

Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Dança



A dimensão prático-teórica na perspetiva de intérprete-bailarina:  
o corpo como território de identidade em *RUMOR*, de Madalena  
Victorino

Susana Soares Vilar

Orientadora: Professora Doutora Madalena Xavier

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com  
vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas  
Profissionais na Área de Especialização em Interpretação

outubro | 2025

Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Dança



A dimensão prático-teórica na perspetiva de intérprete-bailarina:  
o corpo como território de identidade em *RUMOR*, de Madalena  
Victorino

Susana Soares Vilar

Orientadora: Professora Doutora Madalena Xavier

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com  
vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas  
Profissionais na Área de Especialização em Interpretação



outubro | 2025

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de expressar a minha profunda gratidão a todos que contribuíram para a realização deste relatório de estágio e para o meu percurso no Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais.

À minha orientadora, Doutora Madalena Xavier, agradeço sinceramente a orientação, o apoio e a sensibilidade demonstrados, sobretudo pela compreensão face à minha condição de trabalhadora-estudante e ao desafio pessoal vivido na fase final de escrita, durante o luto pela perda do meu pai.

À coreógrafa Madalena Victorino, pelo convite e confiança; ao antropólogo Pedro Prista, pelo acompanhamento atento ao longo da criação e especialmente no processo de reflexão e revisão de texto; a toda a equipa profissional - Ricardo Falcão, Pedro Salvador, Carolina Sendim, Francisca Poças, Lilli Schulz, Magnum Soares, Paulo Quedas, Sofia Kafol - assim como os participantes e todas as instituições envolvidas, cujo empenho tornou este projeto possível. Um agradecimento especial à Cooperativa Cultural Lavar o Mar, e ao Giacomo Scalisi, pelo convite para estrear esta peça nas celebrações do Centenário de Portimão, onde o território de Portimão foi o ponto de partida. Reconheço o trabalho profissional do videógrafo Bruno Soares e toda a sua disponibilidade em me facilitar os seus registos.

À AORCA - Associação de Observação, Regeneração e Criação na Actualidade - que me propôs uma parceria ao longo do primeiro ano de mestrado que possibilitou conciliar diferentes experiências profissionais na área da interpretação e cursar o mestrado.

Um agradecimento muito especial à minha mãe, pela inspiração e motivação que me transmite; e ao meu pai, que certamente me acompanha de perto, agora numa outra dimensão; ao meu irmão, que é um exemplo de resiliência; e ao meu companheiro Gabriel Serra, por todas as horas de reflexão conjunta e constante apoio emocional; familiares e amigos que se foram cruzando comigo e de alguma forma me motivaram a continuar. Agradeço aos meus avós que muitas vezes contribuíram para a minha formação. Aos meus professores, e ao público que, no final dos espetáculos, me dirige palavras de empatia.

A todos, o meu sincero reconhecimento e gratidão.

## RESUMO

Este relatório de estágio na especialidade de Interpretação, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, tem como objetivo analisar o processo criativo do espetáculo *RUMOR (2024)*, de Madalena Victorino - articulando prática, teoria e identidade artística. Este processo de criação decorreu ao longo de aproximadamente dois meses, culminando na sua estreia nos dias 22, 23 e 24 de novembro de 2024.

Parte-se da compreensão do lugar próprio e interior que a intérprete-bailarina Susana Vilar ocupa, nas dimensões artísticas, técnicas e teóricas, para destacar a prática profissional multidisciplinar solicitada neste projeto. Face ao agenciamento inerente nesta colaboração, apresentada como cocriação, são levantadas reflexões sobre identidade - ou corpo como território de identidades. Destaco o estudo sobre a problemática do turismo no território algarvio - orientado ao longo do processo criativo pelo antropólogo Pedro Prista; o desenvolvimento da dramaturgia de movimento e dramaturgia do espetáculo; e a singularidade das abordagens de criação e composição coreográfica da coreógrafa Madalena Victorino nesta criação, onde especifico por exemplo a relação com a música, criada e interpretada por Pedro Salvador.

Esta análise constitui, assim, um exercício de reflexão sobre o modo como a prática artística e o pensamento teórico se entrecruzam, destacando deste processo criativo a exploração de espaços não convencionais, estratégias de mediação participativa e experiências que impactaram tanto o território como os participantes.

Palavras-chaves: Intérprete-bailarina, identidade artística, território, colaboração, Madalena Victorino

## **ABSTRACT**

This internship report, within the Interpretation specialization of the Master's in Choreographic Creation and Professional Practices, analyzes the creative process of the performance *RUMOR* (2024) by Madalena Victorino, integrating practice, theory, and artistic identity. The creative process spanned approximately two months, culminating in its premiere on November 22–24, 2024.

The report examines the personal and artistic position of performer-dancer Susana Vilar, highlighting the multidisciplinary professional practice required for this project. Within this co-creative collaboration, reflections are offered on identity — or the body as a territory of identities. The study addresses tourism issues in the Algarve, guided by anthropologist Pedro Prista; the development of movement dramaturgy and performance dramaturgy; and the choreographic process of Madalena Victorino, with specific attention to the relationship between choreography and the music composed and performed by Pedro Salvador.

This analysis functions as a reflective exercise on the intersection of artistic practice and theoretical thinking, emphasizing the exploration of unconventional spaces, participatory mediation strategies, and experiences that influenced both the territory and the participants.

Keywords: Performer-dancer, artistic identity, territory, collaboration, Madalena Victorino

## NOTAS INTRODUTÓRIAS

Para visualização da peça integral de *RUMOR* (2024), o link do vídeo encontra-se disponível no (ANEXO A).

Este documento apresenta anexos interligados por links diretos. A organização dos anexos foi estruturada de forma a manter coerência e continuidade com o corpo principal do texto.

Ao longo do texto, as referências a Pedro Prista dizem respeito a comunicações pessoais obtidas entre outubro e novembro de 2024. Essas citações são identificadas pela abreviatura “P.P.” ou pelo nome completo “Pedro Prista”. Esta indicação aplica-se igualmente às referências a comunicações pessoais, estabelecidas com Madalena Victorino durante o mesmo período de criação, apresentadas pela abreviatura “M.V.” ou pelo apelido “Victorino”.



# ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	- 3 -
1.1	OBJETIVOS.....	- 4 -
1.1.1	Objetivo Geral:.....	- 4 -
1.1.2	Objetivos Específicos: .....	- 4 -
1.2	MOTIVAÇÕES E INQUIETAÇÕES .....	- 5 -
<b>2</b>	<b>ENQUADRAMENTO GERAL – INTERPRÉPRETE-BAILARINA NO ESPETÁCULO RUMOR DE MADALENA VICTORINO</b> .....	- 7 -
2.1	Contexto do projeto <i>RUMOR</i> de Madalena Victorino .....	- 7 -
2.2	O que me define enquanto intérprete-bailarina de dança contemporânea?   Identidade.....	- 11 -
2.3	O CORPO COMO TERRITÓRIO DE IDENTIDADE   Referências que alicerçam as minhas premissas de identidade enquanto intérprete-bailarina de dança contemporânea .....	- 17 -
<b>3</b>	<b>ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA RUMOR</b> .....	- 19 -
3.1	PONTO DE PARTIDA: estudo da problemática .....	- 19 -
3.1.1	TERRITÓRIO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA <i>RUMOR</i> .....	- 19 -
3.1.2	ESPAÇOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA <i>RUMOR</i> .....	- 20 -
<b>4</b>	<b>INVESTIGAÇÃO DA TEMÁTICA PARA A CRIAÇÃO ARTÍSTICA RUMOR - com o antropólogo Pedro Prista</b> .....	- 28 -
<b>5</b>	<b>ANÁLISE DO PROCESSO PRÁTICO DA DRAMATURGIA DO MOVIMENTO   DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO</b> .....	- 34 -
5.1	Relação com a Música no processo criativo <i>RUMOR</i> .....	- 58 -
<b>6</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	- 62 -
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	- 66 -
<b>8</b>	<b>ANEXOS</b> .....	- 68 -
8.1	ANEXO A: Registos de vídeo do espetáculo <i>RUMOR</i> (2024) .....	- 68 -
8.2	ANEXO B – Biografias de alguns elementos da equipa.....	- 69 -

8.3	ANEXO C – estrutura do espetáculo.....	- 70 -
8.4	ANEXO D: Textos narrados durante o espetáculo <i>RUMOR</i> (2024)   ORDEM TEMPORAL:.....	- 74 -
8.5	ANEXO E: Espaços físicos .....	- 86 -
8.6	ANEXO F: Lista de livros utilizados durante a criação artística .....	- 92 -
8.7	ANEXO G: objetos cenográficos do processo e do espetáculo <i>RUMOR</i> (2024).....	- 94 -
9	ANEXO H: Carta de apreciação de Madalena Victorino .....	- 96 -

## 1 INTRODUÇÃO

Introduzir é como abrir uma porta, é um convite ao encontro entre o que está dentro e o que vem de fora. Da mesma forma, a minha decisão de me matricular neste mestrado nasce da vontade de criar esse espaço de encontro entre o que já sou e o que ainda posso aprender, num diálogo entre ação e reflexão. Interessa-me continuar a aprofundar e aproximar esta dinâmica de inter-relação, em que teoria e prática se informam e transformam mutuamente, explorando como o processo criativo pode gerar pensamento e, inversamente, como a reflexão teórica se materializa em ação, no corpo. Reconhecendo o corpo como território de investigação e conhecimento — um espaço de articulação entre prática performativa e pensamento crítico.

Assim, o presente relatório de estágio insere-se, na especialidade de Interpretação, no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. Desenvolvido a partir da minha participação no espetáculo *RUMOR* (2024), de Madalena Victorino, este documento propõe levantar reflexões, com base neste processo criativo e nas abordagens de criação que o sustentaram, sobre o lugar do intérprete nas práticas artísticas contemporâneas.

Nesta análise, o corpo de texto é contextualizado e organizado numa ordem cronológica que segue a dinâmica da criação, nem sempre linear. Esta escolha reflete a própria natureza do processo criativo, construído a partir de uma problemática, que envolve várias relações humanas, múltiplos cruzamentos-paralelos<sup>1</sup> entre vida-arte<sup>2</sup>, e constantes transformações.

Destaco, ao longo do relatório, 3 ideias centras que atravessaram todo o processo: a dimensão prático-teórica; a perspectiva de intérprete-bailarina; e, corpo como território de identidade. Nesta relação entre prática e teoria, que procuro aproximar, saliento como a própria prática gera pensamento e como a teoria afeta a interpretação no exercício da dança contemporânea. Apresento-me na perspectiva de intérprete-bailarina, por ser o posicionamento com o qual me identifico mais. Ou seja, participo ativamente na criação, aliando interpretação criativa e execução técnica de dança. O corpo como território de identidade, é a expressão que recorro em analogia com o estudo do território, refletindo a transformação da identidade do corpo perante as condições contextuais que o projeto *RUMOR* (2024) disponibilizou. Posiciono o corpo como um território onde o fazer e o pensar se interpenetram.

Importa, desde já, identificar os principais referenciais teóricos que influenciaram o posicionamento adotado neste relatório, tanto ao nível da escrita como da prática artística

---

<sup>1</sup> cruzamentos-paralelos: sobreposição de múltiplas linhas de interação simultâneas no processo criativo. Como por exemplo o processo de criação musical e criação coreográfica.

<sup>2</sup> vida-arte: pretendo enfatizar a interdependência entre os termos e como ambos se influenciam mutuamente - a interconexão entre experiências quotidianas e práticas artística.

desenvolvida. Apesar da minha formação e experiência profissional desenvolver-se de forma ramificada - enquanto intérprete, bailarina, criadora, professora e mediadora - neste enquadramento destaco: o conceito de intérprete cocriador, associado à figura do bailarino como *movement investigator* (Forsythe, 2007); a técnica como mediação entre corpo, ação e mundo (Fazenda, 2012); o corpo como agente de produção de sentido (Lepecki, 2006); a noção de identidade em rutura, entendida como processo em constante reconstrução (Bachelard, 1938); o conceito de plasticidade, enquanto possibilidade de transformação e reconfiguração identitária (Malabou, 2008); e performatividade, que compreende a identidade como prática situada (Butler, 2004).

É a partir deste enquadramento prático, conceptual e experiencial que o presente relatório se desenvolve, assumindo o processo criativo de *RUMOR* como um campo de investigação artística onde prática e pensamento se implicam mutuamente. A análise que se segue procura, assim, dar conta das dinâmicas, deslocamentos e transformações que emergem do trabalho do intérprete em contexto de criação contemporânea.

## 1.1 OBJETIVOS

### 1.1.1 Objetivo Geral:

- Analisar e refletir sobre o processo criativo enquanto intérprete-bailarina no espetáculo *RUMOR* (2024), de Madalena Victorino, articulando prática, teoria e identidade artística.

### 1.1.2 Objetivos Específicos:

- Analisar e definir a minha identidade enquanto intérprete-bailarina de dança contemporânea, considerando fatores pessoais, educativos e profissionais.
- Questionar e consolidar a minha prática artística com base na reflexão teórica, prática e pessoal.
- Aprofundar a investigação para potenciar a utilidade do relatório no meu desempenho performativo.
- Promover uma prática de escrita que capacite a argumentação crítica do meu ponto de vista artístico.
- Explorar ideias contraditórias sob uma reflexão académica.

- Articular investigação teórica e conhecimento prático, reconhecendo nas minhas práticas as referências que as sustentam.
- Refletir criticamente sobre as abordagens de criação e composição coreográfica no processo criativo *RUMOR* (2024).
- Desenvolver estratégias de interpretação que favoreçam a autonomia no trabalho artístico e de cocriação.

## 1.2 MOTIVAÇÕES E INQUIETAÇÕES

Este relatório de estágio constitui-se como um estudo de carácter reflexivo, que adota uma perspetiva crítica em termos epistemológicos. Neste sentido, a relevância deste processo reside no facto de a reflexão sobre a prática não se limitar a uma descrição das ações ou experiências vivenciadas, mas constituir um meio para colocar em discussão, identificar tensões e investigar o 'porquê' e o 'como' das decisões do processo criativo, permitindo perceber os princípios, métodos, teorias e lógicas que estruturam a criação artística contemporânea. Intencionando contribuir para o debate epistemológico sobre a investigação em artes performativas, evidencio, na minha análise, uma prática crítica como veículo de conhecimento reflexivo e fundamentado.

Levantando questões em torno da interpretação, tenho como ponto de referência a minha experiência/ identidade. Interesse-me por este lugar de pesquisa, tanto teórica quanto prática, precisamente porque me conduzem a novos horizontes, e descobertas relevantes no meu desenvolvimento mais crítico e criativo. Sempre fui curiosa pelo movimento do corpo, portanto, reconheço o quanto novas referências e estímulos diferentes potenciam mais conhecimento.

Contextualizar ou tornar consciente o meu posicionamento enquanto intérprete-bailarina<sup>3</sup> de dança contemporânea permitiu-me compreender a importância de sustentar ideias contraditórias. Esta prática favoreceu a expansão e o crescimento da minha capacidade interpretativa. Contudo, acredito que a ideia de aproximar a arte da vida, dentro das problemáticas levantadas, e das fragilidades amplamente reconhecidas no sector cultural, é uma inquietação urgente que me motiva a continuar nesta área e de forma mais ativa.

---

<sup>3</sup> Identifico-me com a noção de intérprete-bailarina, que, por extensão da categoria de artista-intérprete, descreve quem alia interpretação criativa e execução técnica na dança. Mais do que simplesmente executar uma coreografia, assumo um papel ativo na construção do sentido da obra, mobilizando o corpo, a presença e as escolhas interpretativas. O termo enfatiza, assim, a dimensão de autoria conjunta da performance, em consonância com a prática artística e a reflexão teórica sobre a dança.

Destaco o benefício que esta documentação possibilita ao poder aplicar e refletir sobre estas estratégias de interpretação, tanto na circulação do mesmo espetáculo, como em outras criações futuras.

Da minha experiência, a descentralização cultural continua a defrontar grandes resistências, e isso limita muito as oportunidades da arte estar mais presente e mais acessível. Carrego na minha interpretação estas inquietações sobre o espaço da arte ou que arte é ocupada em cada espaço, a ponto de querer afetar e impactar mais as minhas escolhas artísticas com propósitos que considero pertinentes. Refletir sobre a legitimidade e/ou utilidade da arte, e avaliar sob o ponto de vista da sustentabilidade, são questões que me ocupam e procuro que afetem o meu agenciamento enquanto intérprete - nas negociações constantes em cocriação. Embora esta complexidade seja incessante, todo o processo de aprendizagem evidencia-se como um privilégio de refletir sobre estas 'coisas' que antes me eram tão distantes e inconscientes, ao mesmo tempo considero que 'outras coisas mais' ainda permanecem inacessíveis.

## 2 ENQUADRAMENTO GERAL – INTERPRÉPRETE-BAILARINA NO ESPETÁCULO *RUMOR* DE MADALENA VICTORINO



*Figura 1 - Imagem captada na cena final do espetáculo que reforça a metáfora referida posteriormente "turismo como gelatina" (autoria da imagem: João Mariano)*

### 2.1 Contexto do projeto *RUMOR* de Madalena Victorino

*RUMOR* (2024) é um espetáculo de dança, música e pensamento, encomendado a Madalena Victorino <sup>(anexo B)</sup> para fazer parte da programação que celebra os 100 anos da cidade de Portimão. Esta criação comprometeu-se com a problemática de pensar o turismo no Algarve juntamente com o antropólogo Pedro Prista <sup>(anexo B)</sup> como consultor ao longo do processo criativo; interpretação e cocriação com Carolina Sendim, Francisca Poças, Lilli Schulz, Magnum Soares, Paulo Quedas, Sofia Kafol e eu própria, Susana Vilar. A música e sonoplastia foi a cargo de Pedro Salvador <sup>(anexo B)</sup>. A assistência artística tal como a direção de produção por Ricardo Falcão. Este projeto envolveu a participação especial do Rancho Folclórico da Figueira, e também (8) pessoas que vivem nas cidades envolventes a Portimão. No total, em cena, foram aproximadamente 45 intérpretes a participar no espetáculo *RUMOR* (2024).

Através da produção Lavrar o Mar – Cooperativa Cultural <sup>(WEBSITE)</sup> a estreia realizou-se em Portimão nos dias 22, 23 e 24 de novembro de 2024, uma primeira parte no Cais 3 Gil Eanes, zona ribeirinha de Portimão com seguimento para o espaço da Sociedade Vencedora Portimonense. Após estes dias de apresentação, a primeira remontagem do espetáculo acontece passado duas semanas em Monchique, nos dias 14 e 15 de dezembro de 2024.

Em exercício de sintetização, a sinopse escrita por Madalena Victorino concentra em poucas palavras os eixos que atravessam a densidade do espetáculo:

Um espetáculo sobre o TURISMO e os seus mistérios. Sobre a memória e o seu desaparecimento. Uma investigação sobre o que está por baixo e em volta desse desejo intenso de ir de férias. *RUMOR* não será assim a coisa, mas a aparição do que se esfuma e se desintegra nela.

Importa referir que esta prática de apresentar o espetáculo foi recorrente ao longo do processo criativo, quer pela função de convidar os participantes que se iam integrando no processo, ou contextualizar este trabalho para pessoas distintas que contribuíram de alguma forma na investigação, e até mesmo entre o elenco, semana após semana, com o propósito de atualizar a identidade do espetáculo.

No início do processo criativo, já estava ciente da temática proposta, que compreendia como particularmente pertinente ao território. Simultaneamente, vivenciava o entusiasmo característico da fase inicial de desenvolvimento, precisamente porque a forma de concretização em processos de cocriação permanece indefinida e como algo em *devir*<sup>4</sup>. A vontade de alertar o público sobre a problemática, trabalhando de mãos dadas com o conhecimento como crítica de análise, foi a motivação que definiu o ponto de partida.

Na totalidade das sete semanas de residência artística continuada, onde nem todo o elenco esteve sempre presente, resultou a estreia do espetáculo *RUMOR*. O processo criativo foi organizado por semanas, e contou com todos os elementos da equipa apenas nas 2 últimas semanas, quando se introduziram os dois homens intérpretes profissionais. Os ensaios com o grupo do Rancho Folclórico – de aproximadamente 30 pessoas - iniciaram-se a partir da 4ª semana, após 2 encontros anteriores. A participação da comunidade contou inicialmente com encontros mais pontuais até se reunir um grupo mais coeso de 8 pessoas, nas últimas 3 semanas de trabalho.

Usualmente, os trabalhos de Madalena Victorino incluem grandes comunidades e os processos criativos começam precisamente por ativar a pesquisa sobre as pessoas. Contudo, dada a complexidade temática abordada nesta criação, a coreógrafa procurou “beneficiar mais tempo para a pesquisa de movimento” (M.V.) para se realçar a investigação artística entre o elenco profissional. Neste sentido, o processo artístico para os participantes foi após uma fase inicial mais reservada para a investigação. Nesta criação acentuou-se outra grande característica dos trabalhos da coreógrafa: a relevância do espaço que acolhe uma imensidão de histórias de pessoas.

Tal como o título *RUMOR* sugere, este espetáculo aborda “a certeza com que se diz o impreciso, o rumor do turismo”, também definido como mistério. Ou seja, “tudo o que não pode

---

<sup>4</sup>Entusiasmo-me especialmente porque o meu agenciamento na qualidade de intérprete-bailarina que fui contratada, é o que contribui para que a criação do projeto. O trabalho tem em si a abertura para o inesperado, para o que emerge no encontro de várias condições estimulantes.

ser precisado” (Pedro Prista). Em proveito da condição de todo o elenco ter estado parcialmente presente ao longo do processo criativo, este conceito reflete-se na metodologia de trabalho. Ou seja, a essência da criação desenvolve-se primeiramente com as 5 mulheres intérpretes e nas duas últimas semanas ganha uma nova camada ao se adaptar ao espaço da apresentação, assim como com o ajuntamento dos restantes 2 homens intérpretes. Na prática, esta segunda fase do processo criativo parte do trabalho inscrito nos corpos das intérpretes mulheres e, realça o rumor que surge dos “boatos que saem do material coreográfico”. Desta translação aos intérpretes homens, da informação que mais importa, incluímos os rumores que se acentuam. E não só sobre boatos, *RUMOR* é também o que ruma no interior (pessoal, social e interpessoal), é o que “circula e alaga tudo por dentro e por fora” (M. Victorino, comunicação pessoal via e-mail, novembro, 2024).

Destacando a forma como a temática foi abordada, parto do entendimento de Pedro Prista, onde cita:

Mas, que coisa é Turismo? Que traz consigo esta palavra sem fundo e sem contornos, que se insinuou no mundo e nas vidas como um rumor. Como um eco que ressoa em nós, como uma aparição que se esfuma e desintegra assim que a queremos pensar. (Excerto do discurso presente no fim do espetáculo, novembro, 2024)

Reconheço o quanto as analogias, metáforas e outras figuras de estilo foram fundamentais para aproximar o entendimento da equipa perante um conceito tão alargado como o turismo.

Destaco os seguintes exemplos organizadas na tabela abaixo:

Metáfora / Analogia de Pedro Prista	Descrição	Inspiração / Aplicação no Espetáculo
Turismo como espelho	O turista ‘faz turismo’ ao turismo. O turista chega ao destino turístico e encontra lá tudo o que é igual a si mesmo.	Esta dimensão reflexiva, no seu sentido ótico do termo, do ato de praticar turismo destaca-se no início do espetáculo quando se entregam lentes de óculos graduados para os espectadores assistirem o espetáculo.
Turismo como gelatina	Gelatina como – “o nos impedir de ver as coisas com nitidez e profundidade.” Provoca um olhar translúcido mas turvo; ilusório; separador e artificial. Manifesta-se vulnerável por depender de condições específicas.	Representado na cena final com gelatina vermelha em forma de coração com óculos de sol. No fim do espetáculo, o público é convidado a comer gelatina que é servida em volta de uns óculos de sol. Este convite, sugere ver melhor esta realidade e pensar-lha criticamente.

