentos de maneira poderosa e complexa. Em todo o caso, como o filósofo indica, reduzir o corpo a uma infra língua talvez seja reduzir as possibilidades infinitas de o perceber.

Mary Starks, em Pallaro (1998) refere que, cada expressão, gesto, tensão ou relaxe muscular transmitem constantemente informação, mas em algum momento, esquecemos que o ser humano comunicava essencialmente através do movimento, e ainda que o continue (de forma mais ou menos consciente) a fazer, este parece ter passado para segundo plano.

Mary Starks, além de se aproximar do pensamento de José Gil, por meio de uma certa evocação à ancestralidade do movimento como linguagem primordial, numa conexão profunda entre a expressão física e a comunicação humana, relaciona-se ainda, em certa medida, com a visão de Bojana Cević, ao enfatizar o movimento como meio de comunicação autorreferencial. Ainda que ambas reconheçam a ancestralidade do movimento, enquanto Starks enfatiza a comunicação constante e inconsciente através das reações corporais, Cević foca-se essencialmente na objetivação do movimento por si só, ainda que dependente da sua ligação com o corpo.

Em síntese, o que se destaca destas observações a capacidade de se tratar a comunicação corporal como uma infra língua, ou seja, um sistema com uma gramática própria com a capacidade de transmitir significados e ultrapassar as barreiras linguísticas, onde a ancestralidade do movimento como linguagem primordial poderá se revelar como um dos fatores na comunicação humana, tanto consciente como inconsciente.

²³ José Gil - Pensador e filósofo, doutorou-se na Universidade de Paris (1982), com um estudo sobre "O Corpo como Campo do Poder". Publicou diversos artigos e ensaios científicos em revistas e enciclopédias de todo o mundo, destacando-se as suas preferências a reflexões sobre o corpo, assim como vários livros sobre Estética, Filosofia Política.

De modo a compreender essa ancestralidade, procurou-se recuar aos primórdios do movimento e de como se iniciaram as primeiras formas de comunicação no organismo, desvendado um pouco dessa relação ancestral no corpo. Damásio (2017), explica que os primeiros organismos se comunicavam através de sensações e estímulos simples, sem o envolvimento de processos mentais ou consciência. Essas sensações básicas constituíram a base para percepções mais elaboradas em organismos com sistemas nervosos mais complexos, destacando-se a importância do sistema nervoso na percepção e execução de movimentos complexos. As terminações nervosas distribuídas por todo o corpo desempenham o papel fundamental da transmissão de sinais que conduzem a ações como contrações musculares e movimentos precisos.

Compreende-se então a capacidade do sistema nervoso “(...) sentir diferentes partes do ambiente - objetos físicos, outras criaturas vivas - e de reagir com o movimento de membros complexos, bem como com movimentos do corpo inteiro - agarrar, empurrar, destruir, fugir, tocar ao de leve, copular.” (Damásio, 2017 p. 111). Estas ações são facilitadas pelas fibras nervosas com terminações “(...) em quase todos os recantos do corpo, órgãos internos individuais, vasos sanguíneos, músculos, pele, tudo (...)” e sua principal função é impulsionar ações, como contrações musculares, e “(...) ao levar uma molécula química até a periferia, o sistema nervoso altera o funcionamento dos tecidos que a recebem; ao contrair um músculo, o sistema nervoso cria o movimento.” (Damásio, 2017 p. 87)

Assim, a compreensão da importância das terminações nervosas no corpo, permite a consciencialização da sua influência na nossa relação com o espaço e com outros elementos em redor (objetos, pessoas, etc.) esclarecendo-se que é a partir do sistema nervoso que ações como contrações musculares acontecem, permitindo-nos diferentes movimentos e qualidades, em suma, é o sistema nervoso que capacita o intérprete de sentir e executar movimentos com precisão.

Se num primeiro momento enfatizamos o conceito de corpo como infra língua, sugerindo uma gramática própria que se manifesta através dos gestos e do movimento anterior à comunicação verbal, a análise dos primórdios do movimento por parte dos primeiros organismos que se comunicavam através de sensações básicas, evoluindo mais tarde para organismos de sistemas nervosos complexos permitem-nos compreender que a relação causal entre ambos se revela no sistema nervoso. Por meio das suas terminações nervosas que se ramificam por todo o corpo, é ele quem nos permite materializar as sensações em movimentos precisos, levando a que o corpo comunique e se relacione como o mundo. Compreender que a ancestralidade do movimento se encontra intimamente ligada com a sofisticação do sistema nervoso permite perceber como a comunicação corporal evoluiu e é essencial na expressão e entendimento entre seres humanos.

Capítulo IV – Memória e técnicas do corpo

A memória (que, neste caso, revela a sua utilidade) opõe-se a uma força de fixação modelizante: pode atuar na distensão da passagem, na perda das identificações especulares, em proveito de um corpo transitório, que nunca se enraíza numa dada essência, muito menos numa forma, mas que se constrói (ou se desconstrói) na história.

(Louppe, 2012, p. 53).

A habilidade de recordar imagens ampliou as nossas capacidades mentais e comportamentais, permitindo aos organismos reconhecer eventos passados, objetos e acontecimentos. De acordo com Damásio (2017) essas lembranças não só auxiliam na análise e resolução de qualquer tipo de tarefas, como alimentam a imaginação criativa, contribuindo para a construção de narrativas e refinando a compreensão de acontecimentos, factos e ideias a estes associados. Assim como os dois autores, a pesquisa prática realizada em estúdio revelou que a memória não detém apenas influência na forma como se compreende e interage com o mundo, mas também na capacidade de moldar a nossa expressão física e criativa, e no contexto da dança, manifesta-se de diversas formas, seja para nos relembrar de movimentos aprendidos, como no reconhecimento de padrões ao construir narrativas emocionais através do movimento, pois à medida que, como intérpretes nos dedicamos ao aprimoramento técnico, as nossas memórias tornam-se o alicerce para a reprodução de movimentos de forma acurada.

Além disso, a memória desempenha um papel fundamental em ensaios na integração sensorial durante a percepção do movimento, pois, como descreve Damásio (2017), as memórias são armazenadas em cadeias de circuitos neurais, o que permite reconstruir e reviver experiências passadas, essa capacidade de retro ativação neural é essencial para que o intérprete seja capaz de repor uma performance passada. A habilidade de aceder a memórias passadas e perspetivar futuras, influencia ainda a capacidade de antecipar e interpretar situações presentes, ou seja, a memória não apenas informa a técnica do corpo do intérprete, como também enriquece a sua expressão artística e a sua capacidade de se conectar com o público de maneira profunda e significativa. Ao incorporar memórias passadas e com a capacidade de perspetivar futuras, nas performances, os intérpretes são capazes de transformar o palco num espaço de reflexão, imaginação e emoção.

Somos narradores incessantes de histórias acerca de quase tudo o que se passa na nossa vida (...) e colorimos alegremente essas narrativas com todas as influências das nossas experiências anteriores (...) Não há nada de justo nem neutro nas nossas narrativas, a menos que nos dêmos ao trabalho de refinar as nossas preferências e preconceitos, algo que devemos fazer em relação ao que é importante para a nossa vida e para a dos outros.

(Damásio, 2017, pág. 140)

As memórias e experiências pessoais conectadas ao tema em determinados momentos foram também soluções para gerar material, como que 'chaves' para abrir portas ligadas a sensações gravadas na memória do corpo que se traduzissem em movimento e o seu oposto. A partir desta ideia, procurou-se visitar e isolar apenas uma das premissas, caso se encontrasse uma fisicalidade distinta a partir de um estado ou sensação, a proposta seria visitar e explorar essa memória, levando o movimento até à exaustão para chegar a uma espécie de 'vazio', para que, a partir desse lugar se procurassem novos caminhos, outras possibilidades, soltando as primeiras camadas superficiais e conscientes, possibilitando o acesso a um material mais influenciado pelo momento e o inconsciente, não tanto pelo que se encontra à flor da pele.

No decorrer das experimentações, na procura de exaurir certos hábitos e padrões, foi possível compreender a inscrição de técnicas como o Breaking²⁴ no plano do inconsciente e no que comumente chamamos de memória muscular. O que pretendo esclarecer é que, mesmo já não se reconhecendo os códigos de movimento pertencentes à técnica por si só, as suas bases eram notórias pela forma como o corpo era atraído para o chão, numa pesquisa de movimento com um centro de gravidade baixo onde os impulsos e apoios eram muitas vezes realizados utilizando-se as mãos em contacto com o chão, esta utilização instintiva foi o que permitiu a ativação das:

(...) técnicas de dança, enquanto conjunto de predisposições e aquisições incorporadas e, nesta medida, cristalizadas; mas porque a incorporação permite a reprodução, é esta que, num mesmo movimento, viabiliza a prática e a intervenção criativas, a crítica, a contestação, as transformações e as ruturas.

(Fazenda, 2012, p. 67).

²⁴ Breaking - Um dos elementos integrantes da cultura Hip-Hop, é uma dança de rua criada por jovens afro-americanos e latinos no Bronx, na cidade de Nova York (1970), e um dos elementos da cultura Hip-Hop.

Mesmo que exista todo um trabalho de desconstrução que se procurou realizar nas experimentações realizadas ao longo do processo, penso que é seguro dizer que a anulação total de uma técnica inscrita de tal forma num corpo como neste caso o Breaking, é pouco provável, por se encontrarem gravadas no corpo a um nível consciente e inconsciente, tornando-se dessa forma ferramentas ao dispor do corpo.

4.2. Percepção

De acordo com o filósofo (1997 p. 154) “o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior.” José Gil nomeia o local de espaço limiar, incentivando-nos a pensar essa zona como espaço tridimensional, onde, quer espaço interior, quer exterior, se expandem tanto para fora como para dentro do corpo. O autor continua referindo que o espaço limiar da mesma forma que absorve a luz indireta do exterior, também se adensa para as trevas interiores, tornando-se assim o ponto de convergência entre luz e escuridão. É, portanto, um espaço de sombras vivas iluminada por uma luz própria a que este remete para a consciência, a mesma que ilumina pensamentos, sensações e imaginações. Sem a pretensão de algum tipo de hierarquização dos sentidos e os seus portais, é essencial alongar-nos na reflexão sobre esse quinto portal, a pele por se estabelecer uma relação íntima com inquietações inerentes ao processo criativo, isto porque, pela sua capacidade de percepção tanto interna como externa, (tornando-se numa espécie de fita de Moebius) como descreve Gil (1997) a pele é menos superfície, e mais atmosfera que envolve e cria dinâmica no chamado espaço limiar.

KATABÁSIS traça um percurso descendente em direção ao subconsciente, no intuito de iluminar zonas mais obscuras do nosso interior, permitindo a que, no processo de deslocamento para o plano consciente dessas ações ou impulsos inconscientes, se proporcione a possibilidade de um reconhecimento e confronto com a nossa sombra, perspetivando-se um entendimento sobre nós próprios que nos permita manter um constante desenvolvimento e renovação da nossa relação com o mundo. O acesso a esse mundo interior, num primeiro momento da investigação parecia circunscrever-se ao plano psíquico, encontrando-se encarcerado no interior do nosso corpo e que apenas se manifestaria mais tarde, nos gestos e expressão física. A abordagem de José Gil trouxe um olhar sobre este órgão sensorial, a pele, que conecta estes dois espaços e na inclusão deste conceito, ampliou-se a compreensão deste espaço que continua para o interior do corpo, que é mais que uma fina camada que nos cobre, ou seja, é detentora de uma espessura, densidade e profundidade que não se confina apenas ao plano físico, pelo contrário, transcende para o sensorial,

revelando a pele como essa atmosfera que envolve o corpo e o torna permeável aos pensamentos e afetos.