Turismo como coisa tentacular	Associado a moralidades duvidosas; invade tudo com suavidade; expande-se em várias direções e contamina em efeito dominó.	Inspirou uma qualidade de movimento definida como hipersensibilidade; e estabeleceu uma conexão omnipresente ao longo de todo o espetáculo.
Turismo como coisa fantasmagórica	Mudança invisível, mas total no território; cria a ilusão de um mundo perfeito que não existe.	Gerou um 'estado de presença' que caminha 'sem chão'. Está ligado a processos simultaneamente rápidos e lentos, em função do agenciamento e perante outras condições relacionais.
Turismo como 'vontade que nunca acaba'	Força magnética de atração; desejo incessante.	Levou a incluir o turismo numa cadeia de prazer.

Tabela 1 - organização de metáforas e analogias referentes ao Turismo

Trabalhar um conceito amplamente indefinido contribuiu para que a interpretação de *RUMOR* se desenvolvesse dentro dessa mesma complexidade. A performance abarca conhecimentos que se manifestam através do 'corpo dançante'<sup>5</sup> — com a extensão da voz e a projeção do canto — recorre à expressão das emoções, e outras formas que se encontram no cruzamento multidisciplinar da produção deste espetáculo.

Compreendendo o seguimento desta investigação temática com o antropólogo Pedro Prista, que nos apresentou a multiplicidade deste tema e nos fez reconhecer a necessidade de sabotar a palavras turismo perante a conceção 'coisa T'- assim designada pelo mesmo como "fórmula para evitar a palavra turismo, uma vez que esta é um obstáculo total a que se pense sobre o conceito", como que "blindado à penetração do pensamento" (P.P.).

Considerando aqui, a dimensão inconsciente que atua neste macrossistema que é o turismo, e incluindo, nesta ordem humana e vital, a circulação de incertezas que se acentuam com o tempo e o espaço, em repercussões que vem a definir e redefinir a 'identidade' do território, e simultaneamente a afetar a 'identidade' das pessoas.

Como exemplo da aplicação teórica do conceito 'coisa T', é a qualidade de movimento que surge daqui inspirada, para deformar e informar precisamente essa definição no corpo. Esta estimulação incorpora o seguinte *score*<sup>6</sup>: o "que te invade e atravessa" (P.P.); seguramos, com as mãos abertas, este algo gigante; não há chão, e o peso do corpo está fora do eixo e dentro de um ambiente aquático; a dúvida mantém-se viva, dentro de água; olhos de peixe; boca de peixe - que se mantém aberta como que perplexas com nós mesmas. É uma

<sup>5</sup> Gil, J. (2001). Movimento Total: O Corpo e a Dança, p. 55: "É a inerência do agente da construção (o corpo dançante) à matéria do plano (o movimento) que faz com que, mais do que todas as outras artes, a dança se dê à partida, na própria ação de dançar, o seu plano de imanência. Dançar é fluir na imanência."

<sup>6</sup> *Score*: Conjunto de restrições espaciais, qualidades de movimento ou instruções sobre a interação com outros elementos/agentes. Anna Halprin foi pioneira no uso de *scores* para estruturar improvisações coletivas (Halprin, 2000); contudo identifico-me mais com a abordagem de Deborah Hay porque amplia este conceito para a exploração individual do movimento através de *containers* (Hay, 2000).

expressão de atravessamento, como se metade do corpo estivesse atravessado pela ‘coisa T’ e o restante dessa coisa, encontra-se fora do corpo ou em transição de se mover para dentro ou para fora. Esta qualidade de movimento, suspensa num tempo lento como se flutuássemos na água acontece no fim da cena “ÁGUA”, enquanto o texto dos caranguejos é narrado (anexo D: TEXTO DOS CARANGUEJOS). Contudo, há “múltiplas partes no espetáculo que olham para esta coisa T de várias perspetivas” (M.V.).

É na coisa T que se centra a responsabilidade da derrocada progressiva, discreta e avassaladora de toda a identidade ancestral do Algarve. A teia do turismo que inclui empresas de aviação, hotelaria, seguros, restauração, comércio... está tudo ligado e forma uma frente incontornável, indestrutível e destruidora da identidade dos lugares e das pessoas que sempre neles viveram (M. Victorino, comunicação pessoal via e-mail, novembro, 2024).

A imagética que estas palavras carregam funciona não só para enriquecer a interpretação dos intérpretes, como também para reforçar a intenção dramaturgicamente que se revela, ao longo do processo e do espetáculo, como fendas que dão acesso a uma maior consciência sobre como é que o turismo afeta o território.

## 2.2 O que me define enquanto intérprete-bailarina de dança contemporânea? | Identidade

(...) o corpo técnico e estilístico que cada criador usa, reconhecendo-o como o mais adequado para a expressão das suas ideias e visões do mundo, não é dissociável de um conjunto de práticas e saberes conhecidos, ainda que permanentemente trabalhados e reconfigurados (Fazenda, 2012, em Neto, Fernandes, & Xavier, 2020, pág.30)

Propondo-me a este exercício de análise e definição sobre a minha identidade enquanto intérprete-bailarina de dança contemporânea, considerando como o impacto que os contextos académico-artísticos e a minha matriz genética influenciam a minha identidade pessoal e profissional, assim como a importância das minhas referências na formação dessa identidade.

Na minha perspetiva, a minha abordagem de interpretação e interação no trabalho artístico pode ser entendida como uma forma de mediação: a transmissão de determinado conteúdo através da linguagem do corpo que também dança. A técnica é, deste modo, compreendida como mediadora da “[...] relação do homem com o mundo, situando-o no

campo físico e social e permitindo a agência do corpo” (Fazenda, 2012, em Neto, Fernandes e Xavier, 2020, p. 27).

Neste sentido, “pensar o corpo em situação de dança na contemporaneidade é, antes de tudo, aceitar que qualquer corpo está apto a dançar; é compreender que todo o corpo em situação de dança é um espaço de interação permanente entre o cultural e o social, entre o objetivo e o subjetivo, e entre o ideal e o real” (Mortari & Batalha, 2016, como citado em Neto, Fernandes e Xavier, 2020, p. 27). Deste modo, reconheço que, enquanto intérprete que atua entre o dizer artístico e a ação de fazer/criar, a identidade e a prática estão em transformação contínua ao longo da carreira profissional.

A ideia de William Forsythe de que o bailarino é um agente criativo, e não apenas um executante, reforça a minha perspetiva. Segundo Forsythe, ao ser questionado sobre as qualidades que procura em um bailarino, respondeu: “I’m looking for autonomous artists, people whose own creativity is a priority, movement investigators” (Forsythe, 2007, citado em Perron, 2007). Esta visão sustenta a minha convicção de que interpretar é, também, criar.

O que descrevo é, *à priori*, um ponto de situação que considero significativa na forma em como me defino enquanto intérprete-bailarina. Contudo, como já referi, assumo a minha identidade como mutável, um processo contínuo de construção e reconstrução. Sobre isto, importa-me esta possível plasticidade potenciada por especificidades distintas e desafiadas, idealmente, em cada processo de trabalho, através da intervenção de diferentes práticas e estímulos. O que não significa que a minha abordagem em cada trabalho seja distinta, ainda assim, esta premissa de desafiar a identidade particular enquanto intérprete-bailarina tem-se mantido consistente ao longo do meu percurso profissional, essencialmente pela procura de definir o que há de singular em cada processo criativo.

A minha formação académica em dança, no ensino vocacional de dança no Ginásio Escola de Dança, a licenciatura em dança na Escola Superior de Dança com um ano de Erasmus em *Music and Arts University of the City of Vienna*, e a Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica na Companhia Instável, tiveram um impacto bastante significativo no meu desenvolvimento enquanto intérprete-bailarina. Passando por estas instituições desde 2012 a 2019, tive a oportunidade de praticar e descobrir várias técnicas<sup>7</sup>, diferentes métodos de ensino, e sobretudo, acesso a ferramentas que conectaram o conhecimento das práticas corporais com a abordagem artística. Anteriormente a esta abordagem de formação especializada, das técnicas e práticas de corpo que consolidei e me estimularam a prosseguir profissionalmente, reforço: a técnica de dança clássica, que iniciei

---

<sup>7</sup> Destaco: dança clássica, dança moderna e dança contemporânea, *body-mind centering*, *yoga*, *pilates*, *tai-chi*, técnica teatral e treino funcional.

aos 4 anos de idade; a dança contemporânea, integrada aos 13 anos; e o desporto patinagem artística de competição, dos 6 aos 16 anos.

Motivada por procurar uma formação mais completa e desafiadora, tomei a decisão de me reestabelecer sozinha numa outra cidade. Aos 16 anos de idade, essa experiência marcou uma redefinição da minha compreensão de dança contemporânea. Embora tenha tido uma boa rede de apoio familiar e em especial da minha mãe, nunca foi hábito familiar frequentar espaços culturais e consumir arte fora do âmbito tradicional<sup>8</sup>. A minha interação com a arte contemporânea foi despertada mais tarde, através da relação que estabeleci na exploração e redescoberta entre o corpo e a potência do movimento artístico. Ao cultivar esta curiosidade e ao praticar e descobrir-me enquanto espectadora, entendi o quanto essa prática tem-me capacitado enquanto intérprete profissional.

Percebo agora, outras influências no campo familiar que me foram incutidas e que contribuem de forma bastante significativa na minha singularidade, talvez até mais nos dias de hoje, por estar mais consciente destas predisposições. Entre elas destacam-se:

- o ambiente criativo e a compulsão imagética, manifestados na criação de espaços, como na construção e manutenção de duas casas e de um edifício comercial (ginásio), que exigem dedicação integral;
- a capacidade de reinvenção, decorrente do facto de ambos os meus pais e o meu irmão mais velho serem trabalhadores independentes;
- o espírito de comunidade vivido na aldeia de Nogueira, em Viana do Castelo, especialmente no espaço casa-comércio onde os meus pais moram e trabalham;
- a consistência de longo dos processos de construção e criação;
- a polivalência necessária para responder a desafios práticos do quotidiano;
- a força do trabalho e o princípio de praticar consoante os recursos disponíveis para desbravar outros acessos.

Destaco o segundo marco no meu percurso em 2015, quando tive a oportunidade de conhecer, como docente, Madalena Victorino na disciplina de Análise de Movimento, durante o primeiro ano da minha licenciatura em dança na ESD. Nesta sequência, vivi o que considero o primeiro contacto profissional como bailarina intérprete, participando no processo criativo do espetáculo *Estação Terminal* — de Madalena Victorino e Pedro Salvador — estreado primeiramente no Teatro D. Maria II e, posteriormente, no Largo do Intendente, em Lisboa.

Ao longo deste processo, percebi o impacto que estes encontros, entre uma grande diversidade de corpos, promoviam em mim. Acompanhar a coreógrafa e trabalhar com toda a equipa da Companhia Limitada - que não só incluía produtores, bailarinos, músicos, ex-

---

<sup>8</sup>O âmbito tradicional que considero são essencialmente as festas tradicionais do norte de Portugal como romarias e concertos de música popular.

presidiários, travestis, pessoas cegas, pessoas sem abrigo, marginalizados e populações africanas que circulavam o redor do Teatro, mas nunca lá tinham entrado – revelou-me a importância do atravessamento da arte pela vida. Apreendi que o propósito ‘outro’ inerente ao espetáculo ia além do entretenimento ou conceção da obra como produto, inspirando-me a conectar-me com novas formas de experienciar arte, também em espaços não convencionais.

Durante esta experiência, ao abordar tematicamente sobre a solidão, na dinamização daquele espaço, tempo e energia dos corpos, a inclusão e a integração social da população invisível e esquecida pela sociedade foi favorecida e determinante como propósito do projeto.

Esta abordagem que disputou em mim o ressignificado de várias noções, em particular a ideia de virtuosismo associada ao corpo da dança. Compreendi que o virtuosismo pode residir na simplicidade da presença e que a dança também se manifesta na humanização do real, desvinculada do conhecimento técnico estrito. Ou seja, “onde o movimento que acontece na rua pode ser considerado dança”, e “a dança é energia transfigurada para outra dimensão da dimensão estética” (Victorino, 2022, 00:10:00).

Ainda sobre o cruzamento do meu percurso com a coreógrafa, depois desde projeto, participei em outros trabalhos sob a sua direção artística. Nomeadamente, o festival TODOS em Lisboa e posteriormente, no sul de Portugal, os espetáculos *All Teo Bú* (2016), e *Dancing* (2018).

Entretanto, pelo interesse e pela necessidade que sinto em me posicionar, identificar e relacionar ainda mais com o discurso das artes, tenho investido na reflexão sobre novas perspetivas e na consideração de distâncias *outras* acerca da mesma condição de ser intérprete-bailarina. Importa, assim, referir a minha experiência de trabalho com a coreógrafa Madalena Victorino em fases temporais distintas, intercaladas por um intervalo de dez anos.

Este interesse reflete-se na aproximação a pesquisas e referências profissionais com as quais me identifico e que desejo influenciar, bem como em projetos que promovem um lugar ativo de colaboração e exploração criativa. Destaco, desde 2019, colaborações que me têm provocado cada vez mais enquanto criadora, em formatos de quarteto, trio ou dueto, das quais resultaram as criações: *Cor de burro quando foge* (2019); *Lá Fora, Cá Dentro* (2022); *Casa de Partida* (2023); *Língua* (2022/2024).

Referencio também a peça *Azul ou sobre a força do emaranhado* (2024), com direção artística e coreografia de Maria Ferreira Silva, na qual a minha participação se define pela cocriação e performance. Este projeto destacou-se pela conduta horizontal e democrática da colaboração ao longo de todo o processo

Considero que as diferentes colaborações artísticas têm-me adicionado experiências singulares, novas aprendizagens e a acumulação de transformações subtis a cada processo

de pesquisa e criação. Em constante questionamento, disponibilizo-me a aprender e, por vezes, desaprender em função do encontro que considere mais enriquecedor para me transformar e reconfigurar perante os padrões estimulados em cada trabalho.

Quando o tempo e a intensidade de um processo permitem desfazer conceitos internalizados e abrir espaço a novas perspetivas, intenciono fortalecer o meu agenciamento enquanto intérprete, de modo que essa reflexão se traduza na dimensão técnica da interpretação. Reconfiguro-me, assim, ao longo do percurso criativo, em resposta ao propósito e às exigências de cada obra. Considero fundamental a abertura a novas formas de abordagem e experimentação, que reconfigurem os modos de pensar e fazer, permitindo que a prática artística se mantenha em diálogo constante com as transformações do seu tempo.

Inspiro-me na epistemologia da rutura, defendida por Gaston Bachelard (1938), que refere justamente a necessidade de romper com modos de conhecer prévios que obstam a que o saber científico possa avançar, e desta forma se proporcione o acesso a novos entendimentos<sup>9</sup>.

A minha envolvência no âmbito do ensino ocorre enquanto formadora de práticas do corpo nas artes performativas, essencialmente na dança, mas também envolvendo teatro e performance. Lecionar de forma regular entre 2018 e 2023, e de forma irregular desde então, permitiu-me refletir sobre o que aprendi e identificar as metodologias mais adequadas a cada contexto presente.

Na consequência deste trabalho consistente, ao transmitir as minhas práticas e simultaneamente praticar aquilo que predisponho, elaborei e refinei uma orientação pedagógica baseada nas técnicas e nos métodos que já tinha incorporado. Reconheço assim o contributo ativo destas práticas na manutenção do corpo dançante. Até porque, embora durante este período tenha mantido projetos que me ativavam enquanto intérprete e bailarina, não mantive uma prática regular de fazer aulas para profissionais, que apenas são acessíveis em cidades como Lisboa e Porto. Para colmatar esta lacuna, suportei-me essencialmente em práticas somáticas autónomas e, sempre que possível, em formações ou workshops intensivos. Recorri fundamentalmente a treinos funcionais<sup>10</sup> em ginásios, Yoga<sup>11</sup> e Pilates<sup>12</sup> no

---

<sup>9</sup> Por exemplo, Galileu Galilei, ao defender o modelo heliocêntrico (Terra e planetas giram em torno do Sol) em oposição ao geocentrismo (Terra no centro do Universo): rompeu com o conhecimento estabelecido e permitiu o avanço da compreensão científica do cosmos.

<sup>10</sup> Condicionamento físico geral que foca na funcionalidade do corpo em diferentes contextos. Utilizando movimentos multiarticulares (como agachar, empurrar, puxar e girar) serve o intuito de desenvolver capacidades físicas de forma equilibrada e eficiente.

<sup>11</sup> Prática milenar originada na Índia. Combina posturas físicas (āsanas), respiração (prāṇāyāma), meditação e disciplina mental.

<sup>12</sup> Desenvolvido pelo alemão Joseph Pilates (1883-1967) como um método de fortalecimento e reeducação corporal. É baseado em princípios como controle, respiração, precisão, fluidez, concentração e centralização.

espaço de casa com suporte audiovisual, Body-Mind Centering<sup>13</sup> (BMC), Método Feldenkrais<sup>14</sup>, Alexander Technique<sup>15</sup> e Movimento Autêntico<sup>16</sup>.

Ao compreender de forma não linear esta abordagem de manutenção e estimulação, procurei articular estas práticas de forma rizomática. Ao longo meu percurso artístico, considero estas e outras técnicas a base elementar que dialoga sobre as estratégias de interpretação mais apropriadas para o agenciamento que recorro em cada processo criativo.



*Figura 2- Fotografia de Zedegar Martins, captada durante o espetáculo RUMOR (2024) - Susana Vilar com projeção no vestido de noiva*

---

<sup>13</sup> Método desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen (n. 1941). Investiga como os sistemas corporais (ósseo, muscular, visceral, líquido, etc.) influenciam o movimento. Explora a consciência corporal a partir de sensações internas e da interação com o espaço.

<sup>14</sup> Método criado pelo físico e judoca Moshe Feldenkrais (1904-1984), baseia-se na reeducação do movimento por meio da neuroplasticidade, explora micromovimentos e a relação entre percepção, respiração e ação.

<sup>15</sup> Desenvolvida pelo ator australiano F. Matthias Alexander (1869-1955). Esta técnica foca na reestruturação do uso do corpo, promovendo a consciência postural e a economia de movimento. É aplicada para melhorar a presença e evitar tensões desnecessárias.

<sup>16</sup> Criado por Mary Whitehouse (1911-1979), pioneira na dança-terapia. Este método propõe que o corpo se mova sem um roteiro prévio, seguindo impulsos internos, baseia-se na relação entre movimento e inconsciente.

### 2.3 O CORPO COMO TERRITÓRIO DE IDENTIDADE | Referências que alicerçam as minhas premissas de identidade enquanto intérprete-bailarina de dança contemporânea

Provocando a minha compreensão ou expansão do conceito contemporâneo sobre a identidade do intérprete de dança contemporânea, conecto-me à ideia de plasticidade, defendida por Catherine Malabou no seu livro *What should we do with our brains?*, e dialogo com o posicionamento de Judith Butler.

Segundo Malabou (2008), o conceito de plasticidade refere-se à capacidade de dar e receber forma, bem como de destruir e reconfigurar essa forma. Trata-se não apenas de adaptação ou flexibilidade, mas também da possibilidade de rutura e transformação, tanto em termos de identidade e comportamento quanto em estruturas sociais. Biologicamente, o conceito descreve a capacidade do cérebro de criar novas conexões neuronais, modificar as já existentes e eliminar outras, como ocorre durante a aprendizagem, a memória ou em resposta a lesões cerebrais, evidenciando o carácter mutável do órgão. A plasticidade filosófica é defendida por Malabou como a capacidade de transformação pessoal e social, ou seja, refere-se à maneira como nos adaptamos, resistimos ou mudamos em relação às estruturas contextuais políticas, sociais e culturais. Assim, para Malabou, a plasticidade integra maleabilidade e transformação em múltiplos níveis — biológico, psicológico e social — defendendo a possibilidade de subverter, transformar e até romper com as formas estabelecidas.

“In mechanics, a material is called plastic if it cannot return to its initial form after undergoing a deformation. ‘Plastic’ in this sense is opposed to ‘elastic.’” (Malabou, 2008, pág.15)

Embora Judith Butler não utilize diretamente o termo "plasticidade" de forma central, ambas baseiam o interesse pela mutabilidade e transformabilidade das estruturas identitárias e sociais. Butler (2004) enfatiza a performatividade de gênero, argumentando que as identidades são constituídas através de atos repetitivos e normas sociais. Essa repetição, embora possa reforçar normas existentes, também cria espaço para questionamento, subversão e ressignificação das categorias de identidade. Por outras palavras, a performatividade evidencia a flexibilidade identitária, mostrando que as identidades são mutáveis e dependentes do contexto social e político, aproximando-se, assim, da conceção de plasticidade de Malabou.

“If gender is performative, then it follows that the reality of gender is itself produced as an effect of the performance.” (Butler, 2004, pág.118)

Ao refletir sobre esses conceitos, destaco que plasticidade não é elasticidade, pois não há retorno ao ponto inicial; cada experiência molda e reconfigura permanentemente o corpo e a identidade; e identifico-me com a ideia de considerar as práticas comportamentais da identidade como *performance*. Introduzo este conceito em meus processos criativos para sustentar uma prática versátil, capaz de responder às demandas de trabalhos diferentes, enquanto exploro o corpo como território de identidades, moldando, desmoldando e descodificando sentidos.

Considerando a perspectiva de André Lepecki: “Jérôme Bel (...) also proposes the body, in its most visceral activation, is not only a surface of inscription, as Foucault noted, but an instrument of writing, an inassimilable agent that constantly rewrites history back” (Lepecki, 2006, pág.57); sustento a visão de corpo que não se define como mera receptividade ou suporte de inscrição, mas sim, como agente ativo e produtor de sentido histórico. Assumo assim, que a autonomia do intérprete opera dentro de um campo de forças externas, produtivas, e forças de resistência, capazes de interromper a lógica da produtividade e gerar novas formas de sentido.

Ao pensar o corpo como o primeiro território que habitamos, compreendo-o como um espaço simbólico, político e cultural no qual a identidade é continuamente construída, expressa e disputada. Nesse sentido, reconheço o corpo como um espaço de experiências e de significações. Identifico-me com práticas de empoderamento e regeneração que fortalecem a autonomia e potencializam as decisões sobre o próprio corpo, entendendo esse gesto como um ato político de resistência e afirmação de identidade.

### **3 ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA *RUMOR***

#### **3.1 PONTO DE PARTIDA: estudo da problemática**

##### **3.1.1 TERRITÓRIO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA *RUMOR***

A 'identidade' do território foi a motivação de arranque desta criação artística. Importa, desde logo, sublinhar que o termo 'identidade' não é aqui entendido numa perspetiva essencialista. Parte-se, antes, do princípio de que este conceito é dinâmico, relacional e continuamente redefinido pelas múltiplas interações que o compõem. Assim, de igual modo, não se pretende considerar a 'identidade' como uma coisa estanque; a 'autenticidade' do território é analisada como um processo em construção e criação. Reconhece-se que o território incorpora simultaneamente valor histórico e transformações contemporâneas que o moldam continuamente. A tendência retórica de reduzir a 'identidade' de Portugal a elementos emblemáticos — como o fado, o pastel de nata, a sardinha assada, o galo de Barcelos ou o coração de Viana — acaba por simplificar e limitar a complexidade da realidade cultural.

Compreendo, portanto, que a 'identidade' é construída a partir de relações múltiplas e em permanente diálogo, refletindo as diversas influências que definem um território, tal como acontece com o indivíduo. O que se revela preocupante é o processo de sobreposição de certas características sobre outras, originando hierarquias e imposições culturais. Um exemplo disso é a crescente adoção exclusiva da língua inglesa, frequentemente considerada universal, em detrimento da língua portuguesa. Esta prática distingue-se frequentemente em contextos turísticos - como restaurantes que apresentam ementas apenas em inglês - não só restringe o acesso à comunidade local, como também empobrece a 'identidade' do território.

Nesta fase inicial do processo, levantamos e discutimos ideias sobre o conceito 'centro de interpretação falso' - apresentado por Madalena Vitorino, surge como ponto de partida para abordar a temática do turismo. O termo 'centro de interpretação' foi desenvolvido originalmente na área da interpretação do património no século XX para essencialmente promover a sensibilização sobre o património natural e cultural, defendendo ainda o sentido de que o turismo deve interpretar um lugar, e não apenas mostrá-lo. Ou seja, os centros de interpretação implicam a intenção de estabelecer um vínculo entre o visitante e a história, a cultura, e o meio ambiente do território, priorizando a preservação patrimonial.