Compreender a pele a partir destes conceitos, adicionou uma nova camada às percepções criadas em cena, tanto na relação com o espaço atmosférico, como com outros corpos. Esse elo refere-se tanto ao objeto em cena, como à interdependência com espectador no momento da performance, remetendo a pele para o mediador sensível e dinâmico da experiência sensorial e emocional com capacidade de criar a zona de transição entre interior e exterior moldando a nossa percepção e relação com o espaço e os outros.

Sucintamente, o que José Gil (1997) nos apresenta, é um ampliar do entendimento da pele e conseqüentemente da experiência perceptiva, convidando-nos a considerar este órgão mais do que uma fronteira, destacando a possibilidade de um espaço dinâmico e versátil com um papel fundamental na nossa experiência no mundo.

(...) a pele integra o olhar cegando-o: a pele não vê, mas transforma a sua taticidade cega em abertura e transporte do espaço interno do corpo para o exterior. A pele toca como se visse, à distância – mas sem ver. Na verdade, já não é a pele que toca, mas o espaço interior tornado espaço de imaginação corporal, de que a pele é o agente invisível.

(Gil, 1997 p. 155)

Ainda que em KATÁBASIS se pronuncie um corpo aparentemente sozinho no espaço e sua viagem uma gravitação sobre si mesmo, ela expande-se para lá do indivíduo, nesse encontro provocado que procura a relação com o outro. Na impossibilidade de vivenciarmos verdadeiramente a realidade experienciada por outra pessoa, esta percepção encontra-se dependente de uma entrega e abertura por parte do observador e observado, para que, na aceitação da inexistência desses limites que se poderiam circunscrever à pele, os espaços internos ressoem entre si.

É essa mesma conexão que se manifesta ao assimilar gestos e hábitos provenientes das nossas relações afetivas, as quais se transporta inconscientemente para o nosso espaço interno e, como reitera o filósofo, a pele não é mais limite, alterando-se para um perceber imperceptível e espontâneo que modifica as formas externas e as forças internas de um corpo no outro, porque “(...) entre corpos não há comunicação se não sobre um fundo de agenciamento afetivo e (...) sabe-se que toda a percepção de movimentos induz o esboço dos mesmos movimentos musculares no corpo percebente (...)”. (Gil. 1997, p. 181)

Este tipo de pensamento leva-me a crer que, se encontra no perceber por meio dos portais sensoriais os afetos, anulando-se assim a separação entre corpo / objeto e revelando o espetador como sujeito implicado também ele no objeto artístico performático.

4.3. Alterabilidade (corpo em metamorfose)

A body is because it is another already. Bodies (forms) are always in a process of alteration, altering and being altered. A body is also a cluster of forces, or an energy field cultivated with seeds of otherness.

(Junior²⁵, 2010, p. 1)

A reflexão sobre transformação do corpo, o ser antropomórfico (Minotauro) e a existência de um ritual na civilização minóica onde aconteceria uma espécie de dança com animal, foram referências que permaneceram vivas nas pesquisas realizadas, e que encontraram o seu espaço na atenção e presença que se pretendiam na performance, um estado que transita-se da execução e da total consciência para uma zona onde consciente e inconsciente coabitassem, permitindo o surgimento de 'novos' corpos e códigos em transformação, uma espécie de transe onde " (...) o grupo revive todo ele a origem do sentido como a origem da normalidade. Origem que coincide com a produção de um corpo novo, de novo codificado, que difunde sentido. Assim se restabelece a ordem dos códigos simbólicos: à custa de uma viagem arriscada às regiões do incodificável. (Gil, 1997, pág. 24)

Ao pressentir que a pesquisa se encaminhava para estas questões, compreendi a importância de manter a investigação nessa linha de pensamento, na tentativa de uma descida que se situava algures entre a pesquisa do espaço interior (corpo) e exterior (lugar que o corpo ocupa), dessa forma, compreendi a importância de refletir sobre três noções avançadas por (Gil, 1997); Espaço do corpo, espaço limiar e espaço interno do corpo.

Como explica o filósofo apesar de que podem ser compreendidos de forma independente uns dos outros, o espaço limiar e o exterior, são mutações do espaço do corpo, e que o primeiro (espaço do limiar), sendo parte do espaço corporal, situa-se na fronteira da pele, destacando a sua função como uma fronteira sensível entre o exterior e o interior do corpo. O espaço corporal emerge e envolve o espaço interior do corpo transformando-o, e este, para além de permanecer no interior do corpo, projetar-se para o exterior pelos orifícios

²⁵ João Cerqueira da Silva Junior é um praticante de dança, *bodyworker* e académico Dança. Atualmente é professor sénior na *ArtEZ University of the Arts*. Publicou artigos na *Kinesis*, *ArtEZ Press*, *Dutch Society for Dance Research*, *Inflexions* e *Transcript* e seus interesses atuais gravitam em torno de pesquisa artística, intimidade e 'tornar-se público'.

de comunicação (olhos, boca, nariz vagina, ânus) evidenciando uma relação dinâmica entre espaço interno e externo, em que corpo não se encontra fechado, pelo contrário, relaciona-se e estende-se na sua relação com o mundo.

Numa primeira improvisação, sem decisão prévia da integração de qualquer tipo de objetos na peça, apenas sugestionado pela sua presença em estúdio, aconteceu um primeiro contacto com uma matéria externa ao corpo (bola de pilates), o contacto e a exploração realizada nesse primeiro momento entre os dois corpos levou a refletir sobre a necessidade de relação e metamorfose, num eco com inquietações e questionamentos inerentes ao projeto, sobre a natureza do corpo e a sua interação com o mundo ao redor. Após o primeiro contacto com uma matéria que se reconhecia como externa ao corpo, a pesquisa incidiu sobre um diálogo com o objeto, manifestando-se aos poucos, uma relação de proximidade entre ambos. Um corpo que, da mesma forma que o meu, é um corpo que se preenche, de oxigénio, de memórias e de experiências. Dois corpos que, quando cheios até ao limite, necessitam de um esvaziamento para que se reencontrem e encham de novas possibilidades, novos caminhos. Surge a possibilidade de um mesmo corpo em reflexo.

Assim esta marca, este resíduo, gota de sangue, ossinho ou bocado de madeira, representam um limite da função simbólica, para além do qual cessariam de significar ou de designar fosse o que fosse; enquanto signos, eles próprios obedecem a um regime ambíguo, já que não conotam nada de preciso, de enquadrável ou referenciável, embora denotando o que escapa à função semântica – forças em movimento.

(Gil, 1997, pág.29)

Procurou-se exaurir as possibilidades de relação com o objeto tornando-o também ele significante flutuante no objeto artístico, que permite o funcionamento dos códigos criados entre os corpos. Ao carregar este objeto de sentido, dando-lhe um valor simultaneamente real e simbólico influenciado por suas alterações e propriedades, por vezes rugosa, elástica (assemelhando-se a uma pele) numa simbiose entre corpo e matéria que se moldam mutuamente, transformando-se. Separando-se do corpo humano, o significante flutuante “(...) ao exibir esse signo vazio, mas daí em diante insubstituível, esvaziado de qualquer carga simbólica (...) possui a prova material da sua eficácia: signo-testemunha, vazio de sentido, que dá todo o sentido aos outros signos e gestos utilizados no decurso da sessão.” (Gil, 1997, pág. 31)

Através destes deslocamento e simbiose com o significante flutuante, permitiu-se pensar sobre o próprio conceito de sujeito de forma semelhante ao proposto por Xavier Le

Roy²⁶ em *Self Unfinished* (1999) onde o artista se detém sobre o questionamento de um corpo preso a binómios ou categorias fixas "(...) masculinity and femininity, human and animal, object and subject, passive and active, mechanical and organic, absence and presence, all the oppositions that psycho-philosophically (...) Le Roy replaces those categories with a series of pure becomings (...)" (Lepecki²⁷, 2006 p. 40)

Compreende-se que o coreógrafo desafia a ideia de individuação da mesma forma que a conceção do corpo como algo individual, derivado apenas de si próprio, concordando com o artista quando ao sugerir a ideia de que o corpo é relacional e não se confina nas fronteiras tradicionais da individualidade. Esse devir mencionado por Le Roy, em 'KATÁBASIS' não pretendeu ser mais do que o que é, ou seja, centrou-se apenas na ação do que 'está para ser', nesse sentido, foi fundamental a visão do corpo como força dinâmica em constante experimentação, desconstruindo a imagem de corpo estável, perspetivando o corpo como uma potência em movimento com a capacidade de alcançar estados imprevisíveis de imanência, contrapondo a ideia de uma espetacularidade dos movimentos, focando-se essencialmente nos afetos desencadeados através dos estados apresentados na performance .

A vontade de se pensar esse corpo como não estático, em constante mutação, com suas fronteiras permeáveis e dinâmicas, levou à integração de elementos do ambiente circundante, permitindo a que a imagem do corpo fosse moldada não apenas pela anatomia, mas também pela psicologia e contextos históricos e culturais do próprio indivíduo, tornando o corpo um espaço de troca constante capaz de absorver todo o tipo de influências, incluindo as não humanas.

(...) we find the idiot leaving its plane of self-containment and becoming generatively and intelligently silly in his ongoing becoming machinic and organic, human and objectal, subjective and indeterminate, man and woman, animal and sculptural, black and white, active and passive, joyous and sad, solitary and multiple – by constantly disorganizing and reorganizing that fundamental question profoundly binding philosophy and dance: what can a body do?

(Lepecki, 2006, pág. 41)

²⁶ Xavier Le Roy - Coreógrafo Francês, doutorado em biologia molecular. Os seus trabalhos "Self Unfinished" (1998) e "Product of Circumstances" (1999) abrem espaço a novas perspetivas na dança, as quais, pela sua abordagem, radicaliza o discurso académico sobre o corpo, que ele aborda como uma prática de necessidade crítica.

²⁷ André Lepecki - Escritor e curador, debruça-se particularmente em estudos sobre a performance, coreografia e dramaturgia. É professor titular e coordenador do Departamento de Estudos da Performance na New York University (NYU), onde obteve seu doutorado assim como Autor dos livros *Exhausting Dance* e *Singularities*.

Capítulo V - Processo criativo de KATÁBASIS

(...) WHAT IF?" this implies trying out different possibilities; raising compositional questions, asking yourself, "What would happen if...?" (...) LOST IN" this implies being lost in work with an image, a continuous flow of finding which later may be examined and analyzed. Either of these ways may be useful in the discovery of potentials within an image class.

(Fulkerson, 2010, p. 120)

Katábasis, palavra de origem grega, define a ação de descida ao submundo. Na procura dessa descida que se altera entre o reconhecimento do espaço interior (corpo) e exterior (lugar que o corpo ocupa) a atenção é estimulada a permanecer nesse limbo e, por esse motivo, procurei uma escuta que me mantivesse sensível não apenas a mim, mas também ao que rodeia, permitindo-me relacionar com outras matérias, estabelecendo-se assim o contacto com corpos e suas propriedades, impulsionando-me a imaginar sobre possibilidades de relação e metamorfose.

Antes de qualquer investigação prática, o processo criativo de KATÁBASIS, teve como ponto de partida a vontade de explorar o mito grego do Labirinto do Minotauro, particularmente a imagem arquetípica do labirinto (termo utilizado pelo psicanalista C. G Jung²⁸ para se referir a essas imagens, que o autor acreditava habitarem o inconsciente coletivo do ser humano) como representação da psique humana em toda a sua complexidade e ainda o Minotauro como análogo à sombra que habita no inconsciente, símbolo das pulsões e instintos primitivos reprimidos ou rejeitados pela sociedade ou o próprio indivíduo. Esse paralelismo entre mito e psique humana, em particular o subconsciente, zona desconhecida que se acredita exercer grande influência nas ações e pensamentos, paralelamente à vontade de aprofundar e compreender o porquê das escolhas dos métodos e processos de improvisação colocados em prática quando deparado com o processo criativo, aguçou a curiosidade em encontrar pontos de contacto entre estes conceitos e de que forma poderiam eles ser abordados no processo coreográfico, informando os métodos e processos desenvolvidos.

Numa primeira fase, procedeu-se à recolha, leitura e decisão de textos e inspirações a ter em consideração no momento da criação que gravitassem em torno dos conceitos e imaginário referidos. Essa pesquisa realizou-se regularmente ao longo de vários meses,

²⁸ Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra suíço, fundou a escola Psicologia Analítica e desenvolveu conceitos como arquétipos e inconsciente coletivo. Jung procurava compreender o significado simbólico do inconsciente, diferenciando sua Psicologia Analítica da psicanálise.

reservando o mês anterior ao início da residência artística para revisitar e analisar detalhadamente o material selecionado de diversos autores e artistas que tinham estes mesmos conteúdos em suas obras, nesse sentido procedeu-se à recolha de textos, imagens e vídeos para assim se estruturar a base teórica na qual o processo criativo se viria a sustentar. Os ensaios decorreram ao longo de 2 meses e 3 semanas, sendo que esta última engloba a semana anterior à estreia, onde as questões técnicas, espaço cénico e adaptação ao espaço necessitaram de toda a atenção. Estipulou-se no plano de ensaios que estes teriam uma carga horária de 7 horas por dia, dividido em dois turnos (três horas no turno da manhã, quatro à tarde) com uma pausa para o almoço de uma hora e trinta minutos.

A primeira semana de ensaios foi reservada para criar rotinas de exercício com o objetivo de preparar o corpo para o trabalho que tinha pela frente e melhorar a sua disponibilidade física, assim como colocar em prática e experimentar em estúdio ideias soltas, imagens mentais e ferramentas de improvisação que emergiram em paralelo com a pesquisa teórica previamente realizada. A proposta seria deixar que essas referências e pensamentos inerentes à temática que vinha a ser maturada ao longo de meses, surgissem de forma orgânica através dos resquícios e sensações retidas pela mesma.

O turno da manhã iniciava-se com um aquecimento de aproximadamente uma hora, onde os primeiros trinta minutos se destinavam à execução de exercícios de mobilidade, ativação muscular e alongamentos, de forma calma e progressiva, aumentando gradualmente a sua intensidade e dinâmicas. A segunda metade focou-se em exercícios que trabalhassem o tônus muscular, recorrendo ao peso do próprio corpo através de movimentos estáticos e também em repetição, terminando com exercícios aeróbicos de forma a potenciar a frequência cardíaca. Após conclusão do aquecimento realizou-se a primeira improvisação com a duração de trinta minutos a partir da palavra *Katábasis* e do conceito que esta encerra em si.

Recorrendo à improvisação, o intuito era compreender de que forma, através do meu corpo de experiências, seria estimulado a interpretar a palavra e realizar essa descida metafórica recorrendo à escuta do corpo. A multiplicidade de caminhos apontados no decorrer da improvisação (materialização de referências, memórias e sensações que este conceito suscitou após toda a pesquisa realizada) demonstrou ser eficaz para que, mesmo se tratando de uma primeira improvisação de ampla liberdade, compreende-se (de forma mais ou menos consciente), estar já suscetível a determinadas referências e imaginário informado pela pesquisa previamente realizada.

Na intenção de uma exploração mais profunda, transitando na investigação de espaço interno e externo, direcionou-se a atenção para esse limbo, colocando-me numa escuta interna que possibilitasse permanecer sensível tanto a mim quanto ao ambiente ao ambiente circundante, de modo a permitir a interação com outros elementos como

anteriormente mencionado ao longo das improvisações. Desta primeira improvisação emerge a interação com a bola de pilates que se encontrava no estúdio, estabelecendo um primeiro contato com outro corpo, sua textura e plasticidade. Esse encontro fortuito possibilitou o perspetivar de novas relações, integrando este elemento na proposta central da improvisação

Como referido anteriormente o intuito desta primeira semana seria a de experimentações, com a possibilidade de desvio dos planos traçados previamente para os ensaios, permitindo desta forma ampliar-se mais ainda a presença do acaso como ferramenta criativa do processo, por isso, mesmo que nunca se tivesse perspetivado previamente qualquer tipo de relação ou objetos específicos, esteve-se sempre permeável e atento ao que brotasse da imprevisibilidade das improvisações na vontade de reter e aprofundar as possibilidades de diálogo entre o corpo de ideias e as ideias propostas ao corpo. Atendendo a esta vontade, realizou-se uma nova improvisação em que a premissa passaria agora por isolar um pequeno fragmento da experiência anterior e aprofundar a relação entre esses dois corpos.

Após o primeiro contacto com esta matéria, as percepções retidas sobre este diálogo com o objeto foram a de proximidade entre ambos. Um corpo que, da mesma forma que o meu, é um corpo cheio, cheio de oxigénio, de memórias, de experiências, dois corpos que, quando cheios até ao limite podem explodir a qualquer instante, ou então, num esvaziamento se reencontrem e enchem de novas possibilidades, novos caminhos. Surge a possibilidade de um mesmo corpo em reflexo. Procurou exaurir-se as possibilidades de relação com o objeto e influenciado pelas alterações e propriedades, por vezes rugosa, elástica (assemelhando-se a uma pele) estimulou-se a uma espécie de simbiose entre corpo e matéria, moldando-se ao primeiro, transformando-se, por vezes numa máscara disforme alternando regularmente a sua forma e expressões, escapando-se da cristalização.

O facto de me propor a uma investigação solitária, onde o papel de intérprete / coreógrafo se alternaria com frequência, levou a que no final de cada ensaio se procedesse à visualização das gravações de vídeo de modo a ampliar a percepção do que até momento se vinha a desenvolver, e também para compreender como este olhar externo poderia afastar ou aproximar-me do tipo de discurso coreográfico que procurava. Importa referir que esta condição se revelou particularmente desafiante no decorrer do processo pela complexidade na tarefa de distanciamento entre experiência e sensações percecionadas no ato da improvisação e a análise dessa experiência "filtrada" pela câmara de vídeo. A decisão de que seria este o processo a ser utilizado para análise e recolha de material coreográfico foi essencial e eficaz no processo criativo de KATÁBASIS, por se pretender uma análise de padrões e hábitos do próprio corpo de experiências, nesse sentido, encontrando-me nesta dupla função (intérprete / coreógrafo) este processo permitiu uma percepção visual externa

com possibilidade de revisitação aos registos que de outro modo seria impossível, Importa ainda destacar a importância de uma noção clara do que se procura e para onde direccionar o olhar ao rever as gravações, de modo a destacar de forma objetiva o pretendido ajudará a afastar-se de julgamento exacerbado de si próprio e suas ideias, onde o olhar está focado exclusivamente na imagem idealizada de si próprio mais atento com a forma e estética, apontando erros ou defeitos a partir desse olhar externo, que nesta fase seria contraproducente com o que se procurava, nesse sentido, acredito ser importante uma maturidade na forma como se olha e talvez até, um certo afastamento no momento de observar os registos vídeo. Posteriormente à análise, surgiram algumas possibilidades de caminhos a seguir nas próximas sessões de improvisação, assim como qualidades e intenções de movimento a serem aprofundadas.

O vídeo da 1ª semana, na sua essência, continham um tipo de improvisação informada maioritariamente pelas referências recolhidas até ao momento, que se inscreviam num plano consciente da memória (inspirando imagens mentais e analogias consequentes com inquietações inerentes à criação) e que permitiram que as improvisações detivessem um carácter mais aberto com relação à estética e qualidades do movimento a considerar no processo criativo.

O plano de ensaios seguiu uma estrutura similar ao dia anterior, com a mesma rotina de aquecimento e tipologia de exercícios. Num segundo momento procedeu-se à visualização de pequenos momentos seleccionados das improvisações do dia anterior, e que suscitaram curiosidade em aprofundar pesquisa. As escolhas do material a visitar foram decididas tendo em consideração a premissa inicial de descida e como esta se evidenciava nos registos, da mesma forma deu-se atenção à memória de dinâmicas, movimentos ou imagens que funcionaram como chaves para aceder a determinados estados e sensações. Sugestionado pelo novo elemento e relações estabelecidas pelos dois corpos e como ambos se mesclam e transformam o conceito de metamorfose foi adicionado a esta improvisação.

A reflexão sobre transformação do corpo, ou de ser antropomórfico (Minotauro) eram conceitos que já se encontravam nas pesquisas realizadas, nesse sentido, ao pressentir que a investigação seguia nessa linha de pensamento, concluiu-se que a decisão justa seria deixar a pesquisa seguir esse percurso.

A exploração prática dos conceitos acima mencionados, fizeram emergir as memórias do filme *Torneur* da realizadora Yalda Afsah²⁹ e que se tornou uma das referências contemporâneas centrais do processo criativo. A conexão entre humano e animal perscrutada

²⁹ Yalda Afsah - Artista e cineasta germano-iraniana, explora a forma como o espaço pode ser construído cinematograficamente, explorando a interface entre realidade e encenação. Esta característica formal da prática de Afsah reflete-se conceitualmente nos seus retratos documentais onde examina as relações humano-animal.

no filme e a sua dimensão metafórica, o avanço voluntário em direção ao desconhecido, e a espécie de dança que é criada neste jogo de tensões, eram similares aos rituais que acreditavam serem realizados pela civilização minoica localizada em Creta, e onde se acreditava ter sido construído o labirinto ao qual se refere o mito grego. Importa ainda destacar que essa adoração ao animal e o seu 'estatuto' não se encontra apenas relacionada com os minóicos, mas também em outras civilizações da Grécia antiga e também no Egito, onde os touros escolhidos eram vistos como a divindade de Ápis.

O que importa destacar, mais do que a componente histórica e ancestralidade em certas tradições e culturas, será a dimensão psicológica destes eventos e a sua carga simbólica que em grande medida se encontravam conectadas com ritos de passagem ou iniciação assim como desafio e domínio sobre a força e instintos animais. Em *Torneur*, o medo do desconhecido, a imprevisibilidade da ação, e expectativa perante a investida do animal foram particularmente interessantes de se analisar, da mesma forma que a postura com que o corpo do desafiador se encontrava enquanto aguardava. Como matéria para pesquisa coreográfica, foquei-me particularmente na tensão muscular, que emerge da reação ao medo ou um acontecimento inesperado que leva à contração dos músculos assim como à aceleração cardíaca. Os exercícios 4 ('Alternância Entre Tensão e Relaxamento corporal') e 7 ('Escolha na Indecisão') que se encontram em detalhe nas p.50/51 foram pensadas com o intuito de pesquisar estas qualidades em estúdio, de modo a integrarem futuras improvisações.

Na conceção do inconsciente de C. G. Jung, uma camada constituída por estruturas e imagens comuns a toda a humanidade (os arquétipos) e manifestar-se-iam por meio de mitos, sonhos e religião, onde referências antropomórficas, animais e metamorfose eram comumente convocadas quando abordados conceitos como jornada interior, ritual imersão ou transformação espiritual.

Nas três metamorfoses do espírito, Nietzsche elabora sobre os conceitos de jornada interior e transformação espiritual, nos quais cada estágio de transformação espiritual é alegoricamente representado por um animal distinto, culminando na regressão à criança. No sentido figurado, o primeiro estágio é representado pelo camelo, que atravessa e suporta o deserto (também concebido como um labirinto) carregando o peso dos 'tens de', isto é, o peso das obrigações e deveres impostos pela sociedade que interiorizamos desde a infância até a adolescência. O estágio inicial é simbolicamente personificado pelo camelo, que atravessa e suporta o deserto (também concebido como um labirinto), carregando o peso dos 'tens de', ou seja, as obrigações e deveres socialmente impostos e interiorizados desde a infância até a adolescência. A metáfora do camelo evoca a imagem de um ser que suporta um fardo nas costas, destacando a gravidade das responsabilidades assumidas. Foi utilizado o mesmo

método que em *Torneur* de Aslah Afsah, alternando entre dimensão poética e filosófica das obras, e a fisicalidade do animal em consideração (o camelo) recorrendo para o efeito a vídeos e documentários sobre o mesmo.