Já os centros de interpretação considerados 'falsos' pressupõem a manipulação da 'identidade' do território visitado. Isto é, em função de proporcionar práticas mais familiares

aos turista perdem-se dinâmicas da comunidade local, como por exemplo os serviços de *brunchs* que ocupam espaços onde antigamente havia cafés ou pastelarias; serviços de hospedagem de curta duração que ocupam espaços onde antigamente viviam moradores; etc. Estas circunstâncias potenciam uma maior dependência do consumo turístico; o turismo excessivo; e pressionam a adaptação de certos modos mais convenientes em função da subsistência. Esse sistema – inverso - que propõem que as pessoas precisem do que a ‘máquina’<sup>17</sup> produz, serve mecanismos endógenos que afetam diretamente o estilo de vida da população do território. Nesta contaminação, muitas vezes, os papéis revezam-se, as pessoas locais passam a ser turistas e os turistas passam a viver onde os locais viviam.

No âmbito de uma reflexão sobre esta problemática, e considerando o impacto que a economia liberal exerce tanto sobre o território como sobre os processos de globalização<sup>18</sup>, Madalena Victorino propôs a ideia de desenvolver “implacavelmente um novo mundo falso” (M. Victorino, comunicação pessoal via e-mail, outubro, 2024).

Com o desenvolvimento da criação esta ideia foi-se difundindo assim que percebemos a complexidade do sistema turístico, e em consequência, a tridimensionalidade entre falso e verdadeiro, assim como o conceito de ‘autenticidade’. Debruçados sobre a ‘identidade’ do território ao longo dos últimos anos, perante a evolução e transformação que se faz visível, ocupando-nos a pensar sobre as políticas e fatores que desencadearam esta “dimensão”. Neste sentido, a ‘coisa T’ assenta numa forma de subversão ao conceito turismo como estratégia para intervir politicamente.

### 3.1.2 ESPAÇOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA *RUMOR*

Os espaços não convencionais que recebem os espetáculos multidisciplinares de Madalena Victorino são espaços potencializados para acolher a apreciação e ativação da dança, música, pensamento, comida e outras relações oblíquas entre vida e arte.

Madalena Victorino é distinguida pelo seu trabalho atravessar estes cruzamentos, e o prémio Artes e Vida reconhecido pelo Plano Nacional das Artes 2024 que recebeu confirma justamente a “sua longa trajetória de trabalho em comunidades vulneráveis, utilizando a arte para promover a inclusão e a transformação, ativando espaços comuns de construção coletiva” (Comunidade Cultura e Arte, 2024).

---

<sup>17</sup> Por 'máquina' pretendo incluir o contexto industrial. Nomeadamente, o impacto que os media exercem sobre os hábitos de consumo.

<sup>18</sup> Os processos de globalização referem-se ao conjunto de dinâmicas que têm contribuído para uma interconexão crescente entre diferentes regiões do mundo. Estes processos tornam as fronteiras nacionais mais permeáveis, intensificando as trocas e influências entre sociedades.

É evidente que ao longo do processo artístico a intensidade do trabalho criativo atravessa vários espaços, mas essa relevância interessa principalmente quando as criações são encomendas para algum território singular, como foi o caso da criação *RUMOR* para Portimão. Além dos espaços físicos destinados para ensaiar ou para ‘performar’<sup>19</sup> o espetáculo e os alojamentos reservados para o elenco profissional deslocado, também visitamos outros locais específicos com o propósito de estudar e acrescentar profundidade ao conteúdo da pesquisa artística. Neste sentido, a reflexão que se segue pretende analisar a influência do espaço e o conseqüente impacto no trabalho artístico.

Destaco primeiramente os espaços físicos (anexo E) ocupados na criação *RUMOR*: a Antiga Escola do Serominheiro - Centro Social Cultural e Recreativo, onde ensaiamos as primeiras cinco semanas de residência artística; a Sociedade Recreativa Figueirense, onde decorriam os ensaios com o Rancho Folclórico da Figueira; o Museu de Portimão que visitamos mais do que duas vezes; dois armazéns particulares de fundição de ferro que acumulam objetos peculiares que fazem parte da história referenciada no Museu de Portimão; Cais da zona ribeirinha de Portimão; o possível espaço onde antes era o antigo mercado do peixe; e ainda praias que estão irreconhecíveis quando comparadas a registos antigos (postais). O crucial espaço onde estreamos na Sociedade Recreativa Vencedora Portimonense (Sala da Vencedora), e no Cais 3 Gil Eanes; e posteriormente, o espaço da primeira reposição em Monchique na Casa do Povo de Alferce. Sem esquecer as provas de doçarias de figos servidas nas pastelarias centrais de Portimão, poderia referir também as estradas esburacadas que se destacam entre as paisagens de terra seca e vermelha, o memorável mar de espuma, e eventualmente o céu estrelado e quente. Ou então as construções modernas e urbanísticas que competem entre si com a melhor vista para o mar, que contudo, não são as estruturas arquitetónicas do futuro porque “são produzidas para não durar mais de 100 anos” (P.P.).

Estimulados por estes espaços carregados de informação, e convidados a pensar sobre o movimento e a forma que será recebida pelo público do espetáculo, ocupamo-nos nestas propriedades para ativar o fazer artístico. Assim sendo, consideramos estes espaços, analisamos subtilmente: o que se destaca ou o que se evidencia no modo como os utilizamos;

---

<sup>19</sup> O termo "performar" é utilizado em consonância com os estudos de *performance*, numa aceção derivada do inglês *to perform*, que transcende as traduções literais como "representar" ou "executar". "Performar" refere-se a uma ação que não se limita ao momento isolado, mas que é parte de um processo contínuo, cujas repetições contribuem para construir e reforçar significado, estando sempre situada culturalmente no contexto da comunidade ou prática artística. Opta-se por manter o neologismo "performar" em português, de modo a preservar o sentido teórico específico que o termo adquiriu na literatura académica internacional sobre *performance* e *performatividade*.

o que retemos deles; e em última análise, que 'afeto'<sup>20</sup> é recebido que fica na memória do espaço? Que forças de resistência detetamos, e o que condiciona em consequência? Ou seja, quando nos integramos e quando interferimos na 'identidade' do espaço, qual é a contribuição que persiste e se instala ao longo do tempo? Interessa, além da transformação dos espaços, a transformação das pessoas que pisam esse espaço.

Além da inspiração e estímulo criativo, o espaço tem um impacto direto nas condições do trabalho artístico, ou seja, nas conseqüentes limitações e especificidades. Analisando concretamente este espetáculo, coreograficamente não existem praticamente movimentos no nível baixo. O material coreográfico que tinha esta característica e foi apresentado em Portimão, na reposição em Monchique foi adaptado e até mesmo excluído com a preocupação de não prejudicar o desempenho performativo.

Em coerência com a problemática, a ocupação dos espaços não poderia ser de outra forma senão com a ação de cuidar incutida na utilização dos mesmos. Essa ação de cuidar, além de ser democratizada por todos os elementos da equipa, é também uma prioridade assim que nos instalamos no espaço que se destina a ser o local de trabalho. Transformar e adequar os espaços que nos recebem, que na sua grande maioria não foram produzidos para a natureza do trabalho que é instalado, passa a ser uma necessidade. No sentido de trazer mais conforto às necessidades do trabalho, são aplicadas uma série de práticas bastante eficientes que acompanham vários projetos da Madalena Victorino. Por exemplo, a utilização de tapetes para cobrir o chão cru, de azulejo ou tijoleira, sem caixa de ar ou linóleo, para que os bailarinos possam aquecer/alongar; a manipulação da iluminação nos espaços, para que entre dias longos dentro do estúdio o ambiente seja sensível a isso; manter o espaço ora aquecido ora arejado ora higienizado; reconfigurar e reorganizar a mobília disponível, e se também for preciso, montar e desmontar mesas que sustentam os almoços e jantares nos intervalos de trabalho; e eventualmente ao longo do processo, as paredes vazias transformam-se em palavras estimulantes; e também os figurinos, objetos cénicos e livros começam a emoldurar o espaço.

A capacidade polivalente de Madalena Victorino ser criadora, coreógrafa, costureira, cozinheira, produtora, limpadeira, condutora, etc, transparece-se de igual forma nos espaços que recebem os seus projetos, ou pelo menos durante esse determinado período, ao se transformarem em ambientes multifuncionais. Esta característica, muito presente nas suas criações, é confirmada pela regularidade de criar para e em espaços ditos como não convencionais.

---

<sup>20</sup> Afetar, segundo Espinosa, refere-se à capacidade de afetar e ser afetado; em Lima (2020, p. 85), ao tratar da expertise da dança, retoma essa noção para destacar o pensamento incorporado em movimento, sublinhando como o corpo dançante se constitui na relação dinâmica entre afetar e ser afetado.

Pensar o espaço, ou melhor, pensar o território e a sua identidade, foi o que determinou a dramaturgia desta criação: questionar como é que a identidade de Portimão foi transformada pelo turismo, o que se perdeu e o que ainda resta da influência deste fenómeno. O espaço mental que foi criado no processo criativo para despertar o pensamento crítico e criativo sobre o território de Portimão, fez com que percebêssemos também que a urgência de pensar o turismo faz igualmente sentido a outros territórios que subsistem perante a mesma problemática. Pensar o turismo juntamente com a perspetiva do antropólogo Pedro Prista abarcou um enquadramento de reflexões que suportou essencialmente a compreensão do que originou a transformação da identidade do território. Como é que isto tudo ganhou esta dimensão? - foi a pergunta proposta pelo antropólogo que alimentou a curiosidade de saber mais sobre a contextualização histórica que vincula esta relação sistémica tão complexa. Esta dimensão, impraticável de calcular e definir, mas compreensível face ao contexto presente cada vez mais evidente, tem-se vindo a destacar numa generalização acentuada em oposição a uma identidade singular do território.

Lefebvre (2000, p. 6) observa:

Como pensar a cidade (sua explosão-implosão generalizada, o Urbano moderno) sem conceber claramente o espaço que ela ocupa, do qual se apropria (ou desapropria)? (...) Massiva e “selvagem”, sem outra estratégia que a maximização dos ganhos, sem racionalidade nem originalidade criadora, a urbanização, como se dizia, e as construções engendravam efeitos desastrosos, observáveis, já constatáveis de todos os lados. Desde então, em nome da “modernidade”.

Entre as visitas guiadas ao Museu de Portimão com o intuito de conhecer precisamente a história de Portimão, percebemos desde logo a relevância que as conservas de peixe marcaram no território. Sabendo do sucesso internacional que as conservas alcançaram, principalmente entre a primeira e a segunda Guerra Mundial, nesta consequência, muitas mulheres ocuparam os postos de trabalho das fábricas de conservas de peixe e muitos homens dedicaram-se ao trabalho de pesca no mar. Atualmente, das 31 fábricas de conserva de peixe, já nenhuma persiste ativa e os mesmos espaços são agora “arranha-céus de prédios” (M.V.). Os arrozais transformaram-se em campos de golfe e os barcos de pesca que estacionavam na doca são agora barcos à vela, havendo ainda o rumor de que eventualmente o cais passe a ter capacidade para receber cruzeiros de grandes dimensões.

Considerando esta transformação, e destacando as distintas dinâmicas de trabalho nos mesmos locais, importa enquadrar temporalmente que este impacto acontece após a Revolução Industrial e continua a evoluir nesta direção. Com o desenvolvimento da indústria, consolidou-se também o processo de formação do capitalismo, e neste seguimento, enfatiza-

se a produção de espaços em função precisamente dessa utilidade – de produzir em quantidades industriais. Nesta perspetiva, também o espaço se define ele próprio como um produto, que se vende ou aluga, e que serve um consumidor. Nesta dinâmica recíproca entre espaços e pessoas, perante a predominante dependência do turismo na zona algarvia, é visível nos dias de hoje que o consumidor turista é um alvo dominante. O negócio e o que é comercializado passa a ter a necessidade de ser acessível não só ao português ou ao emigrante que vem passar as férias de verão, mas ao resto do mundo. Assim, pela necessidade da adaptabilidade das pessoas, a nível linguístico e dos produtos que são procurados por este leque variado de pessoas, observamos a transformação dos espaços em função da subsistência.

Se outrora a identidade do território algarvio captou a atenção de pontos turísticos, atualmente sobrevive em função do reconhecimento dessas atrações turísticas, sendo até espectacular, para os turistas que visitam o território, determinados serviços e características associadas a férias. Para completar esta reflexão, acrescento a perspetiva que Pedro Prista nos inspirou, de que os turistas se visitam mutuamente, e assim sendo, o turista que se visita a si próprio quer qualquer coisa que consiga reconhecer e procura visitar espaços ocupados e reconhecidos por turistas (por exemplo McDonald's ou Starbucks; e outras referências multinacionais, ou o exemplo cliché de visitar Paris significar obrigatoriamente visitar a Torre Eiffel). Em contraposição à visão de que esta forma de fazer turismo aniquila a ideia de desconhecido ou estranho e torna-se algo previsível e espectacular de se encontrar, sabemos também que não é por se deixar de fazer turismo que se recupera a identidade do território identificada pelos locais. Pondo aqui em causa a forma como os recursos naturais do território são gerenciados em proveito da economia, como é o caso da praia da Rocha (anexo D: pág. 81) que foi marcada por uma alteração paisagística radical quando na viragem do século XX se fez um alargamento da faixa de areia que acabou por transformar por completo o areal, antes pequeno e rochoso – tal como o nome indica (ou contraindica).

Caminhando dramaturgicamente para o sentido da crítica de análise e conhecimento sobre esta temática, inerente a esta intenção crítica, é a vontade de contribuir para a mudança – assim também assumida em estúdio por Madalena Victorino desde o primeiro dia de trabalho neste projeto. Alertar o público, mas sem provocar o desconforto, como um convite<sup>21</sup>, que dá a conhecer uma perspetiva crítica e que quer plantar a ideia de pensar o turismo. “A minha forma de trabalhar é um convite a outras pessoas entrarem nas coisas pelas quais estou apaixonada e interessada; este é o meu método.” (Victorino, M., em Xavier, M., 2017 a), pág.87)

---

<sup>21</sup> Interpreto este conceito recorrente em Madalena Victorino, como uma outra/nova realidade que provoque estranheza, ou de outra forma, também, um despertar da realidade já conhecida.



Figura 3 - Registos de palavras e ideias ao longo do processo criativo

### 3.1.2.1 FIGURINOS E OBJETOS CENOGRÁFICOS COMO EXTENÇÃO DO ESPAÇO

Os figurinos e objetos cenográficos (anexo G) vão sendo adquiridos ao longo do processo artístico, e são como uma segunda pele que se encarna em cenas diferentes. Assim que o espetáculo começa a ganhar corpo e a organizar-se em microestruturas, os figurinos vêm acrescentar uma camada que reforça o material coreográfico criado anteriormente. Naturalmente, o material coreográfico adapta-se às condições impostas pelo figurino ou ao potencial máximo da cena, o que gera uma regeneração e aperfeiçoamento do movimento. Aplicou-se também a ordem inversa, ou seja, a partir dos figurinos e objetos cénicos desenvolveram-se ideias novas, qualidades de movimento e estados de presença, sempre em função de acrescentar sentido ao que já se pretendia.

Todos os figurinos e acessórios que pertencem a este espetáculo fazem parte de um grande repositório de figurinos e objetos cenográficos que acumulam participações distintas em vários espetáculos da Madalena Victorino. Muitas das peças de roupa são reutilizadas em

vários projetos, reservados e destinados para várias vidas, funcionalidades semelhantes e distintas, como é o exemplo dos vestidos de noiva utilizados neste espetáculo que se estrearam no espetáculo “*Vale*” em 2010.



Figura 4 - Figurinos das cenas 'NOIVAS' (esquerda) e 'CARROSSEL' (direita)

Apenas os lenços de cabeça (pretos e brancos), as bandeirinhas que representam a navegação marinha, e os corais feitos de ramos de árvore, secos e pintados, foram originalmente produzidos para o espetáculo *RUMOR*. Os casacos e blazers, chapéus pretos, camisas e calças, cintos e suspensórios, alfinete de peito, vestidos de renda preta, vestidos de cor terra lisos ou com padrões, fatos de banho dos anos 60, roupão de banho, aventais brancos e pretos, pratos grandes e pequenos (todos eles singulares e descasados), flores de plástico, óculos de sol e óculos de festa dos anos 90, incluem-se como parte indispensável deste espetáculo e foram pensados de forma particular e detalhada. Os pormenores que são realçados entre a quantidade numerosa de peças de figurino e objetos cénicos, caracterizam o ambiente peculiar a cada cena do espetáculo.

A cenografia espelha a contextualização temática e afirma mais uma vez, o rompimento propositado entre as artes performativas e a vida real. Como confirma Madalena Victorino: “A cenografia somos nós e as nossas roupas” – referindo-se não só ao elenco artístico e técnico como também os participantes e o público. Os figurinos são cuidadosamente selecionados para que fiquem “em situação camaleónica em relação ao espaço” (M.V.), ou seja, enquadrados conforme o ambiente da Sala Vencedora - também assim designada além de espaço da Sociedade Recreativa Vencedora Portimonense.

As várias trocas de figurino destacam-se tanto no *backstage* como no espaço performativo “de forma lenta e como uma revelação” (M.V.), e cada microestrutura é definida precisamente pela mudança de vestuário que instala uma rutura da cena anterior ou acompanha uma desconstrução do que foi apresentado anteriormente. Pretendendo criar

atmosferas distintas entre si, todos os elementos cénicos relacionam-se e acompanham a ação performativa que convida a atenção do público a ser direcionada para o que se pretende salientar, como ilusionismo ou magia, com a intenção de ir estimulando o olhar dos espectadores em cada cena ao longo do espetáculo.

A coreografia paralela das múltiplas ações de vestir e despir exerce forte influência na dinâmica do espetáculo. Importa assim referir que o treino com figurinos é bastante regular, para o elenco artístico se tornar sensível à duração necessária das trocas de roupa - maioritariamente rápidas e eficientes. Essa atenção ao tempo entre cenas, procura evitar a sensação de espera por parte do espectador e garantir que o espetáculo mantenha o ritmo justo. Com esta estratégia de trabalhar frequentemente com os elementos cénicos, torna-se mais previsível o leque de respostas que os objetos e figurinos comportam, beneficiando também o domínio de manusear melhor estes materiais – sendo que o próprio intérprete pode usar essa prática para livremente enriquecer o agenciamento dentro das propostas coreografadas.

Recorro ao exemplo da utilização dos vestidos de noiva para demonstrar como esta prática foi aplicada. Cada vestido, assim como cada intérprete, é singular. A abordagem de exploração de movimento, distanciou-se da funcionalidade original das peças para a criação de material coreográfico inspirado na construção naval. A proposta de relacionar os vestidos ostentativos e exuberantes com o trabalho naval — apoiada na teoria que conhecemos no Museu de Portimão e em documentários da época — levou cada intérprete a desenvolver uma utilização singular da peça, chegando mesmo a provocar a desfiguração visual. Embora esse material não tenha sido incorporado integralmente no espetáculo, por se configurar como uma microestrutura extensa e de difícil execução no nível baixo, o mesmo acabou por ser reapropriado num dueto interpretado pelos dois bailarinos homens.

Destaco, assim, a transformação deste material coreográfico e a sua capacidade de reutilização e transfiguração, que faz alegoria à competência plástica já inerente aos figurinos e elementos cénicos.

#### 4 INVESTIGAÇÃO DA TEMÁTICA PARA A CRIAÇÃO ARTÍSTICA *RUMOR* - com o antropólogo Pedro Prista

O processo criativo teve início e, já no segundo dia, conhecemos o antropólogo Pedro Prista. Após uma breve apresentação, ele rapidamente direcionou-nos para a intenção que nos aproximava: pensar em conjunto sobre turismo. A colaboração de Pedro Prista fez-se presente ao longo de vários ensaios, mas foram especialmente as primeiras sessões que trouxeram ensinamentos cruciais. Ao abordar a temática do turismo com o rigor necessário para compreender este problema sistémico — que se desdobra, ramifica e envolve estruturas interdependentes — ouvimos a história do turismo e a explicação do que o autor denomina de “fator T” ou “coisa T”, conceito que será mais detalhado à frente.

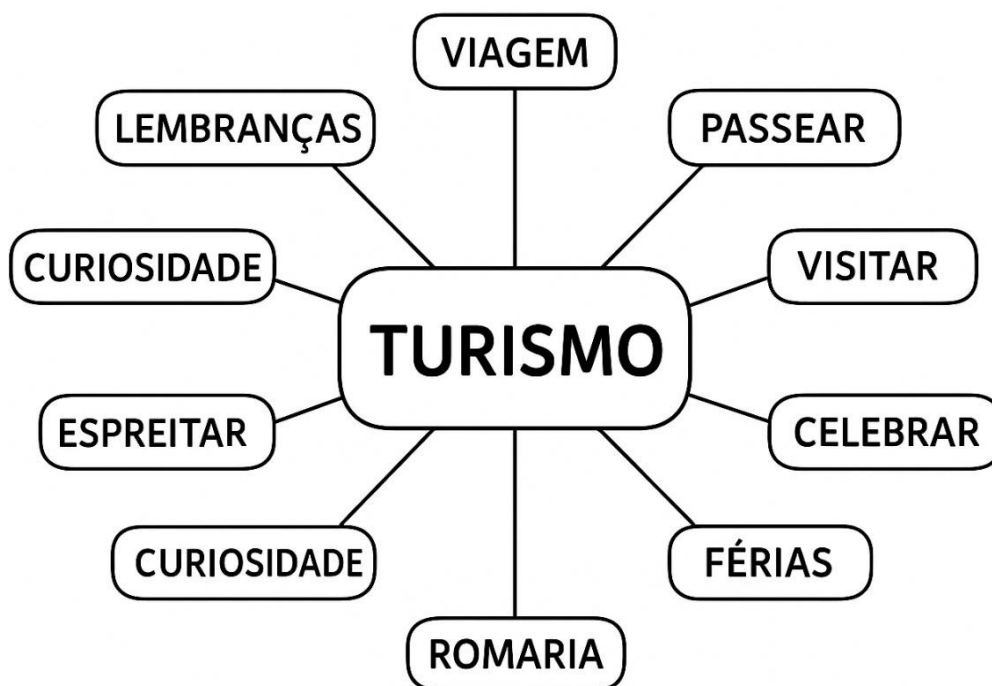


Figura 5 - Brainstorming de TURISMO: a primeira abordagem para compreender o conceito

Guiados a pensar sobre “O que é o Turismo<sup>22</sup>?”, ou “esta aparição verbal” como o próprio Pedro Prista se lhe refere, viajamos aos tempos passados na tentativa de compreender o termo nos tempos de hoje. Pela contemporaneidade do termo,

<sup>22</sup> A escolha pela formulação “Que é turismo?” considera a afirmação e correção proposta por Pedro Prista, cuja intenção é evidenciar a falsa objetivação e a pretensa naturalização do pseudo-conceito “turismo” entendendo-o como uma aparição verbal.

compreendemos turismo como um “campo impreciso e plástico”, porém sabemos que existe em contraste ao trabalho, por exemplo. Começando pelo rumor como forma de designar esta “coisa deslumbrante, encantadora e mágica que se impõem a tudo atualmente”; passando pela constatação da sua dimensão atual que põe tudo na dependência deste fluxo turístico, “avassalador, mas discreto, que invade com suavidade”; fomos percebendo como o seu sistema é normalizado e como corre velozmente. Apesar da urgência de pensar sobre turismo, todos o querem fazer, mas poucos o querem pensar. Esta “fantasia verbal” que tem vindo a acontecer gera muito movimento económico, social e cultural, mas omitindo questões de sustentabilidade e ética para beneficiar, valores económicos, o que é preocupante. (P.P.)

Mas para entender o conceito turismo importa também saber mais sobre a origem do mesmo. Convém lembrar que anteriormente a esta nomenclatura, já se praticava tudo o que mais tarde veio a ser incluído na palavra “turismo”, mas a criação desta palavra está ligada a um tipo novo de viagens culturais realizadas por europeus, especialmente jovens aristocratas e membros da elite, nos séculos XVII, XVIII e XIX, na forma que ficou conhecida por Grand Tour e Petit Tour. Estas práticas elitistas que eram realizadas com o objetivo de completar a formação cultural, distinguiram-se essencialmente pela duração e roteiro. A Grand Tour era uma viagem longa que dependendo da riqueza e status da família poderia durar meses ou anos, geralmente incluía uma rota por França, Itália, Alemanha e Áustria, Suíça e Países Baixos. Acessível apenas à alta burguesia, com esta viagem educacional pretendia-se aprimorar o conhecimento adquirido na teoria, valorizava-se a educação artística e, além da experiência enriquecedora, fortaleciam-se as redes de contactos sociais e políticas entre elites europeias. Já a Pettit Tour, era uma versão mais curta da Grand Tour, relativamente mais acessível à média burguesia, a viagem mantinha o objetivo de ampliar os conhecimentos. Contudo, durava apenas semanas ou poucos meses, e os destinos típicos incluía França e Itália, ou simplesmente circular dentro de um único país.

O *touriste* da época é então o viajante curioso, que se cultiva, e experiênciava o fascínio de conhecer culturas diferentes. Este jogo de vaidades acessível a poucos, impulsionou uma forma de colecionismo que vinha ganhando prestígio. No regresso destas viagens, com os souvenirs que traziam para comprovar estas aventuras divulgava-se a prática de compor “gabinetes de curiosidades”. Importava, assim, visitar tudo o que tivesse aparência de classicismo ou elitismo, e ainda mais trazer um testemunho do que visitavam – chegando mesmo a retirar dos monumentos, antiguidades e relíquias. Muitos patrimónios históricos e culturais foram danificados e saqueados por viajantes, exploradores e colecionadores que retiravam objetos e fragmentos de monumentos, de sítios arqueológicos e até da natureza para incorporar nas suas coleções privadas ou gabinetes de curiosidades.



*Figura 6 - Imagens de inspiração sobre os gabinetes de curiosidades, retiradas do livro "Gabinets de curiosités", de Patrick mauriès*

Para clarificar, os gabinetes de curiosidades eram espaços privados dedicados à coleção e exibição de objetos raros, exóticos e fascinantes. Criados pela elite, serviam como medida de exibir poder, *status* e instrução, além de proporcionar espaço para a reflexão e debate sobre o mundo natural e cultural. Considerados os predecessores dos museus modernos, estas galerias privadas populares na Europa entre os séculos XVI e XVIII, demandavam peças autênticas e únicas. Os gabinetes de curiosidades eram constituídos por coisas surpreendentemente variadas, tão belíssimas quanto horrendas, que incentivavam dinâmicas de exploração de patrimónios. Desde peças feitas com materiais raros ou técnicas avançadas, conchas raras, corais e pedras preciosas, animais taxidermizados ou em conserva, máscaras tribais, armas, ou telescópios e outros instrumentos científicos que representavam o avanço científico da época. A valorização e procura destes objetos muitas vezes negociados diretamente pelos colecionadores aos saqueadores ou arqueólogos amadores, gerou também a criação de falsificações perfeitas. O que proporciona e constrói cada gabinete de curiosidades é precisamente a viagem. Contudo, o que se recolhe da viagem possibilitava, por sua vez, a revenda destas peças, para retornar a fazer novas viagens e colecionar peças novas. É em referência a este processo que o espetáculo RUMOR faz uma alusão aos Gabinetes de Curiosidades pois o “turismo” faz de tudo uma “curiosidade”, falsificada e no limite destruída pelo próprio movimento de apropriação que leva a visitá-la.

Com o Século XIX, estas viagens que antes eram feitas sobretudo pelo mar, tornam-se mais acessíveis à baixa burguesia devido ao avanço das redes de transporte por terra (como por exemplo as vias-férreas). Com maior acessibilidade pelos deslocamentos se tornarem mais rápidos e baratos, começa a expandir-se depois da segunda metade do século

XIX, o fenómeno tentacular que hoje a palavra “turismo” designa, e ao mesmo tempo oculta, razão pela qual Pedro Prista lhe contrapõe a expressão *coisa T ou fator T*.

Este desenvolvimento da *coisa T*, que se manifestou assim que se introduziu no final do século XIX consolidou-se no início do século XX perante quatro grandes pilares interdependentes, que juntos formam uma rede de sistemas que sustenta o funcionamento e a evolução do turismo como fenómeno complexo global. Trata-se segundo Pedro Prista da inovação das redes de transportes; do imobiliário/sistema hoteleiro; do sistema financeiro/seguros; e também do pilar comunicacional.

A indústria de transportes, assim que desenvolvida por terra, evoluiu para a navegação, para os comboios e carros para mais tarde para o avião. E diretamente ligada a esta evolução está a dependência de combustível, ou seja, o petróleo - outro sistema que movimenta bastante a economia. O sistema hoteleiro, porque estimulou o imobiliário e a construção de infraestruturas para fazer chegar e acomodar os turistas de diferentes faixas económicas.

A considerar também o sistema que garante a segurança das transações financeiras dos viajantes e a sustentabilidade das atividades turísticas. Em resposta à necessidade de ter seguros de viagem voltados especificamente para cobrir emergências médicas, acidentes ou cancelamentos; os pacotes turísticos começam a oferecer essa segurança que despertou mais confiança para os viajantes, especialmente em viagens internacionais; e simultaneamente, os bancos desenvolveram a oferta de serviços internacionais para facilitar o câmbio de moeda.

E o sistema comunicacional, que é crucial para a publicidade, o marketing e a eficiente organização logística das viagens. Da linguagem universal do comércio e da informática até à inteligência artificial, o caminho que se tem vindo a fazer facilita cada vez mais o acesso ao produto.

A repercussão da Revolução Industrial e da Revolução Digital foi evidente no impacto do desenvolvimento do turismo. Rapidamente as marcas de sucesso expandiram para empresas multinacionais e a publicidade torna-se um aliado de sedução que funciona estrategicamente no incentivo da compra. Atualmente, conscientes ou inconscientes, observamos em todo o lado esta ciência (marketing) que estuda o mercado e tem a capacidade de promover e gerar “uma vontade que nunca acaba, como se as pessoas estivessem viciadas na própria droga endógena” (P.P.) chamada de gratificação dopaminérgica - que é um sistema de recompensa que anda de mãos dadas com o consumismo, onde qualquer estímulo, objeto, evento, atividade ou situação é potencializado como produto que pode ser consumido.

Segundo Pedro Prista, apesar de periférico e secundário na cena internacional, o país viu-se fortemente envolvido na dinâmica deste processo de expansão da “coisa T”. Sobretudo entre a viragem do séc. XIX-XX, a Revolução do “25 de Abril” e a atualidade o “turismo” assumiu um papel crescente e ambivalente na vida da sociedade portuguesa.

Promoveu-se a ilusão de um país maravilhoso, especialmente para férias e para os olhos dos estrangeiros. Entre o segundo pós-guerra e o 25 de Abril de 1974 viveu-se um período marcado pela repressão, censura e culto à autoridade. Devido à falta de oportunidades económicas e ao recrutamento militar obrigatório para lutar na Guerra Colonial, muitos jovens emigraram de Portugal e procuraram estabelecer-se em França e noutros países da Europa.

Perante o interesse do Estado Novo nos emigrantes investirem em Portugal, as práticas de propaganda políticas apostaram fortemente no marketing que publicitava precisamente esta atração através da manipulação de afetos identitários. Para o partido fascista, importava promover uma imagem de Portugal como destino turístico, “um país de praias douradas”, onde aos turistas eram servidas maravilhas tal como aparecia nos cartazes de mesas postas com lagosta, ao contrário do que se ouvia em França, onde eramos “um país de trolhas” (P.P). Com o 25 de Abril, dá-se uma forte consolidação e aceleração desta dinâmica de turistificação da vida da sociedade portuguesa.

Esta contextualização de acontecimentos pretende compreender a origem da problemática que se instalou através do turismo, assim como, repito, justifica o estímulo do ponto de partida proposto por Pedro Prista no início do processo criativo do projeto *RUMOR* - como é que tudo isto ganhou esta dimensão?

Conforme referi, o turismo envolve uma complexidade de fatores interconectados dos sistemas sociais, económicos, culturais e ambientais. Embora tenha o potencial de gerar vários benefícios, pode igualmente gerar uma série de desafios críticos que exigem uma abordagem ampla e colaborativa entre sistemas para uma melhor resolução de situações problemáticas. Daí a importância de manter a atenção sobre o discurso do sector, que tem tendência para valorizar o mercado financeiro independentemente das conseqüentes práticas e políticas que afetam o equilíbrio de outros sistemas. Lançar o exercício de pensar o turismo coloca-se em oposição à desresponsabilização perante um problema sistémico e transgeracional. É urgente ativar uma perceção crítica sobre os impactos que as nossas ações têm enquanto cidadãos desta sociedade.

No seguimento da reflexão de Madalena Victorino, no primeiro dia de ensaios, quando questionou: “sabendo das coisas, como é que podemos fazer mais por elas?”, partilho o processo artístico que foi encontrando resoluções mantendo o questionamento vivo sobre como abordar e transmitir ao público uma perspetiva crítica. O que é que se pretende sugerir

ao público e como fazê-lo foi uma preocupação linear desde o primeiro ensaio. Embora a pesquisa de movimento, de som, e da palavra atravessasse o turismo por “linhas oblíquas”, assim definidas por Victorino, a praticidade de trabalhar o material coreográfico com a consciência de que este se destinava a ser recebido por alguém libertava uma intenção direta (comunicação pessoal, outubro, 2024).

Para além do interesse em problematizar o clichê do Algarve se resumir a sol e mar, esteve sempre presente a intenção de inculcar a mudança, “um convite para alertar o público, mas sem provocar o desconforto”, de modo a envolver as pessoas para que ao longo do espetáculo, elas possam “pensar e não pensar” (M.V.). Reforçando a intenção crítica intrínseca à peça, onde se pretende “conseguir dizer a verdade através da mentira” (M.V.), e “fugindo até ao conceito de turismo por este atrair um discurso desgastado pelos valores económicos” (Pedro Prista), foram consideradas aproximações que captassem o espectador, tal como abordagens que sensibilizassem mais estranheza.

Na minha interpretação, a experiência proposta vive entre a realidade quotidiana que conhecemos e outra perspectiva simulada dessa mesma realidade. Trata-se, como identifica Pedro Prista, também de uma paródia, “um discurso paralelo” e que se torna “uma imitação grotesca”.

## 5 ANÁLISE DO PROCESSO PRÁTICO DA DRAMATURGIA DO MOVIMENTO | DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO

A prática de escrita e esquematização <sup>(anexo C)</sup> foi ativada desde o início, a partir da proposta da coreógrafa Madalena Victorino de selecionar, entre as palavras do antropólogo Pedro Prista, aquilo que mais nos perturbou ou que se revelou mais misterioso, atraente ou interessante. As ideias escolhidas foram partilhadas pela equipa e deram origem a um primeiro enquadramento espacial e imagético. Nessa fase, sugerimos aplicações possíveis das ideias em diferentes contextos, imaginando, por exemplo, a sua inserção num aeroporto, num quarto de hóspedes, num aquário, num cruzeiro ou num refeitório de hotel, entre outros.

Consoante o trabalho se foi desenvolvendo, as ideias propostas foram-se consolidando em cenas isoladas e também transversais ou subliminares ao longo do espetáculo. Por envolver um elenco grande e com muitos participantes, várias trocas de figurino, música ao vivo, ambientes cénicos distintos e outros elementos condicionantes, a dramaturgia foi sendo conduzida tendo em conta muitas questões de produção. Por esta razão, a priorização da melhor funcionalidade global do espetáculo, carregou por consequência várias soluções que vieram contribuir para, por exemplo, o alinhamento do espetáculo, ou para a necessidade de troca de figurino em cena.

Partindo da contextualização que o antropólogo nos facilitou, começo pelo interesse em trabalhar sobre as práticas de comportamento incutidas sobretudo com o turismo no Estado Novo. Pedro Prista destacou o modo como a prática de guias e cicerones foi passando de um discurso dirigido aos visitantes para um discurso também dirigido aos visitados, instruindo-os sobre a forma de se apresentarem adequadamente aos turistas. Envolvendo nisso, não só a interiorização de valores ideológicos do regime, mas também uma suposição da expectativa dos turistas sobre o país e as suas pessoas. Distinguem-se então “as técnicas corporais para educar o corpo e se adequar” ao visitante, estimulando determinadas “posturas para se saber estar” diante dos turistas. Esta adaptação plástica para ser ‘digna’ de ser visitada, rege então “a forma como as pessoas se deveriam apresentar ao turista, para que se assegurasse a satisfação do cliente”, transformando diretamente a “aparência de vida segundo a expectativa dos outros/visitantes”. ‘Galgando’ neste sentido para um “processo tresloucado” em função da adequação e “dignificação do turismo em Portugal”, estas práticas chegaram a ser explícitas em guias de viagem <sup>(anexo F)</sup>, que além de conter informações práticas, também pretendia formar o país visitado sobre como se deveria adequar perante os valores da época. Ilustrava-se, assim, uma disciplina de comportamento à qual as pessoas se deveriam moldar. Atualmente, estas prática são detetáveis de forma explícita nas redes social. (Pedro Prista)

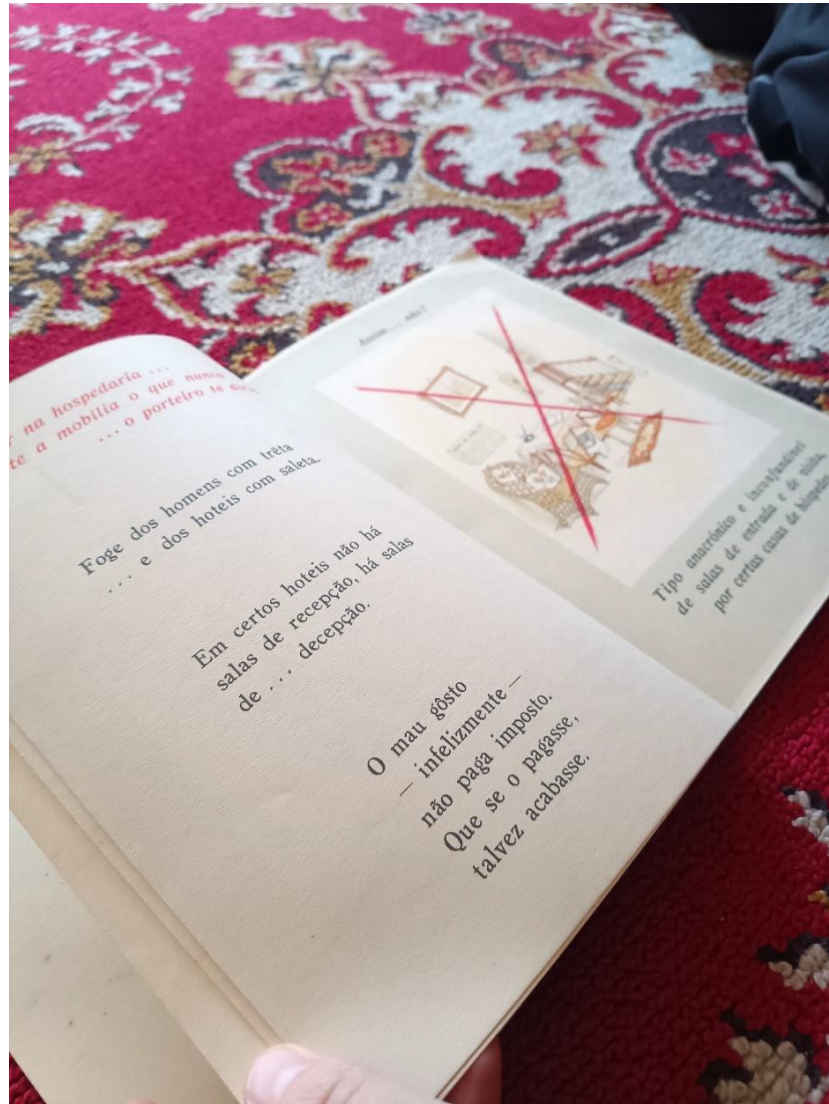


Figura 7 - Inspiração sobre guias de viagem, retirada do livro "Guia Azul".

Estes conformes praticados especialmente pelos guias/operadores turísticos, e vincando o modo “como nos devemos comportar para receber o/os turismo/turistas” desenvolvem-se e instalam-se subtilmente de forma inconsciente. E consequentemente, mesmo não sabendo porquê, as pessoas adequavam-se a este modelo de referência, chegando mesmo a assumir padrões de convencionalismos que fixaram uma retórica. Ou seja, tal como Pedro Prista referiu, “a expectativa de que o visitante seja rico e se comporte de determinada maneira, à qual é nosso dever adequarmo-nos para melhor o satisfazer”.

Este jogo de espelhos mostra como “o outro é um revelador de uma nossa estranha insuficiência de modelo”, que por sua vez, “põe em causa o reconhecimento de si, e neste sentido, do mundo.” É assim incutido um modelo de comportamentos restrito à expectativa de aceitação pelo outro/turista, em oposição à própria identidade, desconhecida por ser encoberta e transfigurada, Este “processo delirante” é também detetável nos dias de hoje, justamente pela mediação das redes sociais. (P.P.).

A analogia com distúrbios psicológicos, verifica-se entre as pessoas que trabalham em locais turísticos. Por se encontrarem numa situação paradoxal, ou seja, apesar de viverem no local de férias não disfrutam dele para se divertirem e relaxarem como os turistas. Esta dissonância emocional de viverem a ideia de ‘férias ilusórias’, pode desencadear um desgaste psicológico simplesmente por estarem rodeadas desse contexto oposto à atividade que praticam.

Em contrapartida, é também curioso detetar que durante o período de férias é comum intensificarem-se entre os turistas sintomas de depressão e ansiedade, podendo estes derivar tanto de expectativas sociais e pressões culturais, como também alterações da rotina. Face às expectativas de felicidade em relação às férias quando estas não são correspondidas, ou a interrupção das atividades diárias com a falta de estrutura a que estão habituadas nas suas rotinas, tudo isto, pode provocar stress, frustração, desorientação e tristeza. Conforme o estado clínico do turista, esta desestabilização emocional possibilitada pela ‘utopia turística’, pode perturbar tanto positivamente como negativamente. Como Pedro Prista reforça, “as pessoas quando estão de férias transfiguram-se, e por vezes não se reconhecem, o que gera receios e ansiedade, daí (...) o que mais as satisfaz é o planeamento.”

Destaco as seguintes aplicações práticas sustentadas na ideia das práticas comportamentais e consequentes alterações psicológicas:

- Na microestrutura ‘NOIVAS’, onde foram criadas ‘personagens tradicionalmente transfiguradas’ que vivem o planeamento e a fixação do momento perfeito do casamento falso. Advém daqui a “exuberância da mentira, por tudo ser possível e tudo ser mentira, (...) vibrando sobre um jogo de é e não é, (em paralelismo com os caranguejos), intensifica-se a experiência perversa. As frustrações ganham lugar na ficção teatral”. (M.V.) Este estado de presença é reforçado a certa parte com o acompanhamento do texto extremamente descritivo sobre a expectativa do pequeno-almoço de férias. Categorizado por Pedro Prista como “pequeno-almoço monumental” (ANEXO D: TEXTO PEQUENO-ALMOÇO MONUMENTAL), inclui tudo o que transborda a capacidade excessiva do essencial para um pequeno-almoço - que contrasta com a palavra pequeno e tem a capacidade de impressionar ou chocar pela sua dimensão.
- Também na microestrutura ‘INFERNO’ - dueto dos caranguejos - a transformação que acontece a nível emocional e na qualidade de movimento, difunde desta inspiração que conecta as condições psicológicas fortemente influenciadas pelas práticas comportamentais. Nesta secção, reconheço formas animais que se desapegam do equilíbrio e se desinstalam pela dicotomia - que oscila entre risos e choros, gritos e devaneios emocionais - que

comporta tanto a máxima tristeza como a máxima felicidade. Como Victorino justificou, em sugestão de interpretação aos participantes do Rancho Folclórico da Figueira: estes caranguejos “ficam loucos porque já não sabem em que praia estão. Incorporam a pergunta: como é que os humanos cabem dentro dos corpos dos caranguejos violinistas?” (comunicação pessoal, novembro, 2024). Embora haja também a narração de um texto que suporta esta associação - da qualidade de movimento dos caranguejos violinistas poderem ser turistas psicologicamente desorientados - esta transmissão é feita numa outra microestrutura, designada ‘ÁGUA’ (que acontece na parte inicial do espetáculo).

Distinguimos a ideia de que o conceito de férias é uma invenção moderna. Inicialmente, associava-se aos períodos de descanso sazonais, definidos pelos ciclos da natureza ou pelas celebrações religiosas. Mais tarde, com a Revolução Industrial e as políticas corporativistas e empresariais, embora não como reivindicações dos trabalhadores, consolidou-se o modelo moderno de férias pagas. A partir daí, lazer e turismo tornaram-se dimensões indissociáveis de um sentido disciplinar da vida social.

- Embora a corporalização desta ideia não se defina numa cena, considero que atravessa de forma subliminar vários ambientes e peculiaridades ao longo do espetáculo. Como por exemplo na microestrutura ‘CERCA’ onde os intérpretes estão de fato de banho a performar gestos sugestivos de propaganda sobre esta invenção fascinante; ou durante a microestrutura ‘NOIVAS’ quando as intérpretes servem com os seus vestidos/tabuleiros de comida e sugerem em *playback* o convite para público comer a melhor experiência gastronómica, apenas disponível nas férias (no pequeno-almoço monumental).

Curiosos por saber mais sobre o ‘habitat do turista’, fomos desenvolvendo a nossa pesquisa descobrindo que é nesta continuação histórica, que se desenvolve a “mesmice total entre territórios turísticos, onde o turista visita um sítio novo, mas faz o mesmo e come a mesmíssima coisa, simplesmente noutra sítio” (P.P.). Este fenómeno que reflete a globalização moderna, que se acentuou no final do século XX e perdura até aos dias de hoje, evidencia-se pelo aumento exponencial do número das empresas multinacionais, como é o exemplo do McDonald's, Starbucks, etc...

- Na minha interpretação, esta ‘mesmice total’ reflete-se através dos movimentos uniformes e nas vastas repetições. Por exemplo na sequência de movimentos da microestrutura ‘ÁGUA’.

A propósito desta ideia, destaco que os principais destinos turísticos continuam a ser os mais visitados, reflexo direto da concentração de infraestruturas, atrações icónicas e maior acessibilidade. Como observa Pedro Prista, de forma figurada e crítica, estes locais consomem um “turismo adocicado”, em que o turismo molda ou suaviza os espaços para encobrir determinadas realidades. Assim, apresentam-se regiões ou países apenas sob uma perspectiva romântica, exótica ou turística, ocultando desigualdades na distribuição da riqueza e, em muitos casos, a própria história colonial de exploração e violência.

- Na prática, esta perspectiva estimulou o carácter cínico<sup>23</sup> da minha personagem noiva.

São procurados tanto destinos paradisíacos quanto aqueles que vivem literalmente no inferno, alimentando o chamado *dark tourism*. Em ambos os casos, o destino de férias tende a ser escolhido para provocar o efeito<sup>24</sup> de escape da realidade quotidiana. Essas categorias — Paraíso e Inferno — também se reconhecem em outros espetáculos de Madalena Victorino. No espetáculo *RUMOR*, essa mesma lógica de fuga é explorada, penetrando a cena como um desvio do real. As imagens evocadas — ambientes festivos, de alegria excêntrica, euforia, loucura, deslumbre, delírio e desespero — são apresentadas de modo “vertiginoso”, “como hélices que se deslocam na vertigem de um precipício” ou “como quem caminha no rebordo do abismo”, segundo palavras da própria criadora.

Apresento, pela ordem sequencial, as microestruturas que abordam os conceitos de paraíso e inferno:

- Paraíso - os corridinhos do Algarve: apresentados com o rancho folclórico que instaurava a festa tradicional, mais tarde desestabilizada pela acumulação rítmica da guitarra e por material coreográfico inspirado em imagens do livro <sup>(anexo F)</sup> *Cabinets de curiosités*, de Patrick Mauriès, que documenta gabinetes de curiosidades de grande destaque. Como referi anteriormente, esta cena inclui a materialização das lembranças do destino de férias, hoje reconhecida no conceito de *souvenir*.
- Paraíso - Cantina: anunciada também como intervalo, onde se canta e se serve pão com sardinhas, água e vinho. O público circula livremente. Este momento carrega de forma subliminar a abundância do alimento e a liberdade;
- Paraíso - Cerca: uma passagem que se instala repleta de euforia e alegria em êxtase. Acontece de fato de banho e, em contraste com o resto do espetáculo, de pés

---

<sup>23</sup> Defino por carácter cínico: pessoa insolente, atrevida, sarcástica e hipócrita.