O segundo estágio caracteriza-se pela metamorfose em leão; “««Criar valores novos é coisa para que o próprio leão não está apto; mas libertar-se a fim de ficar apto a criar valores novos, eis o que pode fazer a força do leão»».” (Nietzsche, 2000, p. 48), compreende-se na afirmação do autor que a coragem de enfrentar julgamentos e as "tensões" enraizadas pelos hábitos sociais, de modo a perspetivar um conjunto de novas possibilidades no campo da experiência interpretativa será o caminho para esse crescimento espiritual.

Contrariamente ao primeiro estágio, decidiu-se focar exclusivamente na dimensão psicológica e atitude que Zarathustra transporta para o animal (leão), que se poderia definir como uma ousadia e coragem para enfrentar o devir, postura que é análoga ao mito do labirinto e a sua jornada em torno do mistério interior que permeia a própria vida, onde as escassas imagens acerca de temas míticos se fazem representar por meio de imagens arquetípicas nos diferentes tipos de sistemas de pensamento (lendas, mitos ou religiões.)

As inquietações quanto ao corpo se encaixam de forma intrínseca no processo criativo descrito no segundo texto, que se concentra na descida ao submundo tanto física quanto psicologicamente. Nesse contexto, o corpo não é apenas um instrumento de expressão artística, mas também um veículo para a exploração do eu interior e do desconhecido.

No processo de KATÁBASIS, o corpo e suas experiências, seu conhecimento empírico, estão na base do processo criativo, até porque a descida ao submundo é uma jornada que ocorre tanto dentro quanto fora do corpo e, nesse sentido, a imersão no trabalho prático, com os exercícios de aquecimento, improvisações e posteriormente as *tasks* desenvolvidas ao longo do processo, prepararam o corpo não só para a prática artística, como também capacitaram a exploração das sensações físicas e emoções internas que surgidas ao longo da jornada criativa.

Como já referido, destaca-se a conexão entre o corpo do intérprete com outros corpos e matérias, pela vontade de relações e metamorfose, refletindo-se sobre a natureza do próprio corpo e sua interação com o mundo ao redor. As observações se foram adquirindo sobre alterabilidade de corpo, em parte inspiradas pelo filme "Tornear" e Nietzsche, quando este escreve sobre as metamorfoses do espírito, encaixam igualmente nos conceitos mencionados, pois todas elas exploram não apenas a transformação física, mas acima de tudo a psicológica e espiritual que ocorre durante a jornada interior, trazendo à luz inquietações mais profundas sobre a natureza da existência e da identidade.

Compreende-se que as inquietações levantadas anteriormente quanto ao corpo e os seus afetos, bem como a procura por uma compreensão holística sobre o corpo e seus processos são fundamentais para o processo criativo delineado para KATÁBASIS, pois fornecem o terreno fértil para uma aproximação aos processos da psique, relações humanas, assim como das transformações pessoais e espirituais que ocorrem durante a jornada criativa.

Em análise, conclui-se que em toda esta fase inicial de pesquisa procurou criar-se conexões entre referências, com particular interesse em dois planos, o físico e o metafórico, de modo a construir-se uma espécie de “espólio” de conceitos, ideias, imagens e qualidades de movimento a ser aprofundados nas investigações através da improvisação.

O desenvolvimento do processo criativo permitiu vislumbrar possíveis estéticas da obra e sua plasticidade, da mesma forma que possibilitou perspetivar ambientes sonoros, também eles informados pela pesquisa desenvolvida até ao momento. Para as primeiras experimentações recorreu-se a um gravador áudio, através do qual foram recolhidos fragmentos sonoros específicos, como o esvaziamento da bola, som criado pela manipulação do objeto, assim como a captação aleatória no momento das improvisações, no interesse em que o movimento transbordasse para lá do corpo e se aumentasse as possibilidades na edição do áudio.

Paralelamente aos ensaios práticos, parte da criação passou pela construção das faixas que viriam a integrar a peça, incluindo-se fragmentos das gravações realizadas em conjunto com outras fontes de componente mais eletrónica integradas na AKAI MPC (Music Production Centre), um equipamento que permite produzir, modificar e construir sequências de som. Neste ato criativo, procurou-se encontrar uma coerência com as qualidades manifestadas pelo corpo e o conceito de descida ao submundo que define katabásis, nesse sentido, a opção passou por utilizar frequências baixas, sons graves e densos que transmitissem uma sensação de tensão e peso ao longo da performance. Este ambiente que pretendeu instalar, pretendia ser um contraste com a opção musical nos momentos finais da performance onde, espaço, corpo, movimento e sonoridades se libertam de uma contenção, e se permitem a uma respiração conjunta, numa sensação de suspensão e leveza.

Seguindo o método habitual de criação de material coreográfico por meio de improvisações estruturadas, foram realizadas *tasks* informadas pela pesquisa desenvolvida até o momento e reformuladas após visualização dos registos em vídeo, no intuito de aprofundar algumas das relações já referidas: Homem / animal: deserto / labirinto; ritual / jornada. Um outro conceito que não se insere necessariamente nestes binómios, mas que se manifesta em todas elas, evidenciando-se ao longo das improvisações, e posteriormente se vem a tornar o elemento agregador de toda a obra, é a gravidade, especificamente, o peso

da gravidade, seja pela sua concretude (como força da Natureza que afeta a nossa realidade), como em sua dimensão poética.

As improvisações tiveram a duração de uma hora. Decidiu-se por este tempo, por se considerar que seria o ideal para afastar qualquer tipo de urgência em criar material que servisse, logo à partida as preconcepções que se estavam a formar da obra de forma eficiente, procurando afasta-se também de uma consciência externa em excesso, não se permitindo a uma imersão em profundidade com o presente e as ações do presente. Em certa medida, esta duração tem o intuito de permitir ao intérprete caminhar por percursos alternativos ou menos óbvios, sem o receio de nos desviarmos do objetivo, ou seja, relevar a importância do caminhar e não do destino final, que em retrospectiva encerra em si a própria génese da obra ao evidenciar as transformações manifestadas no corpo de experiências ocorridas pelas decisões e caminhos escolhidos ao longo da nossa jornada.

Apesar dos benefícios adjacentes as estas improvisações longas, importa destacar que, pela sua extensão e o facto de se permanecer em constante negociação com os papéis de intérprete / criador, por vezes o foco desviava-se para a composição externa da ação perdendo a atenção para as sensações vividas no momento, desviando-se desta forma para uma projeção externa do próprio corpo. Em todo o caso, foram fundamentais a presença das pesquisas teóricas nas improvisações realizadas até então, na medida em que começavam a dissolver-se uma na outra, como uma nova cor que emerge de duas tonalidades distintas, permitindo a uma maior consciência das qualidades de movimento e estética próprias à criação.

Foi previamente calendarizada uma pausa nos ensaios em estúdio de 2 semanas, esta paragem foi aproveitada para analisar o material criativo gerado até ao momento assim como ferramentas de improvisação e exercícios com potencial de ativarem o corpo e seus sentidos. Essa análise e sistematização de *tasks* de improvisação informadas pelas pesquisas realizadas até ao momento e sua experimentação numa primeira fase de criação, permitiram compreender que estas ferramentas se encontram próximas de conceitos de imagens mentais que Mary Fulkerson destaca em seus estudos, assim como o sintonizar das percepções de Lisa Nelson.

Compreender que os princípios das ferramentas que vinham sendo pensadas e colocadas em prática, inconscientemente, estavam imersos em filosofias e práticas de artistas ampliou a consciência de que era já detentor de algumas das ideias e práticas no meu corpo de experiências pela formação académica, através dos professores, seguido pela partilha em projetos artísticos com diferentes coreógrafos e intérpretes assim como de seus métodos, conceitos, e práticas, também estes informados pelos coreógrafos / investigadores do corpo.

A suspensão dos ensaios permitiu direcionar novamente a atenção para a análise dos registos em vídeo das improvisações, com o intuito de encontrar e registar padrões e hábitos. Esta análise permitiu compreender-se que determinados processos psicossomáticos eram recorrentes e, se por um lado era reconhecível determinadas técnicas e hábitos, por outro era igualmente possível compreender a relevância da memória afetiva nas tomadas de decisão perante as *tasks* propostas. Essa afetividade, alicerçada às experiências e emoções e memórias, levou a que, em determinados momentos, se reconhecessem movimentos ou ações recorrentes. Visualizar esses padrões permitiu uma noção clara dos momentos em que essas situações se desdobravam em novas possibilidades (influenciado por essa memória reconhecível) ou se deixavam ficar apenas pela réplica da estética dos movimentos e suas qualidades. Os momentos em que foi possível sentir-se hábitos a se alterarem, revelando variações em seus padrões, foram em alturas onde as ações realizadas permitiram desbloquear sensações, ampliar o imaginário, e expandir a percepção na sua totalidade, na intenção de manifestar o movimento de estar presente, nas palavras de Lepkov³⁰, "(...) "being present" is actually a movement and I have identified what is moving. "Being present" is the "movement of my attention". (Forti, 2005)

Esses momentos que se definiram no processo por 'chaves', procuram aceder simultaneamente à memória e fisicalidades determinados momentos de improvisações anteriores, atualizando-os em cada nova visita por meio do 'movimento da atenção'. Em suma, estas 'chaves' criadas para serem o fio de Ariadne deste labirinto, possibilitam a abertura de 'portas' ao longo da performance, que encaminham as ações realizadas para a dramaturgia da peça, reduzindo-se as possibilidades de nos perdermos totalmente, mas permitindo, ainda assim desvios de percurso através do movimento da minha atenção.

Paralelamente ao labirinto interior, que lentamente se construía, através de 'chaves' de acesso à memória e experiências somáticas do corpo, perceptíveis quando me encontrava no papel de intérprete, esbatiam-se na análise dos registos em vídeo. Acredito que a falta de clareza, não se encontrava nas propostas, mas sim na falta de perspetiva quando imerso na prática, como refere Doob (2012), ao nos aventurarmos no interior de uma arquitetura labiríntica, a perspetiva não nos permite ver além das paredes que nos envolvem e alguns metros à nossa frente, mas num sentido inverso, e na possibilidade de sobrevoar sobre o labirinto, veríamos uma arquitetura geométrica repleta de sentido, com soluções claras e organizadas.

³⁰ Daniel Lepkoff - Coreógrafo, performer improvisador, professor e escritor. Entre os anos 70 e 80, teve um papel central no desenvolvimento da Release Technique com Mary Fulkerson e do Contact Improvisation com Steve Paxton, divulgando essas ideias globalmente. É cofundador do *Movement Research* em Nova York.

Concentrei-me na possibilidade de sobrevoo sobre a performance, de forma a encontrar uma arquitetura clara para o observador e intrincada para quem o encontra explora. A decisão passou por delinear um percurso labiríntico no espaço. O percurso foi resgatado de improvisações anteriores, com o intuito de o memorizar, de forma a contrastar a clareza do caminho percorrido com a dúvida, indecisão e tensão interiores.

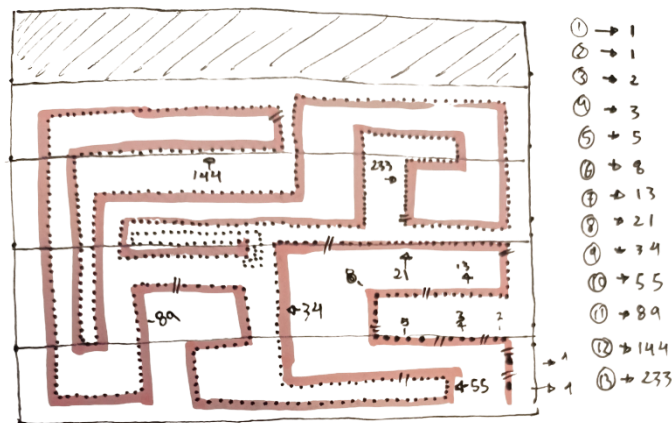


Figura 1. Esboço de percurso labiríntico no espaço. Autoria própria

Compreendendo-se que estes espaços, “(...) simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos.” (Doob, 2002, p.1)

A integração de um percurso claro, ao invés de limitar o material desenvolvido, permitiu concentrar a atenção na pesquisa de movimento e suas percepções, encaminhando-a para um espaço subterrâneo, onde o teto e a gravidade atraíram o corpo para chão de forma a impossibilitar sua verticalidade.