<sup>24</sup> A reflexão de Monja Coen, no conto *Causa e efeito* do livro *108 contos e parábolas orientais* (p. 136), inspira o meu entendimento do conceito de “efeito”. Ao sublinhar que o universo de causa-efeito-condição não é linear, mas simultâneo e circular, a autora oferece uma perspectiva que amplia a noção de “efeito” para além da mera consequência direta, permitindo concebê-lo como parte de um fluxo contínuo de interdependências.

descalços. O ambiente é festivo e o vocabulário de movimento partiu do mesmo livro (“Gabinets de Curiosités” de Patrick Mauriès), contudo, num carisma mais sensual, estranho e provocador, que acontece ilusoriamente num ambiente de cruzeiro. Interessa realçar que a designação de cerca se justifica pela interpretação de que “todo o paraíso tem a sua cerca, para se distinguir do espaço restante” (M.V.). Esta reflexão aplica-se pela influência das seguintes referências: por exemplo o Jardim do Éden<sup>25</sup>, as ilhas paradisíacas, bairros luxuosos, jardins botânicos ou refúgios de paz, muitas vezes cercados de muros, com regras de exclusividade. Ponderando a funcionalidade da cerca ser a preservação do paraíso contra possíveis elementos que possam afetar a estabilização desta realidade ‘eternamente perfeita’. Assim pressupondo, é pela delimitação que se destaca o que é especial do restante, ou por psicologicamente despertar mais desejo humano algo que é inacessível e que motive ser almejado – extravasando-se as questões críticas de acessibilidade e liberdade.

- Inferno - caranguejos algarvios/violinistas: em formato de dueto (entre mim e a Sofia Kafol), instala-se uma ambiência contrastante às cenas anteriores. As características de movimento inspiradas nos caranguejos violinistas são: o olhar intenso e curioso; os movimentos maioritariamente laterais, as deslocações num ritmo rápido e ágil, viajando no nível médio com os joelhos fletidos; o ataque direto e preciso - peculiar precisamente pelas pinças dos caranguejos, tal como os gestos amplos e dramáticos assim que se nos posicionamos em posição de ataque; quando gradualmente o corpo começa a entrar numa viagem de emoções, revela-se uma qualidade de movimento mais flexível, acentuada especialmente na respiração irregular ao contrário do jogo de simetrias apresentado inicialmente.
- Paraíso depois do inferno: Esta cena final surge para adocicar o desfecho do espetáculo. Por breves momentos, instala-se um limbo entre a cena anterior, que se apazigua como uma aparição, e a retomada do ambiente festivo. Este, ao invadir novamente o espaço, quebra a suspensão e convida o público a juntar-se e dançar
- Discurso <sup>(anexo D)</sup> de Pedro Prista: Após um fim já prenunciado, este discurso irrompe de forma inesperada, quase inapropriada. Destaca-se pelo tom narrativo, que contrasta com o contexto envolvente, e pela seriedade insólita com que enfatiza uma realidade oposta à ilusão propagada pelo turismo.

Ao pensar o turismo nesta cadeia de prazer, abordamos também o turismo sexual no Algarve, principalmente nos anos 70 e 80, muito procurado pela experiência de sexo anónimo,

---

<sup>25</sup> Exemplo *Jardim do Éden*: conforme descrito na Bíblia, era um lugar perfeito e abençoado, provido de tudo o que Adão e Eva precisavam para viver em harmonia com Deus e com a natureza. Estava delimitado por quatro rios que funcionavam como fronteiras naturais, evidenciando a exclusividade do espaço e o carácter de refúgio que só poderia ser acedido com merecimento ou autorização divina.

nomeadamente com pescadores. O secretismo era cultivado para permitir estas experiências fugazes, sobretudo num contexto em que muitos jovens, particularmente de famílias ligadas à pesca ou sem acesso a empregos formais, viam na prostituição uma forma de complementar os rendimentos. Este carácter sedutor é refletido de maneira simbólica no “quadro de família das noivas”, marcado pela sobreposição de diálogos que supõem múltiplas relações inspiradas no contexto do turismo sexual e destinos exóticos - como o idealizado ‘dia do casamento’, simulando uma cena de cruzeiro com serviços tais como o de ‘noivas por um dia’.



*Figura 8 - Imagem de inspiração, retirada do livro “Paris, retrato de uma cidade” para criar o “quadro de família das noivas (esquerda); Imagem da cena “NOIVAS” (direita).*

Intimamente relacionado às práticas turísticas do sul de Portugal, está também o vestuário de verão, e neste sentido, ao conhecermos a história singular do bikini, percebemos logo que seria indispensável incluir este conteúdo no espetáculo. O bikini chega a Portugal através das turistas estrangeiras que frequentavam as praias, e mesmo assim, devido à resistência do conservadorismo da época, as mulheres portuguesas que assumissem o bikini corriam maior risco de serem multadas do que as estrangeiras. Nos anos 50 e 60, os fatos de banho de uma peça eram os mais comuns, porque cobriam mais o corpo, e, portanto, não desafiava tanto os padrões morais correntes ao contrário do bikini que era considerado símbolo de imoralidade pelo regime. Embora as turistas estrangeiras não estivessem completamente imunes às repreensões, eram mais toleradas, e aos poucos o fato de banho de duas peças foi sendo introduzido nas praias portuguesas. Além da história do bikini <sup>(anexo D)</sup> ser incluída verbalmente, surgem também outras referências que partiram precisamente deste conteúdo, nomeadamente: os objetos cénicos que simbolizam corais <sup>(anexo G)</sup>; o círculo na cena

‘FÁBRICA’ criado pelas participantes vestidas de branco que representa o atol de Bikini<sup>26</sup> após os testes nucleares.

Reconhecendo o cruzamento de ideias de “turistas visitarem turistas” e resgatando as viagens marítimas que constituíram a primeira rede global, apostamos na inspiração dos cruzeiros. O foco não recai tanto nas rotas marítimas, mas nos destinos e nas múltiplas experiências que se desenrolam nas dimensões extraordinárias dos navios. O conceito de cruzeiro como “*habitat* do turista”, refere-se a um ambiente projetado para turistas e férias, sustentado por trabalhadores que operam os serviços turísticos, em que o destino em si já carrega expectativas definidas. Importa também a expectativa de quando e onde chegar que ilude uma deslocação que não se percebe e, nesta coerência, “tudo se passa sem sair do mesmo espaço” como acontece no espaço deste espetáculo. (Pedro Prista)

- Por tudo isto, a ideia de inundação e catástrofe através do elemento água ativou uma secção crucial que qualifica de forma abstrata o rumor que é o turismo. A abordagem a que me refiro é a primeira microestrutura apresentada após o prelúdio inicial do espetáculo e denomina-se justamente ‘ÁGUA’.

Reflete a invasão turística que o território pratica numa dimensão catastrófica. Com uma qualidade de movimento estimulada a partir das características do elemento água, destaca-se a amplitude abundante dos movimentos e a forte carga energética. O espaço é invadido com um estado de ‘presença penetrante’, ‘tão lento quanto veloz’, que instala uma densidade na cena inspirada pela “força de um tsunami”, por ter um impacto devastador provocado pela “onda de turismo” (M.V.).

Importa ressaltar que a região depende bastante destes recursos hídricos para atividades turísticas, e a gestão da água não tem sido suficiente face à escassez hídrica, sentida principalmente no verão. Justificando-se de forma evidente esta dependência pelas atividades que consomem grandes quantidades de água para irrigação, e outras finalidades como a utilização da água pelas redes hoteleiras para piscinas, spas e jardins, o aumento do fluxo turístico torna cada vez mais significativa a demanda hídrica da região.

Como o conteúdo disponível sobre o turismo é fragmentado e os dados estão mal preservados, torna-se essencial resgatar, e não deixar esquecer, o que já não é lembrado. A memória desta evolução histórica deve permanecer viva não apenas pelo que ainda afeta visivelmente a identidade territorial, mas também pelo que nos permite aprender com o

---

<sup>26</sup> *Atol de Bikini*: formação geográfica constituída por um anel de recifes de coral, localizada nas Ilhas Marshall, no Oceano Pacífico.

passado para projetar o futuro. É nesse contexto que desenvolvemos a criação em torno do conceito de *arquivo débil*.

- Esta abordagem é reforçada especialmente nas microestruturas onde o Rancho Folclórico da Figueira e as (8) pessoas envolvidas participam. Trabalhamos com a tradição do Rancho Folclórico; com a gestualidade do trabalho feito nas fábricas, no enlatamento das conservas de sardinhas; com o gesto da mão de obra da construção civil; sobre os corais que formam o atol da ilha do Oceano Pacífico que deu nome ao bikini; sobre filmes, que registam dinâmicas de outra época, e são projetados em vestidos de noiva; a composição de um quadro vivo que celebra os casórios irrealistas; a descrição imagética de paisagens do território que já se transfiguraram; e também o comboio das festas de verão tradicionais de Portugal. A partir destes elementos, construímos uma memória que se reativa, mesmo que apenas por instantes.
- Sobre as atrações turísticas do território de Portimão, sem descurar o património cultural ligado à pesca e à indústria conserveira, destacam-se facilmente as atividades de lazer associadas ao sol e ao mar, mais explicitamente as 'praias deslumbrantes'. Neste sentido, o trabalho desenvolvido em torno das atrações turísticas foi um forte contributo para acentuar a 'memória débil' vivida no território. Nomeadamente nas microestruturas 'MUSEU/ NOVA GALERIA', 'FÁBRICA' e 'BETÃO'.

Os textos <sup>(anexo D)</sup> citados na cena 'MUSEU/ NOVA GALERIA', descrevem lugares e dinâmicas de ambientes que já não se encontram, assim como enfatizam as molduras vazias que exibimos nas mãos. O gesto de mergulhar nas molduras, reflete a proposta de fazer o exercício de imaginar como era.

A cena 'FÁBRICA' que inicia com o sinal da sirene e a marcha das mulheres - vestidas conforme o uniforme de trabalho das fábricas de conserva de peixe - ativa uma gestualidade centrada nas mãos. Alinhados com a memória preservada pelo Museu de Portimão, incorporamos também as histórias que ainda se fazem lembrar. Entre elas, soubemos que, dadas as circunstâncias de pobreza, muitas mulheres eram apanhadas a roubar uma ou duas sardinhas, escondendo-as nos bolsos ou no peito.

Na microestrutura 'BETÃO', distingo uma secção de imagens frequentemente interpretadas pelo público de forma bem-humorada, precisamente pelo enquadramento em que surgem. Após a apresentação dos movimentos das mulheres bailarinas sobre construção civil, destacam-se os

homens sem camisa – maioritariamente do grupo do Rancho Folclórico, mas também participantes e bailarinos profissionais.

A diversidade das fisionomias — corpos mais ou menos volumosos, com ou sem pelos — reativa a questão da masculinidade, já introduzida pelas mulheres no início da cena. Neste contexto de espetáculo, diferentemente do que aconteceria numa captação em condições reais de trabalho na construção civil, emergem novos questionamentos sobre padrões e expectativas sociais. É precisamente nesse deslocamento que reside o impacto da cena e a forma particular como é recebida pelo público.

A partir essencialmente desta seleção de interesses, consolidaram-se intenções muito concretas e ideias que ocuparam um espaço visual de destaque. Como a própria coreógrafa destacou, “dos materiais emana a coisa e encontramos o nó do espetáculo” (M.V.), que faz com que o sentido entrelace todas as cenas do espetáculo.



Figura 9- Fotografias de Zedegar Martins, capturadas durante o espetáculo *RUMOR* (2024), cena 'FÁBRICA'



Figura 10 - Fotografias de Zedegar Martins, capturadas durante o espetáculo *RUMOR* (2024), na cena 'BETÃO'

## **ABORDAGENS DE CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DE MADALENA VICTORINO NO PROCESSO CRIATIVO *RUMOR***

Para compreender como é que o processo criativo foi estruturado, desenvolvido e analisado, importa referir o conjunto de princípios, práticas e abordagens de organização que orientaram o fazer artístico.

Reconectando-me com o trabalho da Madalena Victorino, passados 8 anos desde a última vez que trabalhei com a coreógrafa, refleti sobre como a significação é priorizada nos seus processos. De forma eficiente e pragmática, assume-se que se pretende extrapolar o fútil, e trabalhar sob verdade. Como a própria palavra (significação) integra, trata-se da ação e do processo de construção de sentido. Se determinado movimento, certa qualidade, estado de presença, figurino ou objeto cénico surgir no processo artístico e persistir no espetáculo, é porque importa significado em pertencer ao mesmo. Concreta do que lhe interessa ou não interessa, o tempo de trabalho é apreciado com decisões confiantes que procuram crescer dentro do interesse maior do propósito da criação. Nesta intenção de trabalho, o processo vai trazendo uma seleção natural que não se deixa ficar pelo confortável, mas antes sim pelo desafiante.

Esta reflexão sobre o peso da significação, relevou-se mais evidente para mim quando na mesma época de criação do espetáculo *RUMOR (2024)* interrompi o processo criativo para a estreia do espetáculo *AZUL ou sobre a força do emaranhado* de Maria Ferreira Silva; e repor o espetáculo *Ser Animal Humano* de Sofia Brito. Esta circunstância que durou uma semana, permitiu-me uma distância de análise e outras experiências, que ativaram esta reflexão:

Como em toda a definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece, todavia, que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente na dança contemporânea), não há coreografia sem um nexu. O que é, então, um nexu de movimentos dançados? (Gil J., 2001. pág.81)

Perante as reflexões de José Gil, nomeadamente quando recorre à ‘constatação cunninghamiana’, sobre o sentido existir na autossuficiência da própria dança, onde “o sentido da dança é o próprio *acto* de dançar”, reconhece-se a existência da dança como acontecimento próprio. “Seria, portanto, vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexu pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras.” (Gil J., 2001. pág.82)

Admitindo esta perspetiva em tensão com o peso da significação que recai sobre as interpretações, abre-se um espaço crítico que concebo importante considerar: o agenciamento. Ao analisar o projeto *RUMOR* como um processo dinâmico de conexões, com negociações constantes entre ideias, movimentos e intenções que promovem determinado sentido, assume-se que o trabalho em cocriação inclua também a autonomia do movimento dos intérpretes.

Posto isto, apresento o seguinte paradoxo: Até que ponto o processo artístico pode sustentar-se na busca de sentido sem comprometer a autonomia do movimento? E, inversamente, até que ponto a defesa de autonomia absoluta do gesto<sup>27</sup> não arrisca esvaziar o diálogo com o contexto, a narrativa ou a intencionalidade do criador?

Procurando que a dança não se traduza em gestos ilustrativos ou subordinados a um enredo, mas sim, que se afirme na sua materialidade (peso, tempo, espaço, energia)<sup>28</sup>, preocupo-me sobre como produzir sentido sem reduzir o movimento a uma função utilitária de 'representar' algo? Por outro lado, se se insiste na autonomia total do gesto — o movimento por si mesmo, sem narrativa, sem contexto, independente de qualquer causa ou justificação externa — corre-se o risco de criar um vazio relacional. E desta forma, a dança pode perder o seu poder de dialogar com o público, ressoar com o mundo, com a história e com as urgências políticas.

Julgo que o ponto mais fértil está em habitar a tensão entre a autonomia, que afirma a singularidade da dança, e a relação, que a abre a múltiplas conexões. A potência da dança emerge precisamente desse lugar onde coexistem, a materialidade própria do movimento e a sua abertura ao diálogo com o contexto, a intenção e o espectador.

Importa referir que esta atenção, despertada na interrupção do projeto *RUMOR*, desenvolveu-se precisamente pela provocação de refletir sobre o meu lugar de intérprete, bastante distinto em ambos os processos que referenciei. As características específicas de cada projeto distinguem-se por exemplo no público-alvo de cada espetáculo (público geral; público especializado em dança/artes; público escolar), ou também nas diferentes abordagens de criação colaborativa (modelo híbrido<sup>29</sup>; organização horizontal<sup>30</sup>; modelo tradicional<sup>31</sup>)

---

<sup>27</sup> Precisamente por considerar que “o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (Gil J., 2001, pág.14).

<sup>28</sup> Assumo o sistema de análise do movimento de Rodolf Laban que incide precisamente estes quatro fatores - Peso, Tempo, Espaço e Fluência - para descrever as qualidades de movimento que definem a materialidade do mesmo.

<sup>29</sup> Por exemplo: Pina Bausch: Dava temas e estímulos aos bailarinos, que criavam material; depois ela organizava em cena.

<sup>30</sup> Steve Paxton: Cada participante é cocriador em tempo real, sem hierarquia entre quem ‘dirige’ e quem ‘executa’.

<sup>31</sup> Wayne McGregor: Mantém a figura do coreógrafo-compositor. Recorre aos bailarinos para gerar material coreográfico, contudo a seleção, estrutura e autoria coreográfica obedecem uma organização hierárquica.

Uma outra característica que diferencia o projeto *RUMOR* é a duração do espetáculo ser aproximadamente 3h. Embora não obedeça o padrão comum de duração da maioria dos espetáculos, o público que acompanha a Madalena Victorino está habituado a esta medida de tempo que se inclui como uma experiência de interrupção à realidade quotidiana. Esta dimensão de tempo, ajusta-se principalmente em função do convite a mergulhar numa viagem que prometer ser imersiva - tanto no que ilude como no que persiste real.

Perante o vocabulário da língua portuguesa, e ainda o conhecimento hábil do inglês, alemão, e francês, os seus recursos gestuais, e expressões características, a comunicação poética e direta de Madalena Victorino são, segundo a minha consideração, as abordagens mais utilizadas pela coreógrafa, face a outras várias ferramentas e metodologias de criação. Considerando a atenção ao sentido das palavras que escolhe utilizar, é notório que a sua linguagem recorre frequentemente a figuras de estilo. Saliento da condução coreográfica: a imagética; metáforas para comparações implícitas; antíteses que reforçam ideias opostas; aliterações que estabelecem dinâmicas rítmicas; e hipérbolos que provocam e determinam intenções.

Entre as várias referências que já recorri, destaco os seguintes exemplos que reforçam os modos em como é que a significação das palavras e imagéticas associadas pretendem afetar determinada intenção ou qualidade de movimento:

- Na entrada da cena 'ÁGUA': Somos mulheres vestidas de preto – carregamos a dignidade do luto, o preto como a cor da elegância rural. Esta pesquisa de movimento incide sobre a forma de caminhar (*SCORE*): forma semelhante, mas distinta da caminhada das gueixas - passos curtos e deslizados, quase como se flutuássemos, postura ereta e elegante, 'olhos de peixe' que não pestanejam ou pestanejam lentamente enquanto deslizam sobre todo o espaço. "A sala fica inundada de água, peixes e natureza do mar" – descrição atmosférica da cena 'ÁGUA' (M.V.).

No desenvolvimento da mesma cena, recorremos à inspiração da postura corporal do animal cavalo para associar ao grande fluxo turístico, que galga (como cavalos) sobre a identidade do território que é visitado. Identificando "turismo como coisa galopante que avança" (M.V.) e que ameaça no sentido da turistificação, ou seja, onde tradições são adaptadas ou até perdidas para atender às expectativas do mercado. A associação visual a cavalos, acompanhada até pela visualização de vídeos de cavalos a cavalgar, aproxima a intenção do movimento abstrato a uma expressão mais direta, que complementa a abertura que as palavras promovem e beneficia um tempo mais eficiente na pesquisa de movimento. Esta pesquisa de movimento também foi incorporada em peças anteriores como é o caso do espetáculo *Vale* em 2010.

O termo 'hipersensibilidade', assim nomeado por Madalena Victorino no processo criativo é usado para estimular um estado de percepção. Acabou por se tornar presente ao longo do espetáculo, contudo, destaca-se essencialmente no fim da cena *ÁGUA*. Este estado de presença é acentuado pela atenção que atende, juntamente com a agilidade da ação na sensibilidade do momento. Esta atenção inclui-se durante a "dicotomia de tempo, entre processos extremamente rápidos que acontecem simultaneamente num tempo lento" (M.V.), como uma capacidade de focagem e percepção panorâmica.

- Cena *MUSEU* - as pessoas movimentam-se para determinado espaço em resposta a um convite, como por 'magnetismo' – orientação de como estabelecer contacto com o público.
- Cena *BETÃO* – construir Portimão com a "teoria de que Portimão poderia ser Paris" (M.V.). Debruçamo-nos sobre uma série de imagens do livro <sup>(anexo F)</sup> *Paris - retrato de uma cidade* de Jean-Claude Gautrand, e enfatizamos o movimento que suporta esta teoria sugerida pela coreógrafa. (*SCORE*): O movimento revela uma agilidade um pouco quanto frenética, que se intercala com a força muscular da resistência necessária. Há democratização dos membros inferiores em relação à tendência de ação dos membros superiores (ou seja, o corpo está todo ocupado e envolvido, quando as pernas não estão ocupadas com o peso do corpo também estão ocupadas a construir). A ocupação do espaço é total, mas também agrupada. Manter a dissimetriação (falha de simetria) do espaço. Manter a tensão espacial, revelando relações espaciais em metáfora para bairros e grandes construções como arranha-céus. Quando o corpo é apanhado nas quedas, é a imagem vertiginosa da queda livre que se forma, o corpo suspende-se à força da gravidade. É um abismo ao contrário, que sobe na direção do céu.



Figura 11 - Imagens de ensaio sobre "a teoria de que Portimão poderia ser Paris".

- Cena *NOIVAS* - "Abusar da utilização do vestido de noiva, tal como o pastel de nata é para o turismo" (M.V.) – Esta orientação para pesquisar uma qualidade de movimento (determinada pela influência do figurino), fundamentou a tarefa de desenvolver 7 estratégias para domar o vestido de noiva. O resultado desta pesquisa funcionou no que designamos cena *'passerelle* de dificuldades'. No mesmo seguimento, cada intérprete criou uma personagem baseada sobre as condições dos vestidos de noiva, que cada uma escolheu.

'Trabalho das ondas', é a expressão que refere o material coreográfico que se inspirou do trabalho dos pescadores e pessoas que trabalhavam na construção naval, reflete também, a associação aos tecidos de tule branco dos vestidos de noiva à espuma do mar provocada pela agitação das ondas.

Assim, justifica-se considerar a significação como um princípio coerente na abordagem dos seus trabalhos fundamentalmente pelo rigor minucioso com que demonstra dar atenção

às palavras, bem como pelas outras formas que se traduzem em cada detalhe que define como importante.

“O corpo do bailarino desdobra-se no corpo-agente que dança e no corpo-espaço onde se dança ou antes, que o movimento atravessa e ocupa.” (Gil, 2001, pág.60)

Reconhecendo o corpo<sup>32</sup> tanto quanto é valorizado por Madalena Victorino, como um lugar de memória e expressão. Em serviço dos processos de criação, a experiência individual de cada intérprete reflete sobre as próprias histórias e subjetividades do movimento individual. Assim, como lhe importam os espaços, também se interessa pelas pessoas.

Considerando o início do processo criativo do projeto *RUMOR*, a primeira ativação a ser praticada foi justamente o corpo e todo o movimento resquício que abarca no mesmo, nomeadamente de processos anteriores. Ou seja, depois de preparar o espaço, prepara-se o corpo, e a partir daí, trabalhamos com o que surge e com o que produzimos para que surja. Por outras palavras, na minha perceção, a intenção dos primeiros ensaios focou-se em esvaziar para depois carregar com informação nova; ou também, disponibilizar o que entendemos como mais pertinente para partilhar da bagagem de cada intérprete, o que faz sentido reutilizar, transformar e desenvolver. A primeira semana destacou-se por grandes sessões de improvisação e absorção de informação teórica. Com poucas palavras de estimulação procura-se muito e com muitas palavras procura-se simplificar, não necessariamente até encontrar, porque a procura é constante, mas necessariamente em performar a dramaturgia do movimento<sup>33</sup>. Intencionando criar um espaço de presença e encontro, onde o movimento carrega sentidos, relações e atmosferas.

Saliento, através das palavras como ferramenta de comunicação e estímulo de criação, que usamos o corpo para explorar a expressão que as mesmas carregam, ou melhor, o nosso sentido individual sobre como interpretámos estes conceitos, tornando-se assim um ‘dispositivo de processamento’ para estabelecer uma linguagem de movimento comum. O que se faz (vocabulário de movimento) e como se faz (qualidade de movimento) foi construído em colaboração, portanto, sob orientação da coreógrafa Madalena Victorino, a linguagem de movimento desta criação artística inclui-se no estilo<sup>34</sup> dos seus projetos, e também não.

---

<sup>32</sup> Segundo Madalena Victorino, no artigo *Uma carta coreográfica – o corpo como adivinha, a dança como fábula*, o corpo é concebido como um enigma que se revela através da dança, funcionando como um meio de adivinhação e expressão simbólica, onde o movimento transcende a funcionalidade e adquire significado narrativo.

<sup>33</sup> Por *dramaturgia de movimento* entende-se a construção narrativa baseada na expressão corporal, gestualidade e utilização do espaço, sem depender exclusivamente da palavra. Este conceito integra tanto o entendimento clássico, fundamentado por Rudolf Laban (1971) e Mary Wigman (1969), onde o movimento é estruturado segundo princípios formais de energia, espaço e dinâmica, como as abordagens contemporâneas de José Gil (2001), que enfatiza a corporeidade subjetiva e simbólica, permitindo ao corpo comunicar significados mais complexos e experienciar a narrativa de forma sensível.

<sup>34</sup> O meu entendimento do conceito *estilo* que aqui se refere vai ao encontro do que a autora Maria José Fazenda defende, nomeadamente: a configuração singular de escolhas de movimento e composição que distinguem um criador ou intérprete. Para a autora, o estilo não é apenas uma marca estética exterior, mas uma inscrição que resulta da relação entre corpo, memória, contexto cultural e opções poéticas (Fazenda, 2012).

Diretamente no modo com que a coreógrafa se permitiu à ‘plasticidade’ de abranger perspetivas novas, influenciadas por todos os elementos da equipa. Como a própria Victorino referiu - enquanto conduzia a carrinha que levava toda a equipa para mais um dia de ensaios - todas as suas experiências de trabalho dão-lhe confiança para repetir coisas que sabe que resultam, contudo, quer também, continuar a desafiar-se a experimentar e aperfeiçoar outros aspetos do seu trabalho (M.V.). O que conseqüentemente motiva o carácter de inovação e exploração, crucial ao processo criativo e de aprendizagem. Como já referi, reforço, que a colaboração entre todos os profissionais que acompanharam o projeto exige uma boa comunicação pelas constantes negociações que servem o enriquecimento do espaço criativo.

A partir da intenção de processar as palavras no corpo e incorporá-las, a investigação dos intérpretes iniciou-se pela materialização do discurso em movimento. Num segundo momento, esse movimento ganhou autonomia em relação à ação primária de ‘executar’, preservando, contudo, as intenções da performance em coerente com o propósito da criação. A compreensão desse processo articula-se com reflexões de diversos autores contemporâneos, para os quais os corpos dos bailarinos não se limitam a executar movimentos, mas constituem-se como ‘agentes inassimiláveis’ — espaços de constante reinscrição (Lepecki, 2006, p. 57) e produção de sentido (Gil, 2001, p. 82).

Perante o estímulo de pensar e incorporar esta ideia de “turismo como um animal, que devora e que devasta”, acumula-se a intenção de trabalhar sobre o chão que foi devorado pelo turismo, “um chão que não desapareceu, mas que deixou de existir” (Pedro Prista). Atravessamos uma improvisação estruturada de duas horas seguidas e retemos ideias novas. Nomeadamente, sobre o vazio, o abismo ou contacto vertiginoso com a morte - que reforça a ideia de não ter chão. Daqui, salientou-se uma qualidade de ‘corpo líquido’ que se encontra em constante queda pela ausência de chão, como um caminho para o abismo - que questiona para onde foi o chão anterior e tem curiosidade em saber como era antes, e como é que o antes fez o agora ser como é.

A reter dos momentos de pesquisa, importa também a nomenclatura<sup>35</sup> que identifica o material coreográfico porque os momentos efémeros traduzem-se desde logo em palavras. Assim, perante esta prática, retemos as seguintes denominações: corrida dos peixes ou peixes que caminham; hipersensibilidade; construções arranha - céus; corda a ranger (movimentos de resistência); duetos de irmã. (excerto do meu caderno diário, 8 de outubro, 2024).

---

<sup>35</sup> “Normalmente, no início dos processos, começo por trabalhar núcleos de materiais, manchas coreográficas, às quais muitas vezes tenho a necessidade de dar nomes (...)” (Victorino, M., em Xavier, M., 2017 a), pág.87)

O que esta descrição sintetiza refere-se a um dia de trabalho da primeira semana de residência artística, contudo, esta prática de trabalhar com palavras foi consistente ao longo do processo. As associações que vão surgindo, vão criando profundidade e aos poucos, ocupando o espaço, determinada qualidade, certa dimensão e dinâmica. Com a composição das palavras, as referências visuais, os estímulos atmosféricos e sonoros, Victorino acompanha a pesquisa de movimento até à mesma ficar segura e se 'cristalizar viva'. Esta natureza viva na interpretação, quer em improvisação ou na sensibilidade que cada intérprete se apropria dentro do material coreográfico, é polida cada vez que se performa.

Ao longo do processo, a transformação ocorre de forma constante: o sentido inicial frequentemente se desdobra em múltiplas mutações a partir do ponto de origem. Ainda assim, o que é proposto e trabalhado em estúdio é sempre ensaiado com prontidão. Parte-se do pressuposto de que as passagens — sejam cenas inteiras ou partes específicas — devem ser interpretadas com 'entrega total'.

No espaço de ensaio há sempre tempo, individual ou coletivo, para esclarecer dúvidas e rever marcações do material coreográfico. No entanto, 'marcar' não é uma prática habitual; pelo contrário, a pesquisa e a definição do movimento são conduzidas com a mesma intensidade e intenção de, por exemplo, um espetáculo, como se fosse sempre a primeira vez. Naturalmente a gestão da energia e as condições do corpo determinam parte da forma como certas disposições se afirmam na repetição do material coreográfico. Muitas vezes, usando o cansaço do corpo deste modo - executando com máxima disponibilidade e inteireza - reconhecemos aperfeiçoamentos do material coreográfico (que se acumula e se expande) mais eficientes e adequados que acabam por ser integrados.

Por questões de praticidade, há também momentos em que nos subdividimos em tarefas específicas que exigem atenção particular, mas essencialmente para que a orientação de Madalena Victorino acompanhe os detalhes, enquanto outras explorações decorrem em paralelo, com o intuito de posteriormente receber o *feedback* do seu olhar externo.

Reforço que esta autonomia é desenvolvida e articulada perante constantes negociações. A exploração do conteúdo artístico prevê determinadas características que podem sofrer quer o rompimento total ou a manipulação, como também a implementação concreta tal como é primeiramente sugerida pelo intérprete. Neste sentido, pratica-se tanto o desapego do material coreográfico, como a habilidade de reproduzir e manter o rigor sensível ao que se pretende manter. Especialmente no caso de material improvisado dentro de uma estrutura, o que importa preservar dos momentos efémeros nem sempre é garantido pelo registo em vídeo; por isso, torna-se crucial recorrer, o mais imediatamente possível, a alguma forma de notação que permita recuperar determinada ideia ou interesse. Cada intérprete

recorre às suas estratégias conforme a pertinência, contudo, caso não seja possível gravar previamente, ou até mesmo para complementar ao vídeo gravado, especificamente a este projeto, pratica-se a escrita manual de palavras soltas, frases, descrições, e desenhos, como ferramentas regulares ao longo dos ensaios. Outra abordagem recorrente, é voltar a repetir e encontrar as respostas na prática, através da memória corporal.

No trabalho de equipa orientado por Madalena Victorino, outra prática que fortaleceu a identidade artística e construção de uma linguagem comum na criação *RUMOR* foi a inspiração mútua através da apropriação de movimentos entre intérpretes. Victorino denominou esta prática de ‘cleptocracia’<sup>36</sup>, entendendo-a como um processo colaborativo de apropriação consciente e consensual de movimentos, que serviu de estímulo coletivo para desenvolver material coreográfico ou explorar determinadas qualidades de movimento em função da criação artística.

Este princípio assenta na ideia de que cada intérprete adapta o que imita aos seus próprios recursos corporais e à sua interpretação pessoal do conteúdo, procurando ao mesmo tempo ser o mais fiel possível ao desafiar-se a “ser o outro”. O processo inicia-se com a observação sem ação, seguindo-se a incorporação<sup>37</sup> do movimento: “Observar sem fazer, importa primeiramente só observar, e depois sim, fazer. E no fazer, encontrarmo-nos no corpo do outro, não sendo nós, sendo o outro” (M.V.). Entendendo pelas suas palavras, um convite para sairmos da nossa zona de conforto e não nos apegarmos à identidade que reconhecemos como própria. Ou seja, permanecendo permeáveis e disponíveis, a ponto de nos tornarmos outros e integrar novas possibilidades expressivas.

Por exemplo, perante o interesse em incluir na cena *ÁGUA* a ‘caminhada dos peixes’ sugerida pela intérprete Sofia Kafol, procuramos analisar a natureza do seu movimento na qualidade interpretada e de seguida, apropriamo-nos dessa aparência para encontrar no próprio corpo o modo de execução fiel à intenção que a forma carrega, para executar em concordância.

Esta contaminação procura também evidenciar um olhar expansivo, sugerindo uma perceção aberta capaz de englobar o coletivo e as interações externas — em contraste com a tendência para o olhar introspetivo, frequentemente observado nos momentos de pesquisa de movimento. Essa qualidade do olhar intensifica-se em certas passagens, sobretudo na entrada inicial da cena da *ÁGUA*, designada como “olhos de peixe”.

---

<sup>36</sup> Cleptocracia: do grego *klepto-* (roubar) e *-cracia* (poder), originalmente um sistema político de exploração do poder para ganho próprio; aqui, ressignificado por Victorino como apropriação mútua e consensual de movimentos entre intérpretes.

<sup>37</sup> O termo *incorporação* (do inglês *embodiment*) é aqui entendido, segundo Lepecki (2006), como o processo pelo qual o corpo deixa de ser mero instrumento de execução para se tornar lugar de pensamento, presença e produção de sentido. Na dança contemporânea, esta noção enfatiza a dimensão performativa e crítica do movimento, onde o corpo incorpora — e simultaneamente questiona — os discursos e experiências que o atravessam.

A linguagem comum do espetáculo (*RUMOR*) é expandida a partir das práticas de criação artística, portanto, das escolhas coreográficas que mais determinam o ‘contorno’<sup>38</sup> base para desenvolver o vocabulário de movimento, tenho a destacar as seguintes estratégias:

- A partir de algum estímulo de palavras, livros, documentários, vídeos, espaços, ou outra motivação, cada intérprete contribui com movimentos isolados com a intenção de posteriormente partilhar entre a equipa o material que foi criado – posteriormente a um momento de pesquisa prática de exploração de movimento, através da improvisação.

Incidindo a pesquisa em, por exemplo, movimentos gestuais, integrando limitações específicas como utilização exclusiva dos braços, ou unicamente as pernas, como também a inteireza total do corpo, na sua máxima expansão, entre outras variantes praticamente infinitas. Estas em específico, serviram a construção da sequência de movimento da cena *ÁGUA*, e perante outras condições a cena *CERCA*.

Na sequência desta prática, ao partilhar o movimento, a ordem em que os intérpretes transmitem os movimentos — dependendo de quem começa aleatoriamente — pode determinar uma composição igualmente aleatória. Contudo, não invalida a possibilidade de posteriormente, essa ordem sofrer alteração ao ser manipulada segundo outro critério de organização, valorizando principalmente a ocupação ou a deslocação pelo espaço, ou ainda de acordo com o que o grupo negocia como mais interessante, considerando a naturalidade e a qualidade do material coreográfico.

Em consequência, como os movimentos são transmitidos isoladamente e a repetição se torna parte essencial do aprendido, este método reflete esta característica nas sequências de movimento.

Outra associação que reflete a dinâmica de repetição, e em específico na qualidade dos gestos, é na cena *FÁBRICA*, que aborda o trabalho industrial inspirado nas fábricas de conservas de peixe. Através de registos de vídeo da época e conforme as informações recolhidas pelo Museu de Portimão, recriamos conteúdo sobre esta produção das fábricas: dividido essencialmente entre o ‘vazio’ (fase de preparação das conservas, onde se faziam as latas de metal) e o ‘cheio’ (fase de enlatamento, onde

---

<sup>38</sup> Contorno: adaptação interpretativa do termo “*container*”, usado frequentemente para designar um espaço estruturado dentro do qual a prática acontece, servindo como estrutura segura que permite exploração e criatividade. Steve Paxton ou Deborah Hay, por exemplo, embora não utilizem esta terminologia, aproximam-se e desta ideia na sua abordagem coreográfica para designar *scores* ou estruturas que, ao mesmo tempo que delimitam, ampliam as possibilidades de improvisação.

se descabeçam as sardinhas, retiravam as espinhas/ limpavam o peixe, verificavam se as embalagens estavam bem celadas, etc.).

Citando Madalena Victorino: “Como não sou uma intérprete, tento usar o discurso como forma de transmitir as minhas ideias aos intérpretes; tento usar diferentes materiais como apoio, recorro muitas vezes a imagens fotográficas, a filmes, a textos e a sons ou música, como forma de ajudar a concretizar as ideias que tenho. Tudo isto se articula com pensamentos meus ou problemas que trago para cada projeto.” (Victorino, M., em Xavier, M., 2017a) pág.84/85).

- Através da imagética das palavras, a denominação ou designação dos momentos de pesquisa na improvisação ressaltam a ancoragem do olhar da coreógrafa, provocando o resgate desse momento efémero já com a influência dessa interpretação. Depois deste sentido, ao estimular ainda mais a investigação perante a influência que acumula na designação do que foi apresentado ou sugerido, o trabalho que se prossegue nas reposições assume essa transformação e mutação.

Quer pela fluência como surgem as palavra, para inspiração ao longo do processo criativo, quer pelo interesse em inserir a área da palavra no espetáculo, esta presença torna-se integrada ao ‘estilo’ de Madalena Victorino e à linguagem comum de vocabulário do *RUMOR* (2024).

Citando Madalena Victorino: Quando faço peças para territórios onde não há muito hábito de ver espetáculos, uso muitas vezes a palavra como forma de ligação do público ao próprio objeto coreográfico; a dança tem uma grande componente de abstração e sei que através da palavra há talvez uma comunicação mais imediata. Às vezes, a palavra ajuda-nos também a encontrar um corpo performativo. Procuo fazer conviver a palavra com a dança e com a música. (Victorino, M., em Xavier, M., 2017a) pág.88)

- Recriar um *score* a partir de alguma definição de determinado conceito temático com o intuito de desenvolver uma qualidade de movimento. Como já referi anteriormente, esta prática serviu como estímulo para criar uma qualidade de movimento específica, como é o exemplo do conceito ‘coisa T’.

Coerente a esta estratégia, é a organização da cena *BETÃO* que recorre ao seguinte *score* para coreografar uma estrutura improvisada. (*SCORE*)<sup>39</sup>: Entrada de

Carolina (solo), depois Lilli, Sofia, Susana, Francisca; de seguida Paulo e Magnum; e por fim, numa outra fase já sem as mulheres, entram os homens do Rancho. Ações de construir e destruir ou até ser monumentos; pausas ('deixas' lideradas pela Sofia): Especialmente imaginamos a existência de um muro; uma ponte e uma torre *Eiffel*; eventualmente existem também detalhes internos como escadas em caracol, fontes de água, candeeiros, etc. O vocabulário do material coreográfico é sobre massa de cimento, areia de gravilha; vigas de ferro, pressão, parafusos, betão/ concreto, betoneira, martelar, aparafusar, etc. Apanhar o corpo em queda no nível baixo ('deixas' liderado pela Susana); manipulação dos membros até aglomerar; pausa do corpo e movimento pequeno dos pulsos - que 'traduz' ser - o trabalho de mão de obra.

- Perante a definição das sequências, surgiu a ponderação coreográfica sobre escolher concretizar ou em 'uníssono rigoroso' ou em 'uníssono com *décalage*', assim nomeado por Victorino. Esta atenção para precisar a consciência sobre em que modos concretizamos a execução e o ritmo entre o grupo, reflete não só a importância que é dada ao rigor do movimento como também a intenção de igualar as intensidades de cada interpretação. Este cuidado - também associado ao longo do processo como 'hipersensibilidade' - procura aprimorar a forma e expressão de cada cena que se destacava mais desequilibrada, para assim ser trabalhada minuciosamente no sentido de harmonizar a clareza do que se pretende transmitir.

Este processo foi intensificado principalmente na primeira reposição do espetáculo, em Monchique. Trabalhámos o 'peso das palavras' em função de nivelar as interpretações e dedicámos tempo a clarificar intenções<sup>40</sup>, ajustando a forma do movimento perante certa força, dinâmica e, sobretudo, ocupação espacial, já que se tratava de um novo espaço. Essa 'limpeza' de interpretação teve como objetivo reforçar a linguagem comum em cada cena do espetáculo.

- Outra inspiração que influenciou a abordagem de criação foi a prática da equipa ir assistir espetáculos juntos e discutir ideias sobre os mesmos. Esta disponibilidade pessoal revelou discussões interessantes no seu sentido crítico, interesses em comum e perspetivas distintas que, naturalmente, beneficiou o trabalho artístico que estávamos a desenvolver juntos.

---

<sup>40</sup> Importa referir que as dimensões do movimento — *Peso* (leve x forte), *Tempo* (sustentado x súbito), *Espaço* (direto x flexível) e *Fluxo* (livre x contido) — da teoria de Rudolf Laban (Laban, 1971) foram utilizadas, de forma implícita, para clarificar e orientar as intenções das qualidades de movimento, bem como as motivações iniciais das próprias.

- Este projeto envolve uma equipa numerosa e, por essa razão, para que o objeto artístico a que nos propusemos se concretize, torna-se indispensável uma produção rigorosa e exigente, capaz de criar as condições necessárias para o desenvolvimento do trabalho. A intensidade presente em todo o processo criativo reflete-se no desafio de mobilizar o melhor de cada participante, no sentido de alcançar a excelência coletiva: “Parece-me fundamental que todos vão ao seu limite, que tragam para cada projeto o máximo de si.” (Victorino, M., em Xavier, M., 2017a, p. 88).
- A participação da comunidade no processo criativo e no espetáculo *RUMOR* contou maioritariamente com elementos do Rancho Folclórico da Figueira. Este envolvimento coletivo revelou-se uma verdadeira partilha de ensinamentos: por um lado, os intérpretes profissionais e outros participantes aprenderam os corridinhos algarvios com o grupo do rancho - que deu origem à cena *CARROSSEL*; por outro, as mulheres e homens do rancho, juntamente com os restantes participantes, incorporaram outras aprendizagens dirigidas pela coreógrafa - visíveis nas cenas *MUSEU*, *FÁBRICA* e *BETÃO*. A contribuição da comunidade refletiu-se, assim, não apenas em especificidades no vocabulário de movimento, mas também na integração de histórias pessoais, o que promoveu uma abordagem ainda mais singular sobre a identidade da região.

É relevante destacar que as condições de participação da comunidade foram discutidas abertamente no início do processo. Esta colaboração com os participantes assentou no princípio da voluntariedade, e garantiu a remuneração que assegurou pelo menos todas as despesas logísticas. Ainda que, inicialmente, se tivesse sentido alguma resistência, o compromisso sustentado pela confiança mútua e predisposição para o desafio foram evoluindo progressivamente, e esta colaboração acabou por se revelar promissora e encorajadora. Ao longo dos ensaios e, sobretudo, nas apresentações e reposições posteriores, a evolução desta presença foi-se tornando cada vez mais notória e expressou-se principalmente nos momentos de interação ao convidar o público para dançar, comer, beber ou cantar; ou na desinibição de realizar propostas que anteriormente tinham sido recusadas.

Citando Madalena Victorino: Acredito no poder transformador da arte; penso que as pessoas ao terem oportunidade de experienciar e vivenciar o abismo que é o palco, que no fundo é uma caixa negra sem janelas, podem

transformar o olhar sobre si próprias e perante a vida, e no fundo contribuir para melhorar a sociedade. (Victorino, M., em Xavier, M., 2017a, pág. 86).

Nesse contexto participativo, o espetáculo assume-se como um espaço de partilha de aprendizagens e de transformação mútua: os artistas acolhem o conhecimento popular como matéria coreográfica, e os participantes envolvem-se na potência de criação e estabelecem um contacto privilegiado com práticas artísticas normalmente inacessíveis ao público em geral.



*Figura 12 - Fotografia de Paulo Brites, capturada durante o espetáculo RUMOR (2024), durante a cena 'CARROSSEL' – com elenco profissional, participantes e Rancho Folclórico da Figueira*

## 5.1 Relação com a Música no processo criativo *RUMOR*

A presença de música ao vivo nos espetáculos de Madalena Victorino é comum, assim como a colaboração de longa data com Pedro Salvador <sup>(anexo B)</sup> – responsável pela música e sonoplastia da peça *RUMOR*. Como já referi anteriormente, precisamente no espetáculo *Estação Terminal* (2016), quando eu frequentava o primeiro ano da licenciatura em dança na ESD, tive a oportunidade de conhecer e trabalhar neste projeto dirigido pelos dois, juntamente com a Companhia Limitada. Desde esse primeiro contacto entendi o valor da versatilidade nestas colaborações artísticas, que se reafirmou logo depois no espetáculo *ALL TEO BÚ* (2016) onde também participei enquanto intérprete.

Ao testemunhar o trabalho de Pedro Salvador enquanto músico, compositor e performer, distingo a sua abordagem multidisciplinar, que integra também a dança e o teatro. Diante de contextos que exigem respostas rápidas e hábeis, considero-o um artista completo na medida eclética das suas capacidades. Esta característica, essencial sobretudo em projetos que envolvem a comunidade e espaços não convencionais, revela-se especialmente na variedade de respostas fase aos momentos que exigem essa agilidade e flexibilidade de adaptação.

Num ensaio com o Rancho Folclórico da Figueira, por exemplo, perante as músicas tradicionais tocadas pelos acordeonistas, Pedro Salvador se integrou com uma proposta musical, de complemento à base do rancho, inserindo-se com a guitarra. Ousada o suficiente para ser estranhada pelo grupo do rancho, mas também, em igual medida apreciada em coerência com o ritmo tradicional, esta sugestão fase à problemática de harmonizar sonoramente estas cenas musicais com as restantes do espetáculo, provocou uma orientação musical que ressaltou como vínculo com os outros momentos do espetáculo. Ajustou-se rapidamente com uma proposta melódica que se enquadrou à base tradicional dos corridinhos do Algarve. Este ritmo que entra na cena *CARROSEL* - onde as danças tradicionais tomam conta - Pedro Salvador, assim como Ricardo Falcão (responsável pela assistência artística e direção de produção), juntam-se com as pessoas da comunidade às rodas de baile que se fazem performar. Aqui, todos dançam e cantam em fusão com o grupo folclórico.

Alinhada com as múltiplas diretrizes que o projeto abarca, a composição musical surge em paralelo com a criação coreográfica, desde o início do processo criativo. No mesmo estúdio, o trabalho é desenvolvido de forma interdependente para justamente a colaboração evoluir coletivamente e o alinhamento do espetáculo ser otimizado. Sendo um projeto dirigido por Madalena Victorino, este método de trabalhar revela-se uma escolha natural. Pois, considerando o tempo de criação em relação à dimensão do projeto, a intensidade do trabalho ao longo do processo torna-se justa a esta necessidade - onde a composição musical é

desenvolvida presencial e momentaneamente integral desde o início. Esta particularidade teve uma grande influência na atmosfera de estúdio, assim como nas atuações, pois a performance musical, ainda que estruturalmente coesa, assim como o material coreográfico, contempla margens de flexibilidade para ajustes interpretativos em função das nuances e exigências no contexto imediato.

Importa ainda referir que o acompanhamento musical é produzido, fundamentalmente, a partir da manipulação de som eletrónico, do instrumento guitarra e da captura de sons recolhidos nos espaços que visitámos (referidos anteriormente). Destas recolhas, destaco: o som da sirene que assinalava a corrida em direção à lota, simbolizando a chegada do peixe fresco dos barcos; o som da sirene das fábricas, que marcava os períodos de início e fim dos trabalhos; o som de aplinar a madeira dos barcos, recolhido no cais da zona ribeirinha de Portimão; e as vozes dos pescadores, gravadas e manipuladas a partir dos documentários da época cedidos pelo Museu de Portimão.