A atração pelo chão, não se via impulsionada apenas pela gravidade, mas também pela vontade e memória física do próprio corpo de experiências e seus hábitos. Uma familiaridade e atração pelo chão que acredito ter origem no Breaking e que, ao invés de a reprimir, me interessava convocar, não por meio de seus movimentos codificados, mas antes através de suas bases estruturantes.

Ao término do primeiro mês de ensaios, instalou-se uma sensação de estagnação acompanhada de dúvidas, que motivaram a realização de uma avaliação um ponto do processo criativo. Constatou-se que as incertezas estavam relacionadas à percepção de que os conteúdos desenvolvidos, sustentados na improvisação e materializados através da repetição e memória poderiam transmitir a sensação de serem desconexos e fragmentados entre si.

Com base nas improvisações realizadas até ao momento, destacaram-se seis blocos (que mais tarde viriam a integrar a performance): A Queda; Labirinto; Caminhada no Deserto; Recortes de Indecisão; Metamorfose; 1000 Faces.

Os blocos mencionados, nesta fase ainda não tinham nomes, não eram perceptíveis na sua forma, mas a frequência com que surgiam nas várias improvisações era notória e, de forma orgânica foram-se impondo no próprio espaço e corpo, não por imposição coreográfica, mas acima de tudo porque as sensações percecionadas ao realizar determinadas ações e qualidades de movimento, tornavam-se catalisadores de memórias geradoras de imagens virtuais, alimentadas pela memória.

Ainda que no plano da composição coreográfica, se compreendesse a necessidade de decifrar o seu potencial de comunicação, convenci-me que, na sua essência, era o tipo de material ao qual me tinha desafiado a explorar e, nesse sentido, se encontrava sustentado tanto pela pesquisa teórica, como pela prática. Um dos exemplos relevantes neste contexto é o conjunto de exercícios concebidos paralelamente ao processo criativo (Corpo de Camadas), detalhado no capítulo VI. que visam a ativação de um estado de percepção sensível por parte do intérprete, tanto em relação ao seu corpo quanto ao espaço circundante. A análise e clarificação do processo que originou o material coreográfico, permitiu uma maior confiança nos resultados alcançados. Após o esboço dos elementos potenciais a integrar o objeto artístico, tornou-se possível redirecionar a atenção para a estrutura e construção de jogos de relações.

Considerou-se ser o momento oportuno para testar os blocos de improvisação previamente construídos, com o intuito de avaliar a possibilidade de coexistirem de forma harmoniosa estabelecerem relações entre si. De modo a evitar uma estrutura pré-determinada que condicionasse o processo, optou-se por permitir que o alinhamento fosse criado de forma espontânea durante a execução, possibilitando que bloco A influenciasse B, C ou D naturalmente e não por uma imposição prévia.

O processo de experimentação do material revelou-se um ponto de viragem no processo criativo realizado ao longo de uma semana, o qual possibilitou:

- . Concretizar / observar possíveis relações entre fragmentos coreográficos.
- . Perspetivar o 'tom' da peça, sua atmosfera.
- . Esboçar possibilidades dramatúrgicas.
- . Revelar dissonâncias entre percepção de intérprete com a do coreógrafo.
- . Salientar a importância do aprofundamento de materiais desenvolvidos.

Ao testar diferentes conjugações, considerando os pontos referidos e recorrendo às gravações dos ensaios, a opção foi decidir um alinhamento prévio, que incluísse algumas das opções tomadas através do método anterior (onde a percepção como intérprete ditou as escolhas).

Compreendeu-se ser o momento adequado para partilhar o processo criativo desenvolvido até então. Depois de aproximadamente um mês e duas semanas de trabalho em estúdio, realizou-se o primeiro ensaio aberto. Em processos criativos de carácter solitário, como o presente, a possibilidade de partilhar o trabalho e receber feedback é extremamente valiosa, pois permite a multiplicação e diversificação de perspetivas sobre o objeto performativo, o que enriquece significativamente o processo. Entre as observações partilhadas, destacam-se:

- . Contraste entre naturalismo, crueza e teatralidade das ações.
- . Desconstrução das imagens misteriosas ao revelar-se o mecanismo utilizado, trazem uma camada mais humana à performance, relacionando-se com o conteúdo desenvolvido à posteriori.
- . Clareza e simplicidade das propostas
- . Presença de uma contenção e minimalismo ao longo da performance.
- . Caos, indecisão e descontrolo propostos revelavam controle, percepção e precisão.
- . Necessidade de ajuste da duração dos blocos; Importância de alguns momentos se instalarem no espaço.
- . Desenvolver fragilidade e calma presentes no momento final.
- . Relação clara entre corpo, objeto e ar; pensar nessa relação.

Foi relevante constatar que alguns dos pontos destacados (contenção e minimalismo, ajuste de ritmos e tempos dos momentos e exploração do bloco final), já haviam sido identificados como aspetos a resolver. O facto de se terem destacado, sublinharam a necessidade de os resolver. Por outro lado, evidenciaram-se detalhes e sensações relacionadas com as propostas, que somente através da partilha se revelou sua força e potencial comunicativo. A repetição contínua de ideias e conceitos pode, por vezes, diluir as motivações primordiais e as sensações percecionadas na observação ou materialização das

propostas, nesse sentido, quando estas são corroboradas, isso constitui uma mais-valia para a compreensão do objeto, sobretudo no contexto do duplo papel de criador / intérprete.

Os ensaios subsequentes, exploraram-se soluções para as fragilidades identificadas, com principal enfoque nas questões relativas ao ajuste temporal dos blocos coreográficos. Esses ajustes foram fundamentais para alcançar a harmonia entre o diferente material coreográfico. No final da semana de trabalho delimitou-se um possível alinhamento estrutural, o qual se manteve até à data de estreia: Caminhada no Deserto; A Queda; Labirinto; Recortes de Indecisão; Metamorfose; 1000 Faces.

Desde o início da concepção de KATÁBASIS que a vontade foi sempre contar com o apoio de uma pessoa de confiança, com uma visão crítica e sensibilidade artística apurada, que pudesse contribuir para o processo de criação. Assim, convidei a coreógrafa e bailarina Daniela Cruz para me acompanhar neste processo, não apenas pela sua vasta experiência no campo das práticas performativas, mas também pela oportunidade em partilharmos vários processos criativos. Neste contexto, pude observar a sua capacidade de formular questões objetivas e construtivas sobre um objeto artístico sem que seu gosto pessoal ou preferências se sobrepusessem às ideias do criador. A sua maturidade e experiência, associadas à relação de confiança mútua, foram fatores determinantes para esta escolha.

Inquietações e reflexões acerca do objeto performático foram partilhadas através de meios digitais, o que permitiu a atualização contínua do estado do trabalho, bem como a partilha de inspirações e referências, de forma a assegurar uma convergência de ideias e uma sintonia conceptual entre ambos.

Concluimos que, na fase em que o projeto se encontrava, seria fundamental um contato presencial com o objeto artístico, de forma a se obter uma percepção clara do que até então se tinha desenvolvido, aproximadamente um mês e 2 semanas após se iniciar os ensaios em estúdio. Este encontro teve como objetivos a recolha de feedback sobre a performance assim como a resolução de questões técnicas relacionadas com a mesma, nomeadamente no que diz respeito ao espaço de apresentação, iluminação, cenografia e figurinos.

Na análise elaborada por Daniela Cruz, destacaram-se diversos elementos merecedores de atenção, que permitiram acrescentar novos detalhes à peça.

Destacou-se a figura que surge em cena como uma identidade anónima, ou que procura o anonimato, onde a sonoplastia inicial reforça a atmosfera de tensão e mistério e, nesse sentido, foi sugerida a utilização de uma máquina de fumos de modo a intensificar o ambiente proposto.

Foi sugerido a contenção e prolongamento da entrada inicial, de modo a não precipitar o início da performance, para que o espectador se familiarize e entre também ele neste espaço

com o intérprete. Nesse contexto, seria importante definir se nos encontramos em cena no momento de entrada do público. Observou-se que a peça pendia para uma certa frontalidade /lateralidade, sem diagonais evidentes, devendo estar consciente desta característica marcante.

Destacou-se o potencial do corpo que se altera e infla/desinfla, assim como a necessidade de pensar no figurino de forma a envolver toda a estrutura oculta e permitir sua insuflação. Relativamente às dinâmicas temporais deste momento, seria importante repensar nas variações dos ritmos e tempos, evitando-se uma certa previsibilidade.

Compreendeu-se que a caminhada de cócoras criava uma mudança de plano significativa á qual se poderia dedicar mais atenção, da mesma forma que a utilização do cansaço e exaustão como motes para variações de movimento e dinâmicas deveriam ser considerados.

Aconselhou-se a evitar a sincronização inconsciente do movimento com o som, particularmente quando a música tem um ritmo bastante claro e o corpo se encontra numa qualidade de movimento que sugere indecisão e tensão. Apesar deste apontamento estar relacionado com a sonoplastia, a coexistência entre esta e o movimento sentiram-se ajustadas.

Uma recomendação que se estendeu a toda a performance, foi a necessidade de que os momentos se diluíssem de forma orgânica, de forma a dissolver qualquer tipo de fragmentação entre cenas. Por último, mencionou-se o potencial de explorar uma certa feminilidade emergente no bloco final da peça, sugerindo-se um maior desenvolvimento e atenção.

Após se identificarem observações mais técnicas com relação à performance, lançaram-se três questões dramáticas que considero essenciais para o desenvolvimento conceptual da peça.

- . Quem és tu?
- . O que procuras?
- . O que carregas?

Não se pretendia uma resposta concreta, mas antes, estimular o imaginário e refletir sobre as intenções e motivações em cena. Desde esse momento que estas interrogações se transformaram numa espécie de Vergílio que acompanha Dante na sua descida ao submundo.

O segundo momento foi dedicado a tomar decisões técnicas relativas à implementação da peça. Apresentaram-se soluções previamente delineadas de modo a avaliar a viabilidade das propostas e sua coerência com o material coreográfico desenvolvido. A intenção inicial foi sempre apresentar a performance num espaço não convencional, em que o próprio local convocasse por si só características que dialogassem com o espírito da obra, uma atmosfera crua, fria, abandonada, mas também carregada de memórias.

Essas características motivaram a escolha do espaço 'Ferro' (Fig.2) localizado na CRL – Central Elétrica no Porto. Para além da possibilidade de apresentações, o local opera também como oficina e armazém dos trabalhos artísticos realizados por André Braga e Cláudia Figueiredo³¹. Na figura três, é possível observar a integração do dispositivo cénico e iluminação no local de apresentação no dia de estreia da performance.



Figura 2. Local de apresentação (Ferro). Autoria própria



Figura 3. Implementação de cenografia no espaço. Autoria própria

As figuras 4, 5 e 6 representam alternativas para o espaço cénico. Após a sua análise, conclui-se que a primeira opção (fig.4) circunscrevia em demasia o espaço e limitaria as possibilidades de iluminação às laterais. Na segunda opção (fig.5) era possível iluminar toda a área de apresentação, mas, em contrapartida, impunha-se em demasia no espaço e dificultaria algumas das ações predeterminadas na peça, devido aos cabos que teriam de atravessar chão, assim como os tripés de suporte LED em cena. A opção considerada viável, que resolveria parte dos problemas apontados e se concordou ser coerente com o universo e conceitos do objeto artístico foi a terceira opção (fig.6), pelo que se optou pela sua implementação.

³¹ André Braga e Cláudia Figueiredo desenvolvem juntos o seu trabalho desde que fundaram a cooperativa Circolando, em 1999. O trabalho no espaço de fronteira e cruzamentos disciplinares caracteriza o seu percurso, sendo que para as suas criações convocam um coletivo de criadores vindos das áreas da dança, teatro, artes plásticas, música e cinema.

KATÁBASIS: O Corpo de Experiências no Processo Criativo.

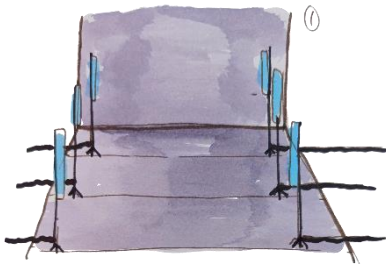


Figura 4. Esboço cenografia (1). Autoria própria

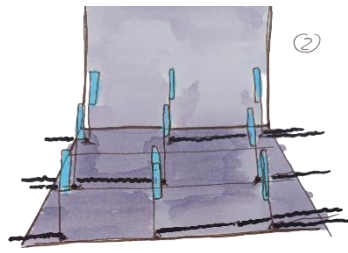


Figura 5. Esboço cenografia (2). Autoria própria

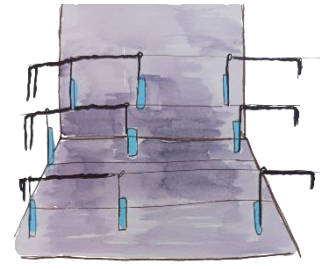


Figura 6. Esboço cenografia (3). Autoria própria

Em conclusão, o último mês de ensaios dedicou-se à revisão e aprofundamento das premissas coreográficas, e na resolução das fragilidades apontadas.

A fase final, consistiu na implementação da performance no espaço de apresentação, o que obrigou a uma adaptação do material dado as particularidades do espaço, nomeadamente o chão que apresentava rachaduras e algumas zonas onde existiam infiltrações e umedeciam o espaço. A semana foi marcada pela análise e tomada de decisões relacionadas com as questões técnicas e estéticas (espaço cénico, iluminação, figurinos) As opções previamente esboçadas, permitiram uma avaliação e adequação ao espaço do material coreográfico, mantendo-se a coerência e intenções da obra artística. Optar por um espaço não convencional com as características referidas, demonstrou ser uma decisão estratégica que contribuiu diretamente para a estética pretendida.

Capítulo VI - Práticas criadas a partir da investigação

. CORPO DE CAMADAS

WHEN we move, the breath is engaged directly with action, because the body demands oxygen in direct proportion to its needs. One sees that it is possible to inhibit breathing when dancing, and this is always unfortunate, because it does limit the performer's ability, both in the specific execution of movement and in the overall expression of movement. It's very important to breathe well in the study, practice and performance of dance.

(Fulkerson, M, 2010 p. 128)

As propostas exploradas possuem um caráter acumulativo, o desejo foi que cada uma informasse e fosse consequência da anterior.

1- Ver o distante de perto e o perto a certa distância.

Este primeiro exercício procurou aprofundar a percepção sensorial do corpo, permitindo-me a uma observação minuciosa dos pequenos movimentos interiores, na tentativa de direcionar a atenção para uma imagem interior. Inicia-se o exercício deitado, de costas no chão, procurando anular ao máximo o peso da gravidade, num relaxe de toda a musculatura, concentrando-se essencialmente na respiração. Durante esse processo, de forma a estimular as imagens mentais, procuro um plano de distância como referência, a imagem recorrente é a do corpo a flutuar em alto mar sentindo pequenas oscilações.

A partir dessa imagem, inicio pequenos movimentos internos (imperceptíveis para o exterior) a partir do centro do corpo que se expandem gradualmente em direção às extremidades procurando manter sempre em mente a ideia do corpo relaxado, ativando exclusivamente a musculatura necessária, em vigília constante das tensões musculares que se vão criando nas diferentes zonas do corpo. No decorrer do exercício, o foco passa por manter a respiração longa e profunda, de forma controlada, assim como a permanência no presente, onde a atenção nas ações, pretende estimular a continuidade no momento, numa escuta constante de mente, corpo, espaço e tempo. A amplitude e intensidade dos movimentos aumentam de forma calma e gradual, da mesma forma que a imagem acompanha a progressão. As ondulações tornam-se maiores e constantes, o corpo ao

acompanhar essa alteração possibilita uma deslocação no espaço mantendo a relação com o chão num permanente tensionar / relaxar dos músculos que se pretende ser consciente.

2- Diálogo com a gravidade

Partindo das sensações anteriores, em que nos encontramos nesse limbo, entre percepção interna/externa, atento e engajado com cada decisão tomada, em cada articulação que se move, sustentado por imagens mentais que reforçam essas ações e uma vez familiarizados com as premissas, uma nova camada é adicionada, encaminhando a atenção para a estrutura esquelética, imaginando-se um corpo sem musculatura. Inicialmente, procura-se visualizar internamente as articulações e o esqueleto, concentrando-se em cada parte do corpo ativa.

Durante esse processo, a intenção é que os movimentos sejam orgânicos para o corpo, deixando-nos guiar pelas tarefas, isso permitirá que a atenção esteja mais sobre as camadas adicionadas anteriormente (articulações, tensões musculares, gravidade, respiração) e menos alerta para com a estética do movimento. Compreende-se então que o grande desafio, é manter uma consciência corporal aguçada, evitando a ativação desnecessária da musculatura explorando múltiplas possibilidades de mobilidade, procurando adaptar-se às sensações do corpo e do ambiente circundante. Essa progressão leva à transferência gradual do peso do corpo para os braços e zona das omoplatas e membros inferiores (com os joelhos no chão) mantendo quatro pontos de apoio.

No decorrer do exercício, mantém-se presente a imagem mental de um corpo esqueleto, sem músculos, evitando sempre a ativação de músculos desnecessários para a sustentação do corpo. À medida que o peso é transferido para os pés e as pernas, libertam-se e relaxam-se os braços e toda a parte superior do corpo, levando-se à transferência do peso para os membros inferiores, desenrolando-se gradualmente o corpo até à sua verticalidade. Reitera-se a importância de permanecer presente e atento às alterações e sensações do corpo no espaço.

3- Verticalidade de um Corpo Desfragmentado

Altera-se o plano do corpo para a verticalidade, mantendo as premissas acumuladas até ao momento, numa relação diferente com o peso e a gravidade. A atenção está nesse jogo de equilíbrio permanente, e na alternância da musculatura que se convoca a cada novo ajuste do corpo, a premissa passa por enraizar a planta dos pés ao chão, e a partir desse

ponto compreender as alterações de peso e os diferentes pontos de contacto que se alteram a cada oscilação provocada.

A pesquisa centrada na percepção da verticalidade inicia-se após o desenrolar gradual da coluna vertebral, onde o movimento se encontra numa oscilação constante numa qualidade serpenteante, que se altera entre lateralidade e frontalidade. Alcançando este enraizamento, com uma base sólida, procura-se visualizar cada vértebra em movimento, permitindo ganhar espaços entre elas, alternando entre uma maior tensão na inspiração e o relaxamento na expiração. Recorda-se a conexão com a planta dos pés no solo, enquanto se alastram esses fluxos de movimentos iniciados a partir da região pélvica que se propagam através de ondas que se alternam entre tensão e relaxamento corporal, sincronizando esses estados com a respiração (relaxamento / expiração, tensão / inspiração).

4- Alternância Entre Tensão e Relaxamento Corporal

Durante a inspiração, realiza-se uma tensão consciente dos músculos do corpo, enquanto na expiração, somos levados a relaxar completamente, provocando o corpo a oscilar entre plano superior e inferior. Essa alternância é repetida em cada ciclo respiratório, incentivando à exploração de diferentes dinâmicas de movimento e sensações.

Seguido desta construção, somos finalmente libertos desse enraizamento no chão e podemos movimentar-nos pelo espaço, incorporando as experiências sentidas até o momento.

5- Isolamento Articular Descendente/Ascendente

Após o exercício anterior, onde o corpo foi gradualmente acelerando, tornando-se também mais dinâmico e expansivo, foi necessário pensar-se novamente em permanecer com um olhar interno sobre nós próprios. Este exercício volta a focar a atenção nas pequenas percepções, concentrando-se particularmente nos movimentos circulares em torno de um eixo vertical que atravessa o centro do corpo desde a cabeça até aos pés, numa linha infinita que liga o céu e a terra. A atenção é direcionada para a rotação do pescoço, peito, pulsos, pélvis, joelhos e tornozelos, alternando entre movimentos ascendentes e descendentes.

6- Deslizar sobre a Superfície

O exercício pretende explorar um movimento que desliza suavemente sobre a superfície. O intuito é manter os joelhos flexionados e a mover-se de forma contínua, sem

oscilações no corpo, com o objetivo de se mover pelo espaço num movimento fluido e contínuo, sem interrupções ou hesitações.

7- Escolha na Indecisão

O fluxo constante em deslocação da proposta anterior, altera-se gradualmente, para um movimento errante e reticente, encaminhando o exercício para a indecisão e questionamento permanentes. A pesquisa centrou-se em contrariar as minhas decisões a todo o momento, procurando potenciar a pesquisa de movimentações inesperadas e contraditórias.

Um exemplo prático: Se me decido a dar um passo em frente, contrario essa decisão com um passo lateral. Durante esta exploração, a intenção é envolver todo o corpo numa série de oposições e contradições, desafiando-se a lidar com múltiplas tarefas contraditórias em simultâneo, enquanto nos movemos pelo espaço.

8- Tempo das imagens

Considerei explorar uma série de posições e movimentos inspirados em cinco elementos distintos, que poderiam variar entre uma imagem fixa, ou ação de movimento simples. Após decidir os cinco momentos, o exercício inicia-se uma contagem lenta e regular, enquanto alternamos entre as diferentes posições e qualidade. Durante a exploração, são alternadas tarefas, que requerem uma rápida adaptação.

A ordem das imagens selecionadas, o tempo e qualidades entre cada elemento alteram-se de forma irregular, o que requer bastante atenção e capacidade de resposta rápida, procurando sempre manter uma conexão fluida entre as diferentes imagens. Na ocupação do espaço, permanecemos abertos à improvisação, permitindo que o movimento se modifique a partir das experiências percebidas.

9- Corpo Inverso/ Reverso

Em C.I.R a atenção está nos movimentos de rotação interna e externa das articulações do corpo, com o foco na rotação simultânea de todas as articulações, explora-se a amplitude de movimento e a sensação de expansão e encolhimento em relação com o centro do corpo. O exercício desenvolve-se para a pesquisa de rotações articulares isoladas, alternando entre movimentos internos e externos.

10- Contra Corpo

Este exercício centra-se na procura constante do equilíbrio e a tensão entre diferentes partes do corpo. Definimos um ponto concreto no corpo e determinamos um outro em oposição ao primeiro, experimentando-se posições que desafiem o equilíbrio e criem tensões opostas em zonas do corpo. No decorrer da pesquisa a tensão desdobra-se entre a percepção interior e exterior numa conexão fluida entre mente, corpo e movimento.

11- Ecos Que Reverberam No Corpo

O objetivo é ser permeável às sensações provocadas no corpo na escuta do discurso interior que se materializa em movimento. Este processo, pretende agregar toda a experiência do corpo ao longo das diferentes etapas para que, pela memória e sensações, se procure resgatar espaços e movimentos que se construíram através das diferentes propostas acumulativas.

Na pesquisa existe a regra que pretende exatamente questionar esse lugar da memória e da repetição de um mesmo momento vivido, neste caso segundo antes.