*Figure 1 -imagens da recolha de som para efeitos de manipulação e criação musical de Pedro Salvador, no museu (esquerda) e no cais da zona ribeirinha (direita)*

A performance musical ao vivo salienta ainda mais a experiência sensorial, sendo assim, ampliada tanto para o público como para quem performa. Neste sentido, considero este elemento o 'agente catalisador'<sup>41</sup> da atuação, pela sua capacidade de influenciar a energia e a interpretação em tempo real. As variações e adaptações musicais que são sugeridas, seguem-se maioritariamente em resposta ao material coreográfico, contudo, esta condição requer constantes negociações, sensíveis à adequação mais oportuna para este encontro. Importa referir que a sincronização entre os intérpretes acontece em igual proporção com este elemento musical, assim, são ativadas ferramentas singulares para proporcionar essa interceção, tal como entre cada elemento da equipa. Estas estratégias de adequação ao tempo real variam entre acordos pré-estabelecidos. Nomeadamente, com determinados sinais ou indicações que servem uma comunicação mais direta e instantânea entre ambas as partes, contudo, de modo que se mantenham subliminares, para que essa informação não afete o conteúdo performativo do espetáculo para o observador.



*Figura 13 - Fotografia de Zedegar Martins, captada durante o espetáculo RUMOR (2024), na cena 'CARANGUEIJOS' – Susana Vilar e Sofia Kafol*

Realço a cena CARANGUEIJOS, que apresenta uma maior variação temporal por se tratar de uma microestrutura que exige uma carga emocional mais intensa na interpretação. Embora a técnica sugira uma dinâmica de tempo relativamente previsível para cada segmento da cena, o facto de este momento ocorrer já na parte final do espetáculo faz com que o *timing*

---

<sup>41</sup> Intendo por agente catalisador um elemento que influencia a ação ou o desenvolvimento de um processo, sem necessariamente ser o protagonista.

se torne mais flexível, dependendo da tensão que se instala — do auge de intensidade atingido e da mutação emocional que se verifica.

Adequando-me ao uso do termo “timing da cena” para nomear o entrelaçamento sensível entre o tempo externo da cena e o tempo emocionalmente percebido internamente, reflito sobre o conceito de “tempo próprio”, entendido como a perceção interna do ritmo de cada ação, que respeita a intensidade das emoções e a necessidade de cada momento. A expressão “timing da cena” é recorrente no contexto artístico e designa a oportunidade e a precisão temporal da ação, considerando não apenas a medida objetiva da velocidade, mas também a escuta interna ativa. Essa escuta permite que a ação seja fiel à verdade emocional sentida e ajuste o momento de forma a respeitar tanto o tempo interno das emoções quanto o tempo externo da cena, buscando um equilíbrio que seja justo ao que se percebe como mais pertinente.

A consciência temporal pode, sem dúvida, ser considerada crucial; de facto, é, mas revela-se também bastante relativa, variando de pessoa para pessoa. Nesta condição de procurar adequar um ‘*timing* justo’, o que mais evidencia a precisão é a repetição, potencializada pelo ensaio, que permite afinar esta sensibilidade. Ainda assim, comparada com a perceção do conjunto dos espectadores, essa consciência permanecerá sempre relativa. Contudo, a prática leva-me a reconhecer que a intuição desenvolvida pela repetição proporciona uma maior definição da dinâmica da cena e, neste sentido, o “timing da cena” cristaliza-se através da experimentação incessante.

Como a dimensão do projeto extrapola precisões, propriamente por combinar outros valores que realisticamente sobrepõem essa especificidade, a experiência de concretizar todo o material coreográfico do espetáculo no ensaio geral, carrega em si o tempo insuficiente, e faz sentido à palavra estreia. Até porque, efetivamente, a passagem integral do espetáculo apenas acontece na estreia e depois desta acontecer. Apesar de se saber o conteúdo todo do espetáculo no ensaio geral ou dias anteriores à estreia, só após a estreia é que existe consciência da duração do espetáculo porque até lá não há a oportunidade de concretizar passagens inteiras do espetáculo. Devido a várias variantes como trocas de figurinos, movimentação do público, participação da comunidade, utilização da comida que é servida, eventuais imprevistos calculados, etc.

No processo criativo, vamos consolidando a perceção temporal de cada cena, isoladamente ou em blocos. À medida que a estrutura do espetáculo se vai alinhando, a música surge como um dos primeiros elementos a proporcionar essa consciência temporal.

## 6 CONCLUSÕES

Escrever este relatório de estágio proporcionou-me refletir sobre a minha posição enquanto intérprete-bailarina no projeto *RUMOR* (2024), de Madalena Victorino, e, inerente a isso, estudar outros autores que dialogaram com o meu pensamento. Este desafio prazeroso — sentido como um privilégio por ter sido acompanhada por múltiplas pessoas que ancoraram as minhas reflexões — motivou o meu entendimento sobre o lugar interior que ocupo enquanto profissional das artes. Reconhecendo que “pensar é ser crítico” (Pedro Prista), compreendo o quanto este processo de escrita e reflexão beneficiou e estimulou o meu ‘pensamento crítico’, tornando-o mais consciente no exercício da dança contemporânea.

Destaco do conteúdo deste relatório de estágio - que contextualiza, descreve e analisa tanto o processo criativo como o objeto artístico – a influência que o estudo da problemática e a investigação da temática, em convergência com as práticas e abordagens de criação e composição da coreógrafa Madalena Victorino, despontou em mim, a sensibilidade para refletir sobre o conceito de identidade, tanto a do território como a minha própria enquanto intérprete cocriadora. Como afirmam Neto, Fernandes e Xavier (2020), “este encontro com a identidade do intérprete não se cinge unicamente à sua ação performativa centrada numa linguagem singular, mas também a um conjunto de competências que estão inerentes à sua participação ativa” (p. 30).

Reconhecendo a importância da colaboração neste projeto, torna-se evidente que a disponibilidade e a autonomia dos intérpretes assumem um papel essencial nos processos de pesquisa e adaptação aos contextos específicos de criação. Esta dimensão revelou-se particularmente significativa nas abordagens de criação do espetáculo *RUMOR* (2024), em que a prática colaborativa destacou “a autonomia, capacidade de pesquisa, de construção e conhecimento de um imaginário e mundo próprios a partir dos quais muitas vezes se descobre e materializa a obra coreográfica” (Neto, Fernandes, & Xavier, 2020, p. 32). Ao longo deste percurso, a reflexão sobre a minha identidade enquanto intérprete-bailarina revelou-se essencial para reconhecer como o meu corpo, as minhas experiências e perceções influenciam o modo como me envolvo nos processos de cocriação, tornando a prática um espaço de escuta, partilha e transformação mútua.

Uma das características que destaco neste trabalho – como elemento distintivo associado ao ‘estilo coreográfico’ de Madalena Victorino - é a utilização de espaços não convencionais. Esta qualidade influencia tanto o desenvolvimento do processo criativo como o resultado artístico, poderia ser entendida como uma abordagem de *site-specific*. No entanto, o material coreográfico foi adaptado ao espaço nas duas últimas semanas que antecederam

a estreia e, mais do que o espaço de apresentação, a pesquisa artística aprofundou-se sobre o território de Portimão.

Assim, opto por não utilizar o termo *site-specific*, por considerar que este projeto ultrapassa a ideia de um espaço determinado, abordando antes uma problemática da transfiguração dos espaços bem como das pessoas. Este princípio orientador, presente em todo o processo, revela uma relação íntima entre intérprete, espaço e público. Ao compreender o território como ponto de partida e não apenas como contexto final, o projeto evidencia os aspetos relacionais e participativos da performance, moldando experiências significativas tanto para o espaço como para os participantes.

Como refere Mary Wigman: «... é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração” (M. Wigman em J. Gil, 2001, pág.15).

Se no início do processo via o território como um espaço físico a potencializar, hoje compreendo-o como um agente ativo na construção da obra e da minha própria identidade artística. Esta mudança de perspetiva decorre da experiência direta no terreno, onde se privilegia o sentido singular do lugar — dotado de características, memórias e dinâmicas próprias. Este contacto direto com o espaço suscitou novas questões estéticas, éticas e relacionais, convocando uma escuta mais atenta às suas dinâmicas e singularidades. Assim, o processo criativo transformou-se num campo de diálogo e de aprendizagem mútua, no qual o território participa ativamente na definição da minha maneira de estar e agir enquanto intérprete-bailarina. Neste entendimento, o território estabelece uma relação de reciprocidade com o corpo: ao mesmo tempo que o corpo o habita e transforma, é também transformado por ele, num processo contínuo de escuta e aprendizagem.

A sensação de dilatação do tempo que experiencio durante a criação artística e nos espetáculos – intensificada nas residências artísticas – traduz uma vivência paradoxal: desafiante, e simultaneamente, em igual medida, gratificante. É desse encontro, que o projeto parece ganhar autonomia, e ganha uma dimensão maior que nós. Nomeadamente: quando deixamos de ‘pensar’ nos movimentos e simplesmente os dançamos; quando os participantes

se ‘entregam’ ao espetáculo ultrapassando os limites confrontados inicialmente; quando o movimento do público ‘rompe’ o espaço cénico; etc.

O exercício de traduzir em palavras a incorporação desta experiência prática será sempre uma tentativa de aproximação, que nunca poderá traduzir plenamente a experiência artística. Contudo, reconheço que, especialmente nas reposições<sup>42</sup> deste espetáculo, esta intenção de articular teoria e prática se refletiu de forma significativa no meu desempenho profissional. Considero que este diálogo entre pensamento teórico e prática artística potenciou o agenciamento da minha interpretação, permitindo-me aprofundar conexões e associações que ampliaram a compreensão do modo como me relaciono com o material coreográfico.

Concordo com a ideia apresentada por Neto, Fernandes e Xavier (2020) em *Uma cartografia para o intérprete contemporâneo – Um lugar entre a formação e a criação coreográfica*, onde estes autores se baseiam em Bourriaud (2009) para defenderem o intérprete como uma “figura tripartida de agente-instrumento-objeto” (p. 27). Esta perspetiva reforça a importância da singularidade do intérprete e a da sua implicação no processo criativo. Tal como os próprios autores sublinham:

Esta relação que se cria, entre a realidade, ou mais especificamente, entre a singularidade do intérprete e os modos de criação, apontam numa direção de que o intérprete, que se deseja expor neste texto, envolve-se profundamente no agenciamento no contexto da criação da obra coreográfica (Neto, Fernandes, & Xavier, 2020, p. 27).

Ao longo deste período, em que aprendi muito no movimento de várias transformações, as conclusões que assinalo não se pretendem fechadas. Pelo contrário, constituem motivações pontuais que abrem novos espaços de pesquisa e reflexão. Dentro das condições contextuais, pretendo que este ponto de situação se entenda não como concluído, mas como interrompido — dentro de um processo em contínua construção — e que este relatório se possa somar a um corpo de reflexão cada vez mais necessário sobre o lugar do intérprete e os modos de criação em dança contemporânea.

Assim, mais do que encerrar um ciclo, este relatório propõe a continuidade de uma investigação que emerge do corpo em movimento, articulando experiência, reflexão e prática na construção de um pensamento crítico sobre os processos criativos em dança contemporânea. Este percurso — sustentado na vivência corporal enquanto espaço de conhecimento — prolonga-se para além da escrita, na oportunidade de questionar e

---

<sup>42</sup> Nomeadamente as reposições em março de 2025: Aljezur (Bordeira) e Portimão (Figueira).

transformar a minha própria prática artística. A pesquisa aqui apresentada não se limita à análise do processo criativo, mas procura compreender as implicações epistemológicas e poéticas do corpo enquanto agente produtor de sentido. Nesse contexto, a minha experiência enquanto intérprete-bailarina assume-se como um campo de investigação em si mesma — um território onde o fazer e o pensar se interpenetram, gerando um saber situado, sensível e reflexivo sobre criação coreográfica e práticas profissionais.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (1938 [SV4.1]). *The formation of the scientific mind* [Versão em inglês, PDF]. Topoi.
- Butler, J. (2004). [SV6.1] *Undoing gender*. Routledge.
- Coen, M. (2015). *108 contos e parábolas orientais*. Planeta.
- Comunidade Cultura e Arte. (2024, 12 de março). *Madalena Victorino distinguida com o Prémio Artes e Vida pelo Plano Nacional das Artes*. Comunidade Cultura e Arte. <https://www.comunidadeculturaearte.com/madalena-victorino-premio-artes-e-vida> (acessado 2025, 9 de março)
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Edições Colibri.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Laban, R. (1971). *The mastery of movement* (3rd ed.). Macdonald & Evans.
- Lefebvre, H. (2000). *A produção do espaço* (D. B. Pereira & S. Martins, Trans.). Editora da UFMG. (Obra original publicada em 1974)
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance* [SV7.1]: Performance and the politics of movement [PDF]. Routledge.
- Lima, C. (2020). *A expertise da dança: O pensamento incorporado em movimento*. In G. M. Tavares & L. Roubaud (Orgs.), *Reencantar o corpo* (pp. 73–90). Editora CRV Ltda.
- Malabou, C. (2008). [SV5.1] *What should we do with our brains?* (S. Rand, Trad.; M. Jeannerod, Prefácio). Fordham University Press.
- Neto, A. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). *Uma cartografia para o intérprete contemporâneo – Um lugar entre a formação e a criação coreográfica*. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 10(2), 25–38.

- Perron, W. (2007, June 21). *The force of Forsythe*. *DANCE Magazine*. <https://dancemagazine.com/The-Force-of-Forsythe/#gsc.tab=0> (acessado 2025, 20 de janeiro)
- Victorino, M. (2022, fevereiro 18). *T1E1 SET-UP c/ Madalena Victorino* [Entrevista em podcast/vídeo]. *Set-Up: Podcasts de dança contemporânea*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NMjYC8DHSHo>
- Wigman, M. (1969). *Principles of modern dance*. Dance Perspectives.
- Xavier, M. (2017a). [SV3.1] *Livro de entrevistas – Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: Uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa

## 8 ANEXOS

### 8.1 ANEXO A: Registos de vídeo do espetáculo *RUMOR* (2024)

Registo integral da peça *RUMOR* (2024)

password: rumor\_private

Registo parcial de Bruno Soares: cena 'NOIVAS' de *RUMOR* (2024)

Registo parcial de Bruno Soares: cena 'CARANGUEIJOS' de *RUMOR* (2024)

Documentário de Bruno Soares, sobre o projeto *RUMOR* (2024)

password: rumor\_private

Portimão  
Cidade Centenária  
1924 - 2024

100 ANOS

*Portimão, a nossa cidade.*

22 + 23 + 24 NOV

Som · Movimento · Palavra - M/12

# RUMOR

À escuta da cidade.

21H00

PONTO DE PARTIDA: **CAIS 3 - GIL EANES**  
(JUNTO AO JARDIM VISCONDE BÍVAR)

**Bilhetes: portimao.bol.pt e locais habituais**

Programação artística **LAVRAR O MAR**  
COOPERATIVA CULTURAL

Organização **Portimão**  
Câmara Municipal

Figura 14 - Cartaz da estreia

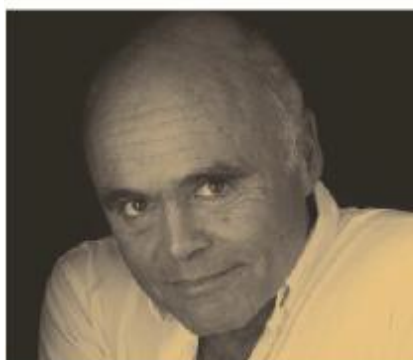
## 8.2 ANEXO B – Biografias de alguns elementos da equipa



### **Madalena Victorino · Coreógrafa**

Madalena Victorino é uma influente coreógrafa, professora e programadora cultural portuguesa, nascida em Lisboa. Estudou dança contemporânea, composição coreográfica e pedagogia das artes no Reino Unido, licenciando-se pela Universidade de Londres na década de 80. Foi co-fundadora do Fórum Dança e pioneira em projetos de pedagogia artística, tendo criado e dirigido o Centro de Pedagogia e Animação no Centro Cultural de Belém (CCB), um dos primeiros espaços de fruição artística para o público jovem em Portugal.

A sua obra destaca-se pela forte dimensão comunitária e pela intervenção social através da arte, focada no binómio arte/sociedade. Coreógrafa com um percurso amplamente reconhecido pela sua carga humanística, foi também co-programadora do Festival TODOS. Atualmente, é co-criadora da cooperativa Lavrar o Mar, que promove as artes performativas no interior algarvio. O seu contributo para a cultura e a educação valeu-lhe distinções como o Prémio Universidade de Coimbra em 2017 e o título de "Mulher Criadora de Cultura" em 2015.



### **Pedro Prista · Antropólogo**

Pedro Prista, Lisboa, 1955. (PhD Antropologia, 1994). Investigador colaborador no CRIA IUL e associado no ICS ULisboa, tem trabalhado processos de mudança social, sobretudo no Alentejo e Algarve, sobre temas de emigração, turismo, alterações climáticas, água, maritimidade, património etnológico, museus e projetos culturais.



### **Pedro Salvador - Músico**

Pedro Salvador (Santarém, 1976). Músico, compositor, *songwriter* e *performer*. Licenciado em Teatro (Universidade de Évora, 2007), tem desenvolvido um trabalho aprofundado na composição e interpretação para o contexto da dança e do teatro, em particular com a coreógrafa Madalena Victorino. É vocalista e guitarrista da banda Hill's Union e criador ativo em projetos de intervenção social e inclusão, como o Festival TODOS e o projeto BOWING, promovendo a fusão de estilos musicais e a relação das artes performativas com a comunidade.

### 8.3 ANEXO C – estrutura do espetáculo



Cena 'NOIVAS' - Fotografia de João Mariano

#### PRELÚDIO

ÁGUA - Texto carangueijos

MUSEU - Textos memória débil | Texto Bikini

FÁBRICA

BETÃO

NOIVAS - Texto do pequeno-almoço monumental

PARAÍSO: CARROSSEL | CORRIDINHOS DO ALGARVE +

GABINETE DE CURIOSIDADES + CANTINA

PARAÍSO: CERCA - CRUZEIRO

INFERNO: CARANGUEIJOS

COMBOINHO - Texto discurso do Pedro Prista

Ponto de Partida: CAIS 3 - Gil Eanes

#### PRELÚDIO

- CORAIS - Susana e Lili +  
participantes: porta giratória  
humana por onde passam os 4  
grupos de público
- 1 posto de escuta: Turismo religioso  
- Francisca
- 2 posto de escuta: Inteligência  
Artificial - Carolina
- 3 posto de escuta: Mulher peixe -  
Sofia
- 4 posto de escuta: Construção  
Naval - Paulo e Magnum
- guias turísticos - Susana, Lili, 2  
participantes: portais de embarque  
para seguir a viagem no cruzeiro da  
Sala da Vencedora

Esquemática da estrutura do espetáculo *RUMOR* (2024)

Sala da Vencedora - Sociedade Vencedora Portimonense		
ÁGUA (segundo o vídeo 00:00-18:05min.)	MUSEU. MEMÓRIA DÉBIL (18:05-30:16min.)	FÁBRICA . INDUNTRIA (30:16-36:42min.)
<p><b>HIPERSENSIBILIDADE - WELCOMING DESK</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> metáfora sobre a mudança total do território sem perceber; mudanças imperceptíveis (é um processo extremamente rápido e simultaneamente lento) instalar um tempo outro enquanto o público entra no espaço; receber as pessoas de forma estranha e fantasmagórica;</li> <li><input type="checkbox"/> avançar pelo espaço - invade tudo com suavidade como o turismo</li> <li><input type="checkbox"/> olhar de peixe, que não pestaneja e desliza no espaço</li> <li><input type="checkbox"/> quando os olhos fecham, é lentamente, o pescoço curva-se e o corpo acampanha</li> <li><input type="checkbox"/> seguir movimentação do grupo: pernas/ inclinações/ direções</li> </ul>	<p><b>NOVA GALERIA DE PORTIMÃO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> as molduras entram e introduz-se o surrealismo</li> <li><input type="checkbox"/> mergulhar a mão dentro da memória da moldura</li> <li><input type="checkbox"/> convidar o público a ouvir em particular as memórias das molduras</li> <li><input type="checkbox"/> descrição da memória débil: fotografias invisíveis que já não se encontram na atualidade</li> <li><input type="checkbox"/> exemplo: enlatamento de sardinhas anexar</li> </ul>	<p><b>Sequência da fábrica para enlatar sardinhas: memória débil das mulheres que trabalhavam nas 31 fábricas</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> sirene da fábrica toca, entra uma fila de mulheres e outra em seguida; primeira e segunda fila avançam em frente de braços entrelaçados, marcam o ponto (presença), cruzam-se e dispersam no espaço até se encontrarem em duas linhas/bancadas;</li> <li><input type="checkbox"/> Arregaçar as manhas para trabalhar</li> <li><input type="checkbox"/> 2X sardinha a saltar, apanha, aperta a barriga e descabeça</li> <li><input type="checkbox"/> 4X esmaga a sardinha, remove a espinha, corta a cauda</li> <li><input type="checkbox"/> 4X corte, fecha</li> <li><input type="checkbox"/> 8 contagens escamar, vira o peixe</li> <li><input type="checkbox"/> 8 contagens escamar mais forte</li> <li><input type="checkbox"/> engreihar as sardinhas 4 em 3 colunas e ajeitar cada uma</li> <li><input type="checkbox"/> 4X limpar a banca e recolher as latas</li> <li><input type="checkbox"/> 4X certificação de que as latas não têm ar dentro</li> <li><input type="checkbox"/> circular e formar um atol branco - 5 mulheres do elenco entram dentro e trocam de roupa</li> </ul>
<p><b>MARÉ BAIXA + MARÉ ALTA: o trabalho das ondas</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> derreter a ver o abismo de cima e passar pelo fauno</li> <li><input type="checkbox"/> Preparação cavalos de corrida posição do cão</li> <li><input type="checkbox"/> rebentação: ancas deslocam-se na posição do cão peso nos pés</li> <li><input type="checkbox"/> ondulação da maré viva / ancas que quebram dentro de água e o corpo ecoa líquido + ativação dos músculos cavalos dentro do corpo</li> <li><input type="checkbox"/> sequência de movimento do trabalho das ondas</li> </ul>	<p>texto sobre a origem do bikini</p>	
<p><b>coisa T - texto dos caranguejes</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> qualidade de movimento suspensa num tempo lento e quase sem força da gravidade, como que se flutuássemos dentro de águas.</li> <li><input type="checkbox"/> olhos e boca de peixe. expressão de atravessamento. Como se metade do corpo estivesse atravessado pela coisa T e o restante dessa coisa, encontra-se fora do corpo ou em transição de se mover para dentro ou para fora.</li> </ul>		

Continuação da esquematização da estrutura do espetáculo *RUMOR* (2024)