Para podermos avançar em direção ao futuro, temos sempre de recuar ao movimento anterior procurando reproduzi-lo o melhor que conseguir, como se o passado imediato se tornasse uma espécie de âncora para a imprevisibilidade do futuro.

Conclusão

Reconhecer e reprogramar, pressupõe um duplo movimento, mas o que dizer quando se reconhece a esta duplicidade a capacidade de tornar-se uma única experiência cinética? A possibilidade de ser um movimento contínuo de percepção e alterabilidade, quando encorajados a compreender as coisas na sua totalidade. Poderíamos assim, servir-nos de um fluxo único de saberes que se enriquecem pela visão das coisas na sua convergência, e em suas relações de proximidade.

Foi a partir de convergências que se elaborou este relatório, as quais me permitiram avançar e alcançar este momento, onde mais do que apresentar conclusões objetivas, tem a ambição de esboçar hipóteses e iluminar perspectivas, sustentado num conhecimento empírico, proveniente do corpo de experiências, investigação teórica e seu consequente processo criativo.

Ao refletir sobre os conceitos estruturantes, tornou-se evidente a importância de sublinhar a convicção na investigação artística como campo de investigação que beneficia uma abordagem reflexiva, crítica e contextualizada. Essa perspectiva reconhece e valoriza o próprio processo criativo, entendendo-o como parte integrante da pesquisa que, ao invés da obtenção de conclusões definitivas, se foca em ampliar possibilidades. Acima de tudo, reiterou-se a convicção na capacidade da investigação artística em escapar de classificações rigorosas e gerar seus próprios critérios a cada projeto artístico individual, ou seja, que essa abertura ao desconhecido, ao inesperado e o seu carácter híbrido se destacasse como uma das suas qualidades em potência, num contraste com outros métodos de investigação.

Tal como a investigação artística incita à exploração de caminhos desconhecidos, a improvisação reflete essa mesma busca ao integrar novos horizontes criativos. Mais do que uma simples fonte de inspiração, a improvisação fortaleceu a minha convicção no seu valor como ferramenta metodológica, capaz de devolver ao corpo a sua autonomia e narrativas próprias e se expressar a partir de suas experiências, desafiando padrões estabelecidos e automatismos, enquanto se intensificam percepções sensoriais. Estas particularidades fizeram da improvisação o pilar central do desenvolvimento coreográfico, não apenas como um método gerador de movimento, mas também como uma via para o autoconhecimento, que permitiu questionar as fronteiras de um corpo em constante transformação, multiplicando as possibilidades de exploração do corpo no espaço, promovendo uma interação dinâmica e aberta, pela sua adaptabilidade ao inesperado, um aspeto que considero crucial, pois não só promove uma flexibilidade mental, mas transforma ainda, a incerteza numa fonte contínua de inovação e criatividade.

A dança pós-moderna americana, ao subverter preceitos e valorizar a individuação, revela também o impacto das normas culturais, reconhecendo-se por diferentes ângulos, o corpo que forma a identidade não apenas pela sua biologia, mas sim pela sociedade, política e cultura onde se insere. Nesse sentido, observar a atitude expressa não só pelo corpo, mas também pelo movimento, seria fundamental na valorização das experiências subjetivas e singularidades.

Neste contexto, compreendi que a atenção deveria estender-se às intenções de um movimento autorreferencial, que permitisse ao indivíduo preservar sua singularidade, sem a limitar às normas e expectativas técnicas. Esta perspectiva abriu caminho para uma abordagem mais inclusiva e aberta ao movimento, proporcionando um vasto leque de interpretações e formas de expressão ao serviço da criatividade, revelando um sujeito criativo, inserido num movimento democrático e multidisciplinar, onde o corpo se manifesta a partir de uma ética própria. O corpo, com suas experiências que gera a sua dança.

A capacidade de recordar apresentou-se como uma ferramenta essencial, quer na análise e resolução de tarefas como no estímulo da imaginação criativa, sendo fundamental na construção de narrativas e na compreensão de acontecimentos, factos e ideias. No contexto prático, constatei que a memória exerce um papel decisivo não só na forma como compreendemos e interagimos com o mundo, mas também na sua capacidade em moldar a expressão física e criativa, sendo que na dança, essa influência manifesta-se de múltiplas formas, seja ao evocar movimentos previamente aprendidos, como no reconhecimento de padrões ou construção de narrativas emocionais através do movimento. A habilidade de aceder a memórias passadas e projetar futuras, afeta significativamente a nossa capacidade de antecipar e interpretar as situações presentes. Dessa forma, não só informa a técnica do corpo, como enriquece a expressão artística, permitindo uma conexão mais profunda com nós próprios e na relação com o observador.

A pesquisa voltada para a compreensão dos primeiros movimentos nos organismos simples, desvendaram a íntima relação entre o sistema nervoso e sua capacidade de materializar sensações em movimentos. Essa relação causal entre o sistema nervoso e o movimento possibilitou a compreensão de que o corpo, através de uma sofisticação nervosa, evoluiu para se tornar um veículo crucial de comunicação, sendo essencial tanto para a expressão como para o entendimento entre os seres humanos. Assim, a ancestralidade do movimento, enraizada na biologia, expande-se para uma dimensão de expressão que é fundamental no contexto artístico e humano, visível em gestos, posturas e movimentos, consolidando a convicção de que a comunicação transcende as palavras, e o corpo é um transmissor permanente de significados e emoções de uma complexidade e profundidade imensa.

Estes conceitos pavimentaram o caminho para uma compreensão integral do corpo. Na impossibilidade de vivenciarmos verdadeiramente a realidade experienciada por outros, essa capacidade de percepção sensorial, encontra-se dependente de uma entrega e abertura por parte do observador e do observado, para que, na aceitação da inexistência desses limites, permitam que os espaços internos ressoem entre si.

Ao abolir-se estas fronteiras, a concepção do corpo como algo individual, derivado apenas de si próprio diluem-se, concluindo que este é relacional e não se confina aos limites tradicionais da individualidade. Para isso, foi fundamental perspetivar o mesmo como uma potência em movimento com a capacidade de alcançar estados imprevisíveis de imanência, moldada não apenas pela anatomia, mas também pela psicologia, contextos históricos e culturais do próprio indivíduo.

O desenvolvimento da investigação artística permitiu a construção de um conjunto de ferramentas de improvisação, designado por 'Corpo de Camadas' (CDC), o qual implicou a sistematização de um leque de premissas (*tasks*) com o intuito de ampliar a percepção e contribuir para a exploração de diferentes possibilidades de comunicação corporal, refletindo o diálogo contínuo entre corpo, espaço e memória. Para além disso, procura entender o ser humano como entidade mutável e sensível, com capacidade em se tornar simultaneamente repositório de experiências passadas e espaço de criação para novas possibilidades. Importa destacar que, apesar de CDC se definir como aberto, de carácter fluido e sensível às experiências de cada corpo, as linhas orientadoras de suas premissas, permitem conceber uma estrutura acumulativa improvisada com características próprias, que se definem por tarefas físicas concretas simultâneas a um processo de imaginação ativa contínuo.

O processo de descoberta de um conjunto de propostas capaz de estimular simultaneamente a imaginação e a percepção sensorial do corpo motivaram o aprofundamento dessas ideias e sua partilha. O objetivo é difundir o 'Corpo de Camadas' tanto no contexto pedagógico quanto em processos criativos, de modo a permitir que este seja pensado, experienciado e transformado coletivamente. A aplicação deste conceito foi planeada para ser utilizada tanto em aulas de aquecimento e ativação da percepção corporal, como enquanto ferramenta geradora de movimento. A intenção passa por continuar a desenvolver as premissas estabelecidas, com particular ênfase na revisão dos códigos linguísticos adotados, no intuito de garantir maior clareza e precisão.

No processo criativo de KATÁBASIS, o corpo e suas vivências empíricas foram centrais, e porque a descida ao submundo é uma jornada tanto interior como exterior, busquei ir além do corpo fisiológico e expandir a sua dimensão poética. O desafio passou por decodificar a experiência empírica, por meio de dados e processos linguísticos passíveis de ser justificados e interpretados no presente relatório, que permitissem tecer considerações

acerca do corpo do intérprete na sua contemporaneidade, levando à integração das matérias previamente discutidas no contexto da prática, procurando não deixar que os processos de intuição e decisões criativas fossem condicionados pela investigação teórica, preservando a capacidade de esticar os limites das convenções pré-estabelecidas através do potencial reflexivo próprio da arte, onde a subjetividade por vezes, se sobrepõem à objetividade científica.

Isso não impediu que se criasse um espaço de fusão entre reflexão crítica e ação, evidenciando-se o corpo de experiências enquanto veículo de conhecimento, resultando numa reflexão ponderada sobre a relação entre corpo, movimento e espaço no contexto da performance realizada. O principal objetivo foi desde sempre ampliar e compreender por várias fontes como opera este corpo que se forma por uma experiência coletiva que, desde seus primórdios é relação e experiências partilhadas, sem que isso retire a beleza das singularidades próprias de cada ser.

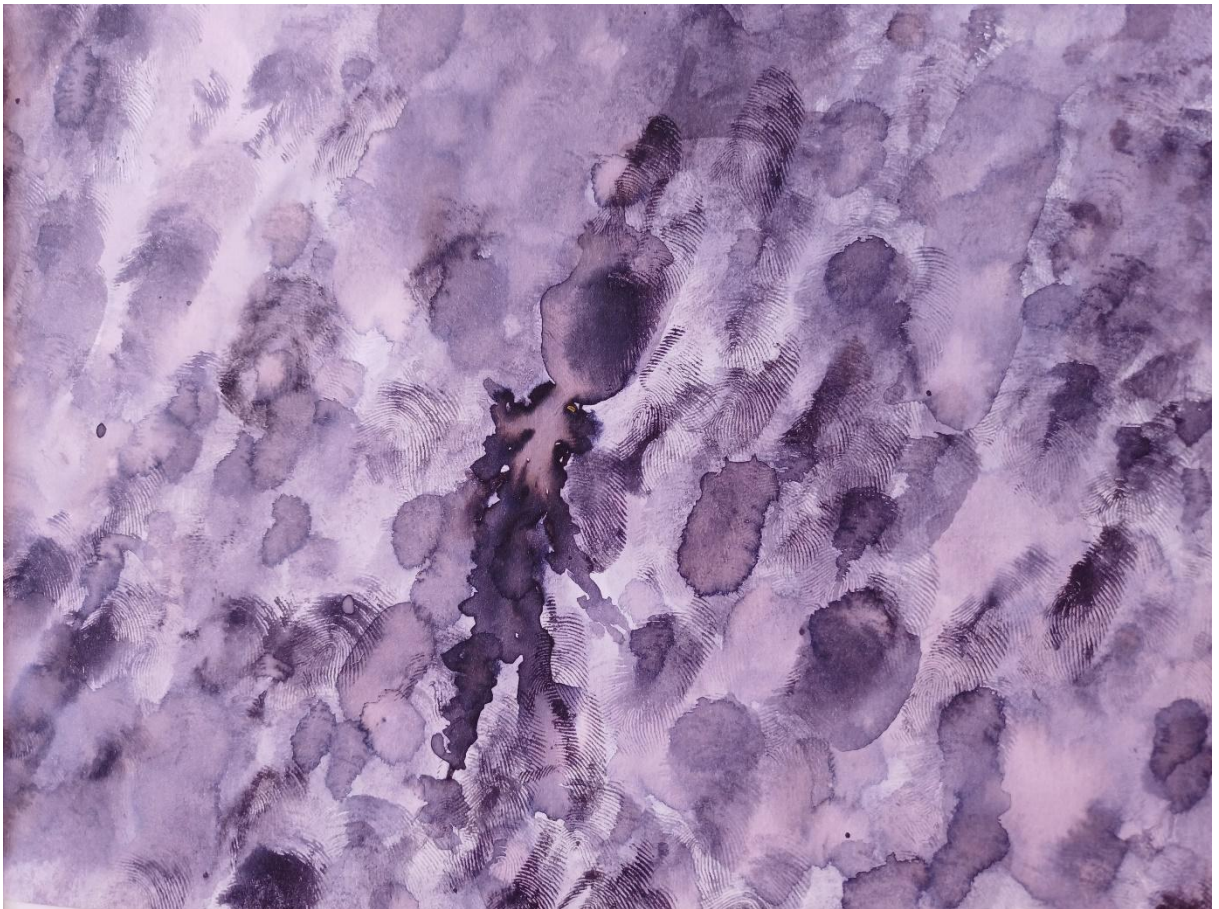
Bibliografia

- Barros, N. (2009). *Da materialidade na dança*. (1º ed.) Centro de Estudos Arnaldo Araújo.
- Borgdorff, H. (2013). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Cais Produção Cultural. *Sintonizando a percepção I Encontro com Lisa Nelson* [YouTube channel]. Retirado março 04, 2024, de https://www.youtube.com/watch?v=x_bYj0xlpq
- Cvejić, B. (2017). *Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought*. Oxford University Press eBooks.
https://www.academia.edu/26017553/Problem_as_a_Choreographic_and_Philosophical_Kind_of_Thought_The_Oxford_Handbook_of_Dance_and_Politics_forthcoming?auto=download
- Cvejić, B. (2019). *A Physical Quest for Natural Rights*. In R. Bigé (ed.), *Drafting Interior Techniques* (pp. 52 -56).
- Damásio, A (2017). *A Estranha Ordem Das Coisas: A vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. (1º ed.) Círculo de Leitores.
- Doob, P.R. (2019). *The Idea of The Labyrinth: from Classical Antiquity through the Middle Ages* (2ª ed). ITHACA AND LONDON.
- Elkins, J. (2012). *What do artist know*. Penn State University Press.
- Farrer, R. (2014). *The creative dancer, Research in Dance Education*, 15:1, 95-104, DOI: 10.1080/14647893.2013.786035
- Farah, M. H. S. (2016). *A imaginação ativa junguiana na Dança de Whitehouse: noções de corpo e movimento*. *Psicologia USP*, 27(3), 542–552.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações*. (2º edição revista e atualizada). Edições Colibri.
- Fernandes, R. M (1993). *Catábase ou descida aos infernos: Alguns exemplos literários*. *Humanitas*.148-359.http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/-359._19_Rosado_.
- Forti, S. (2005). *The Movement of attention: An interview with Daniel Lepkoff*. <https://daniellepkoff.com/writings/Daniel%20Simone%20Interview.php>
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Relógio D`Água.
- Harispe, L. A. M. (2018). *A linguagem da improvisação em dança contemporânea: estudo trans-disciplinar do campo da práxis*. [tese de doutoramento] Universidade Federal da Bahia.
- Junior, J. C. S. (2010). *O'Donnell's 'Open-Form Composition' ('OFC'): A Possible Stance to*

- Abridge the Divide Improvisation-Composition in Dance?* [tese doutoramento].
University of Utrecht
- Jung, C. G. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. (2ª ed.) Vozes.
- Kerényi, K. (2008). *Estudos do Labirinto*. (ed. Pedro A.H. Paixão). Assírio & Alvim.
- Lepecki, A. (1999). *Skin, Body, and Presence in Contemporary European. Choreography TDR: The Drama Review* 43(4), 129-140. <https://www.muse.jhu.edu/article/32967>.
- Lepecki, A. (2005). *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
<https://www.academia.edu/44972950>
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. (3ª ed) Orfeu Negro.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e Antropologia*. (pp. 399-422). Cosac Naify.
- Nietzche. F. (2019). *Assim falava Zaratustra*. (17º ed.) babel.
- O'Donnell, M. (2005). Mary O'Donnell Fulkerson – Releasedance. *Open Form to Responsible Anarchy: Autobiographical Thoughts*.
<https://timeless-records.com/releasedance/ReleaseDance/ARTICLES.html>
- O'Donnell, M. (2010). Mary O'Donnell Fulkerson – Releasedance. *World of Proximity*.
<https://timeless-records.com/releasedance/ReleaseDance/ARTICLES.html>
- Perron, W (2022). *What Was Judson Dance Theater, Who Was Against It, and Did It Ever End?* https://wendyperron.com/judson_dance_theater/
- Ponty, M. (2006). *O Olho e o Espírito*. (6º ed.) Vega.
- Quaresma, J, P. (2022). *Investigação artística e transgressão académica*. FBAUL
- Silva, M. X. S. R. (2017). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* [tese de doutoramento].
Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana
- Whitehouse, M. S., Adler, J. & Chodorow, J. (1999). *Authentic Movement*. Edições. Patrizia Pallaro. <https://www.perlego.com/book/952511/authentic-movement-essays-by-mary-starks-whitehouse-janet-adler-and-joan-chodorow-pdf>

Apêndices

Apêndice A – Registos do processo criativo de KATÁBASIS: Diário de Bordo.



KATÁBISIS: O Corpo de Experiências no Processo Criativo.



Fresco do Palácio de Cnossos, Creta



Picasso, Os restos do Minotauro dentro de um traje de Ariequim, 1936



Picasso, Minotauro com cavalo morto na frente de uma caverna de frente para uma menina no véu, 1936



Salvador Dalí, Minotauro, 1936



Gustave Doré, Inferno de Dante, canto XII, 1861



O Minotauro no labirinto: Polieromando (cerca, séc. III d.C.)



Catedral de Notre Dame de Chartres (labirinto)

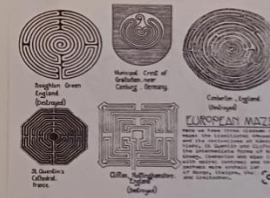


Labirintos na Europa ao longo dos séc. (fig. 1)

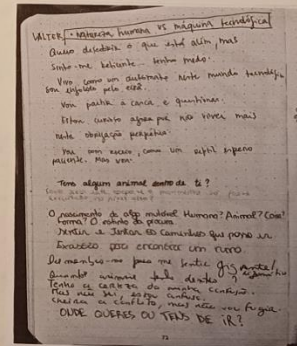


Hopi Maze or Mother Earth Symbol
 - This is an important symbol of the Hopi people and many other Native American tribes. The Maze represents the maze of life, that is, the obstacles and challenges that one has to overcome to evolve spiritually and become one with the divine power. It is also known as the Mother Earth symbol and signifies the deep bond between the mother Earth and us, her children. The center line symbolizes the child (a metaphor for the beginning of our philosophical journey) and the surrounding maze represents the mother's (Earth's or Nature's) support that is always available to guide the child through life. The Mother Earth/Maze symbol identifies all that is sacred in nature and reminds man to revere and be thankful to it.

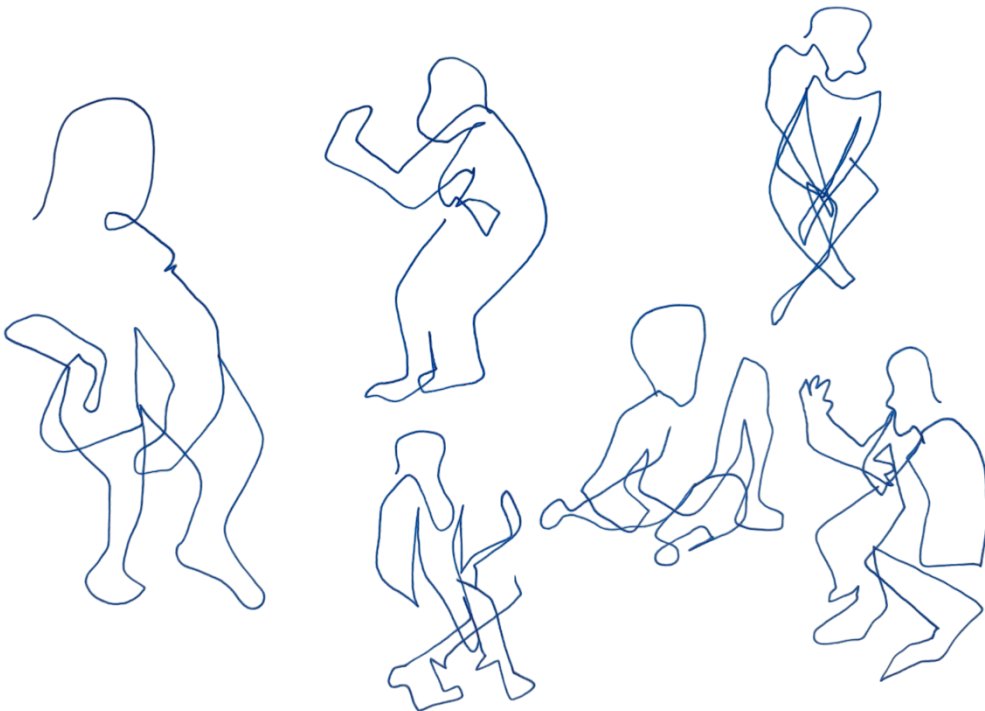
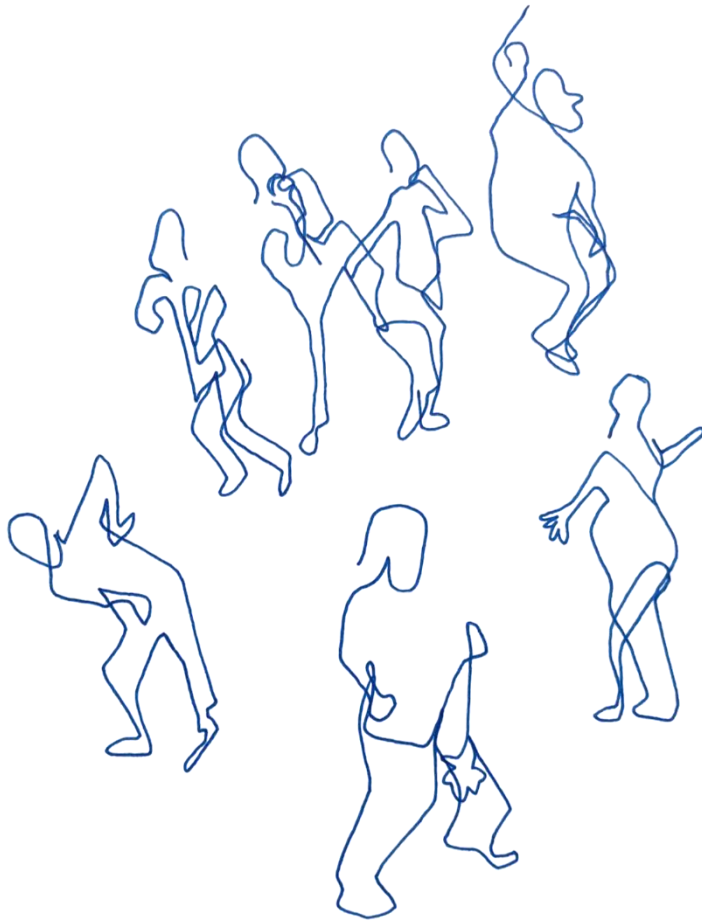
Labirinto (Tribo Nativa Americana Hopi)



Labirintos na Europa ao longo dos séc. (fig. 2)



Intensivo, Joana Von Mayer Trindade - Texto criativo de grupo. Mestrado 2022/2023



Anexos

Lista e numeração de anexos:

- A- Suporte de comunicação e divulgação da peça.
- B- Registo fotográfico de KATÁBASIS.
- C- Registo vídeo de KATÁBASIS.

Anexo A – Suporte de comunicação e divulgação da peça.



Anexo B – Registo fotográfico de KATÁBASIS.

Fotografia: Ester Gonçalves







Anexo C – Registo Vídeo de KATÁBASIS.