BETÃO (38:42-44:20min.)	NOIVAS . MEMÓRIA DÉBIL(44:20-53:38 +cinema 58-59min.)	PARAÍSO CARROSSEL (58:59-1:23:55)
<p><b>construção de Portimão: teoria de que Portimão poderia ser Paris: inspiração do livro de Paris</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> entrada de Carolina, depois Lili, Sofia, Susana, Francisca; de seguida Paulo e Magnum; por fim os homens do rancho</li> <li><input type="checkbox"/> Especialmente existe 1 muro; 1 ponte e 1 torre Eiffel; eventualmente existem detalhes internos como escadas em caracol, fontes de água, pilares, candeeiros</li> <li><input type="checkbox"/> vocabulário no material coreográfico: massa de cimento, areia de gravilha; vigas de ferro, peão de parafusos com betão/ concreto, batoneira, martelar aparafusar</li> <li><input type="checkbox"/> score: construir, destruir, ser monumentos, pausas lideradas pela Sofia, corpo apanhado em queda no nível baixo liderado pela Susana, manipulação dos membros, pausa do corpo e movimento pequeno dos pulsos que traduz a mão de obra.</li> </ul>	<p><b>sequência dos vestidos de noiva</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> espera (pefas noivas)</li> <li><input type="checkbox"/> Fotografia viva com noivas, homens e comunidade do rancho</li> <li><input type="checkbox"/> passarele</li> <li><input type="checkbox"/> balões</li> <li><input type="checkbox"/> texto do pequeno almoço monumental</li> <li><input type="checkbox"/> serviços: noivas com tabuleiro de vestido que falam em playback publicitando maravilhas de toda a comida</li> <li><input type="checkbox"/> ondas de mar nos vestidos de noiva oobrinha/ 5X frente / 4X diagonal aberta / espuma a girar</li> <li><input type="checkbox"/> Carolina faz terminar o texto desenfreado e sai</li> </ul>	<p><b>CORRIDINHOS DO ALGARVE</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> de fato de banho para enrolam as faixas aos pares do rancho</li> <li><input type="checkbox"/> corridinho de entrada com os pares originais, em simultâneo vestimos com os trajes do rancho</li> <li><input type="checkbox"/> corridinho de entrada</li> <li><input type="checkbox"/> corridinho BELA VISTA</li> <li><input type="checkbox"/> corridinho ALMA ALGARVIA</li> <li><input type="checkbox"/> mandador e desfiguração do corridinho</li> </ul>
<p>movimento: agilidade um pouco quanto frenética, que se intercala com a força muscular da resistência necessária. Democratização dos membros inferiores em relação à tendência de ação dos membros superiores. Isto é, quando as pernas não estão ocupadas com o peso do corpo também estão ocupadas a construir.</p> <p>Ocupação do espaço total e agrupado. Dissimetriação do espaço. Manter a tenção espacial, revelando relações espaciais em metáfora para bairros e grandes construções aranha céu.</p> <p>Quando o corpo é apanhado nas quedas, é a imagem vertiginosa da queda livre numa forma, o corpo suspende-se à força da gravidade. É um abismo ao contrário, que sobe na direção do céu.</p>	<p>texto do pequeno almoço monumental</p> <p><b>Cinema nos vestidos de noiva</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> 4 noivas aguardam à varanda</li> <li><input type="checkbox"/> 4 filmes /registos do mercado da loja do peixe, etc.. são rodados sobre as telas dos vestidos de noiva</li> <li><input type="checkbox"/> noivas despem-se enquadradas na janela e ficam em fato de banho dos anos 60'</li> </ul>	<p><b>material coreográfico retirado do livro gabinete de curiosidades:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> colete com atilhos</li> <li><input type="checkbox"/> golfinho</li> <li><input type="checkbox"/> golas nos cabelos (cotovelos)123.123.1234567.</li> <li><input type="checkbox"/> soldados pauliteiros</li> <li><input type="checkbox"/> dedinhos indicadores por debaixo do tunel</li> <li><input type="checkbox"/> anca parideira (agora é agora)</li> <li><input type="checkbox"/> à indicação de bater as palmas, avançar para dentro da roda com os dedinhos indicadores</li> <li><input type="checkbox"/> lifts dos cestos em roda</li> </ul>
		<p><b>CANTINA - intervalo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> é servido pão com sardinhas enlatadas, água, vinho tinto e vinho branco</li> <li><input type="checkbox"/> canção baile de roda / "MEU AMOR PARTIU CEDINHO"</li> </ul>

Continuação da esquematização da estrutura do espetáculo *RUMOR* (2024)

PARAÍSO CERCA - cruzeiro (1:23:55 -1:33:37)	INFERNO CARANGUEJOS ALGARVIOS (1:33:37 - 1:48:57)	COMBOINHO (1:46:57 - 1:56:26)
<p><b>FATO DE BANHO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> desfile ancas para a frente</li> <li><input type="checkbox"/> atrás da varanda- mix de gestos</li> <li><input type="checkbox"/> na sala - 1º espelho</li> <li><input type="checkbox"/> diagonal- ZIGZAG</li> <li><input type="checkbox"/> 2º espelho</li> <li><input type="checkbox"/> vira lateralmente para o público, com trocas / ultrapassagens até ao palco</li> <li><input type="checkbox"/> vira, avança a rasgar o espaço com luta</li> <li><input type="checkbox"/> dispersos ancas em swing agil</li> <li><input type="checkbox"/> 1 Lili puxa para a Tulipa</li> <li><input type="checkbox"/> 2 Melodrama em duplas</li> <li><input type="checkbox"/> 3 Carolina parafusos</li> <li><input type="checkbox"/> 4 Susana tesoura</li> <li><input type="checkbox"/> 5 Lili pica</li> <li><input type="checkbox"/> 6 Rabos lentos</li> <li><input type="checkbox"/> 7 Sofia Madalena</li> <li><input type="checkbox"/> 8 Magnum coridinha carneirinho</li> <li><input type="checkbox"/> 9 Magnum queda + riso + andar de gatas</li> <li><input type="checkbox"/> 10 patinagem</li> <li><input type="checkbox"/> 11 Paulo coelhinho deslizado e lento</li> <li><input type="checkbox"/> 12 Carolina pisar o lodo</li> <li><input type="checkbox"/> 13 Sofia passarela em slow motion, virar para o público e pousar 2/3X</li> <li><input type="checkbox"/> Super Mário até sair do espaço</li> <li><input type="checkbox"/> Solo de guitarra do Pedro Salvador</li> </ul>	<p><b>Caranguejos ou bocas (termo popular)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> vão aparecendo pelo friso do aquário: olhos, boca, mãos, tronco.. colocação de cócaras/ bouncing</li> <li><input type="checkbox"/> saltar para o chão - mudança de luz- cruzar o espaço em 2 deslocações</li> <li><input type="checkbox"/> juntas, zig zag sincronizado até avança e desfazer as direções, cruzar pernas</li> <li><input type="checkbox"/> insuflar o tronco, alargar as pernas até subir</li> <li><input type="checkbox"/> matematicamente arranjar o espaço íntimo do público</li> <li><input type="checkbox"/> extrair o espaço do público para dentro de cena / esgrima e meia volta no ar</li> <li><input type="checkbox"/> ataques de caranguejo, braços com ângulos abertos / encaixes / micro bounce - avançar lateralmente em diagonal e depois recuar para a outra diagonal</li> <li><input type="checkbox"/> encaixes costas com costas (abraço) e aplinar (esfrega). o olhar segue os cotovelos</li> <li><input type="checkbox"/> berbequim inicialmente no sitio, depois desloca em espiral</li> <li><input type="checkbox"/> caranguejo velho deslocação longa - COMEÇAM AS APARIÇÕES GRUTA/ DESERTO / DESTINO DE FERIAS / LOUCURA DO INFERNO</li> <li><input type="checkbox"/> encaixar cotovelos e balancear com as pernas suspensas alternadamente (lift Sofia, Susana, Sofia, Susana e gira no ar)</li> <li><input type="checkbox"/> serra tentacular no sitio e depois a deslocar</li> <li><input type="checkbox"/> revezamento paraíso vs inferno / dominante vs submisso / mergulho no abismo - OLHOS QUE SE DESLUMBRAM TAL COMO SE ASSUSTAM (MEDO E PAVOR VS FASCINIO DO NOVO DESTINO)</li> <li><input type="checkbox"/> cebo de vaca entre os corpos / tango que avança numa direção</li> <li><input type="checkbox"/> hélice vertiginosa em centrifugação</li> <li><input type="checkbox"/> auge da histeria licar / fixadas / tiques entre o riso e o choro que aparecem em flashes de memórias</li> <li><input type="checkbox"/> sair do espaço e permanecer no ponto inicial (friso do aquário) retomando entre o ápice extremo do riso e do choro</li> </ul>	<p><b>mudança de ambiente para festa</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> comboinho de flores falsas e figos com amêndoas</li> <li><input type="checkbox"/> Ricardo coloca com escadote as bandeirinhas dos barcos (cruzeiros)</li> <li><input type="checkbox"/> no friso do aquário o riso e o choro dos caranguejos sai atenuando até entrarem a servirem ao público uns óculos de sol embebidos em gelatina - metáfora do turismo ser como a gelatina e não o vermos turbo.</li> <li><input type="checkbox"/> o público é convidado para dança / ambiente de discoteca anos 60</li> </ul> <p><b>DISCURSO DO PEDRO PRISTA (1:56:25 -2:00:00 + palavras da Madalena Victorino )</b></p>
<p>todo o paraíso tem a sua cerca para se distinguir do espaço restante. Ambiente de festa no cruzeiro, material transformado a partir do livro Gabinete de Curiosidades</p>		

Continuação da esquematização da estrutura do espetáculo *RUMOR* (2024)

#### 8.4 ANEXO D: Textos narrados durante o espetáculo *RUMOR*(2024) | ORDEM TEMPORAL:



Figure 2 – objeto/livro de espetáculo com informação do texto de entrada, dito por Paulo Quedas

#### Texto caranguejos, citado por Paulo Quedas na microestrutura *ÁGUA* do espetáculo *RUMOR*

“Caranguejo Violinista, é um pequeno caranguejo anfíbio da família Ocypodidae. Na Europa está confinado à região sul da Península Ibérica, principalmente no Algarve e Espanha mediterrânica. O caranguejo violinista apresenta um grande dimorfismo sexual tendo o macho uma das patas do primeiro pare muito desenvolvida, enquanto a fêmea tem os dois quelípodas do mesmo tamanho. Vive em galerias escavadas na areia ou no logo, em rias, lagoas, estuários e costas protegidas. Estes caranguejos, ao removerem o logo e a areia onde vivem, promovem uma importante biotubação, que oscila na reciclagem de nutrientes e de energia no ambiente.”

## TEXTOS CITADOS DURANTE A MICROESTRUTURA MUSEU

### 1. “Sala de enlatamento de sardinhas na Fábrica de Conservas de Peixe de Ferragudo da Júdice Fialho” - Texto citado por mim, Susana Vilar

Portimão, anos 30

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial

Vê-se uma fila infindável de mulheres jovens vestidas de branco com lenços brancos nas cabeças sentadas com grelhas de sardinhas já descabeçadas à sua frente e que enlatam sardinhas em pequenas latas de metal vazias que fazem pequenas torres à sua direita. À sua frente encontra-se uma mulher de pé que provavelmente controla a qualidade e precisão do trabalho.

### 2. “Descarga do peixe junto à Fábrica de Conservas de Peixe de Ferragudo da Júdice Fialho”

Portimão, anos 30

Fotografia Sépia, negativos em vidro de colódio húmido, clara de ovo e sais de prata, provas em papel de albumina

Vê-se um pequeno barco atracado no cais. Três homens debruçados sobre o peixe que colocam dentro de cestos. Outros 3 transportam em cestos o peixe do barco para o cais. Um deles prende o cesto à corrente que levará todos os cestos para a fábrica. Um sexto homem vestido de fato inteiro e chapéu, toma nota provavelmente da quantidade de peixe que entra em terra.

### 3. “Enlatamento de sardinhas na Fábrica de Conservas de Peixe de Ferragudo da Júdice Fialho”

Portimão, anos 30

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial

Vemos duas filas de mulheres vestidas de branco com lenços brancos na cabeça e que de frente umas para as outras enlatam sardinha. Do lado esquerdo duas mulheres transportam grelhas. Do lado direito e esquerdo vemos uma mulher e um homem provavelmente a controlar o trabalho.

#### **4. “Secagem do peixe na Fábrica de Conservas de Peixe de Ferragudo da Júdice Fialho”**

Portimão, anos 30

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial

Dois homens com boné de calças e mangas de camisa arregaçadas, colocam grelhas cheias de sardinhas numas cabides de alumínio presos a um alpendre com tecto de traves de madeira e telhado em lusalit.

#### **5. “Mercado de cântaros”**

Portimão, anos 30

Fotografia Sépia, negativos em vidro de colódio húmido, clara de ovo e sais de prata, provas em papel de albumina

Muitos tachos, alguidares, cântaros de barro espalhados pelo chão. Duas mulheres vestidas de negro com xaile, lenço e chapéu, olham para um homem que está de costas com uma casaco coçado pelo tempo e remendo no ombro direito. Parece estranho a tocar uma gaita. Uma outra mulher ao lado com guarda chuva a fazer de guarda sol, olha também na direcção do homem.

#### **6. “Rochedo de João D’Arem”**

Autor - Vitorino Fonseca Dias

Praia da Rocha, Portimão, 1908

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial com coloração manual - sepia e azul

Vemos entre dois grandes rochedos que se parecem com dois ursos que se beijam, um terceiro rochedo que se esconde mais atrás. Um homem no centro do rochedo olha de frente, vestido com roupas claras, parece entreter os dedos com alguma coisa.

#### **7. “Mercado de Cântaros”**

Portimão, anos 30

Fotografia a preto e branco, película fotográfica em diacetato de celulose

Muitas bilhas grandes, pequenas, deitadas ou em pé distribuem-se pelo chão. Mulheres e homens vestidos quase todos de negro, negociam. Uns compram, outros vendem. Do lado esquerdo e à frente, vemos um rapaz de costas para a fotografia. Está vestido com um casaco claro, calções e meias de algodão até ao joelho com as mãos entrelaçadas atrás das costas.

### **8. “Rua entre a Igreja do Colégio e o Mercado do Peixe”**

Portimão, 1961

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável

- Resin-Coated Paper

Uma fila de burros com carroças do lado direito vários homens de chapéu ao fundo assim como a torre da igreja com o sino e o relógio. Do lado esquerdo vemos uma camioneta de caixa aberta citroen com matrícula que indica ser de Monchique e que não ultrapassará os 30km/h. Uma mulher caminha para a frente com um lenço à cabeça, chapéu de chuva aberto e ao seu lado vem á trela um burro com uma grande cesta de verga nos costados.

### **9. “Cais do Rio Arade”**

Portimão, anos 70

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável

- Resin-Coated Paper

Encontramo-nos num dos cais do Rio Arade com várias traineiras encostadas. A lota e restaurantes de peixe assado estão mesmo ao lado. Muitos chapéus de sol coloridos sombreiam os clientes que se sentam para almoçar.

Fotógrafo: João Paulino

### **10. “Mulher remendando redes de pesca”**

Portimão, anos 40

Fotografia a preto e branco, película fotográfica em diacetato de celulose

Vemos um muro coberto por redes e boias em cordão que se espalham um pouco por todo o lado. Ao centro das muitas redes, vemos uma mulher de xaile de lã negro sentada e descalça a remendar uma rede.

### **11. “Mercado de frutas e legumes”**

Portimão, 1969

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável

- Resin-Coated Paper

Mulher sentada em cima de uma canastra vestida de negro com lenço, chapéu e guarda chuva aberto também preto está rodeada de batatas num monte pelo chão, caixas de madeira com tomate e duas balanças antigas, uma de cada lado.

## **12. “Caldas de Monchique”**

Monchique, anos 70

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Jardim com plátanos altos rodeiam o Café Central com a sua esplanada de cadeiras e mesas de ferro pintadas de verde cheia de pessoas que se sentam debaixo de guarda sóis azul e branco.

## **13. “Paraíso”**

Caldas de Monchique, 1907

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial

Formação geomorfológica com curso de água proveniente do topo da Serra de Monchique onde vemos 4 degraus de formação rochosa com quedas de água rodeadas de floresta de vegetação autóctone - carvalhos, sobreiros, medronheiros, tojo e urze.

## **14. “Hotel Delfim”**

Portimão - 1970

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Vemos o mar e a Praia da Torralta (ou dos Três Irmãos), ponto de vista da fotografia de dentro do mar para a terra. Na praia várias famílias, umas deitadas nas toalhas ao sol outras a brincar junto à rebentação das ondas. Por detrás do areal da praia e das dunas erguem-se, imponentes, a cortar a paisagem e o horizonte, 14 andares do Hotel Delfim.

## **15. “Construção do Hotel do Golfe da Penina”**

Autor - Francisco Oliveira

Portimão - Anos 60

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial

Grande plano do hotel Golfe da Penina em construção. Dois lances de andaimes rodeados de muito entulho, restos de madeiras, tijolo e cimento. Dois carros de trabalho, um jipe de carga e uma carrinha VW, "Pão de forma", provavelmente o veículo de transporte dos trabalhadores. É hora da pausa para almoço. Os terrenos onde foi construído o campo de golfe da Penina foram outrora arrosais algarvios.

### **16. “Caldas de Monchique”**

Monchique, anos 30

Fotografia a preto e branco, negativo em vidro de gelatina e brometo de prata, prova em papel directo de fabrico industrial

Vista panorâmica sobre a Serra de Monchique. Apesar da fotografia a preto e branco conseguimos distinguir as diferentes espécies de árvores e arbustos que compõem a paisagem autóctone da serra que se estende até ao mar - carvalhos, sobreiros, medronheiros, pinheiros bravo, tojo, urze e esteva. Por entre a vegetação conseguimos identificar o edificado da Vila Termal das Caldas de Monchique, um palacete, algumas moradias e a estrada nacional que liga Monchique à Mexilhoeira e de seguida a Portimão. Na estrada circula um autocarro de passageiros Citroen U23.

### **17. “Hotel Alvor e Torralta”**

Editor C.A.S.

Portimão, anos 70

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Areal limpo e formações rochosas com alguns apontamentos de vegetação. Não há vestígios de presença humana na hora da fotografia. Uma linha de toldos de praia azuis ao centro da fotografia. Das formações rochosas crescem 4 construções em altura correspondentes aos hotéis de Alvor e Torralta.

### **18. “Amendoeiras em flor”**

Portimão, anos 70

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Duas mulheres montadas em burros com alforjes cheios, numa estrada de alcatrão. Ao longo da estrada Amendoeiras em flor. A mulher da frente traz também em cima do seu burro um cão de médio porte.

### **19. “Postal da Amizade”**

Praia João d’Arens, Portimão, anos 70

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Areal da Praia João d'Arens de um ponto de vista picado e todo o seu complexo rochoso envolvente. Mar límpido e sem ondas. Muitas pessoas aproveitam o mar calmo para nadar.

## **20. “Mercado do Peixe”**

Portimão, 1962

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Vendedora de cestos vestida de preto, com lenço na cabeça e avental de xadrez a fazer um pequeno cesto. À sua volta cestos de todos os tamanhos de alça simples ou alça dupla. Ao longe vemos um vendedor de hortaliças que observa o fotógrafo no momento da fotografia.

## **21. “Mercado do Peixe e o Cais”**

Portimão, 1907

Fotografia Sépia, negativos em vidro de colódio húmido, clara de ovo e sais de prata, provas em papel de albumina

Antigo edificado do Mercado do Peixe do Portimão. Vários homens e rapazes posam para a fotografia, vaidosos, orgulhosos e espantados pela máquina fotográfica pouco vulgar na época. Por detrás do mercado, junto ao cais, ergue-se uma grande chaminé de tijolo provavelmente de uma fábrica.

## **22. “Aguadeiro”**

Serra de Monchique, anos 60

Fotografia a preto e branco, película fotográfica em diacetato de celulose

Aguadeiro a seguir o seu curso montado num burro com alforjes carregados de cântaros de água. Cruza-se na estrada com quatro jovens adultos que viajam num carro, um Mini. Aproveitam a pausa da viagem para conversar com o Aguadeiro. Riem em conjunto. A avaliar pelas roupas que trazem vestidas será primavera / verão.

## **23. “Mercado do Peixe”**

Portimão, 1962

Fotografia a cor, película cromogénea, papel plastificado e papel de contraste variável  
- Resin-Coated Paper

Vendedor de legumes e frutas rodeado de pessoas, cestas de tomate, cebolas e batatas. Está sentado num cesto invertido. Nas suas costas surge uma montanha de melões



**Texto Bikini, citado por Paulo Quedas e Magnum Soares depois da  
microestrutura MUSEU do espetáculo RUMOR**

“Bikini é um nome dado a um fato de banho feminino de duas peças cujo nome vem do atol Bikini que fica nas ilhas Marsahll do Oceano Pacífico. Este atol ficou tristemente célebre entre os anos 40 e 50 pelo facto de ter servido como lugar de detonação experimental de bombas atómicas pelos Estados Unidos da América. E hoje é ainda um lugar de grande radioatividade.

Um atol é uma estrutura natural em anel formada por um coral gigante que rodeia uma ilha de origem vulcânica. Os corais que formam o atol são simultaneamente seres vivos animais e a concreção rochosa segregada pelo próprio coral, uma espécie de esqueleto externo, como o das ostras, amêijoas ou búzios.

É como um ser vivo que vai fabricando a sua própria cidade de pedra dentro do mar. É um lugar de riquíssima biodiversidade, infelizmente, em destruição por toda a parte.

Hoje, sobretudo devido ao aumento da temperatura média do mar, vão morrendo e perdendo o jogo caleidoscópico das suas cores extraordinárias.

Foi em 1946, durante os testes nucleares no atol de Bikini, que o costureiro francês Louis Réard lançou o “duas peças” sob sua forma atual, agora com o nome de bikini, em referência ao malgrado atol do Pacífico.

O bikini sintetizava então as sugestões de uma nova proposta turística e cultura, que remetia para o Pacífico Sul e para toda a sua constelação de imaginários da praia e do corpo.

Quanto contraste se concentra nesta história do Bikini! Por um lado, uma peça de vestuário feminino com inequívoca evocação erótica, e por outro lado, o nome de um lugar amaldiçoado por uma das mais ambivalentes descobertas humanas, origem da bomba atómica.

O que tornou isto possível? Que o atol de Bikini tenha dado nome ao bikini? A fonética musical da palavra com a evocação sensual das duas peças? Uma ideia de mares do Sul e da nudez dourada das mulheres com memória de cobertura para as assustadoras experimentações da bomba? Um jogo de alusões para nos levar a pensar a mulher como uma bomba atómica de desejo?”



Figura 15 - Imagem de inspiração sobre "Bikini", retirada do Livro *Paris, Retrato de uma cidade*, de Jean-Claude Gautrand

### **Texto pequeno-almoço monumental, citado por Paulo Quedas e Magnum**

#### **Soares na microestrutura Noivas do espetáculo RUMOR**

“Quando vamos de férias, o pequeno-almoço... é sempre monumental!

- Pacotinhos de: manteiga, compota de pêsego, compota de figo, marmelada, doce de laranja, de alperce, de framboesa, de amora, de tomate, mel, água mel; Açúcar branco, açúcar amarelo, mascavado, *stevia*, xarope de agave, adoçante;

- Fatias de fiambre, de paio, mortadela, presunto, chouriço, salchicha, bacon;

- Queijos flamengo, queijo brie, camembert, queijo fresco, requeijão, queijo da ilha, queijo da serra, queijo curado de ovelha, de cabra, de vaca e ovelha, de cabra e vaca, queijo creme, queijo *roquefort*, queijo *gorgonzola*, *chedar*, queijo suíço, curado não curado, mozzarella, *mozzarella di búfala*;

- Ovos mexidos, ovos estrelados, ovos escalfados, *à la coque*, cozidos, ovos *benedict*, omelete;

- Pão branco, pão integral, pão de mistura, pão de cereais, pão de trigo, pão com sementes, com sementes de girassol, pão de centeio, de trigo sarraceno, pão de milho, papo seco, pão alemão. Pão branco fatiado, pão integral fatiado, pão bolinha, pão de forma, pão para torrar, pão para tostar, pão com glúten, pão sem glúten, pão de fermentação lenta;

- *Croissants*: *croissants* folhados, *croissants brioche*, *croissants* com chocolate, *croissants* com doce de ovo, *croissants* simples, crepes, panquecas, *waffles*, bolo de maçã, bolo de iogurte, bolo de mel, pão de ló, bolo de mármore, bolo de laranja, pastelaria miniatura, pastéis de nata, pastéis de feijão, jesuítas, palmiers, arrepiados;

- Frutas: melão, manga, laranja, papaia, melancia sem pevide, com pevide, uva sem grainha, com grainha, banana, banana da Madeira, maçã, pêra, toranja, abacaxi, ananás dos Açores;

- Cereais crocantes, aveia, muesli com frutos secos, muesli com frutos vermelhos, muesli com chocolate, granolas de vários tipos, cereais de milho tostado, cereais de arroz tufado, Weetabix;

- Leites: de vaca, leite de cabra, leite magro, leite meio-gordo, leite gordo, leite de arroz, de aveia, avelã, de amêndoas, leite de soja, leite sem lactose, leite com chocolate, leite com cacau, leite com açúcar, leite com café, leite frio, leite morno, leite quente;

- Iogurtes: naturais, iogurtes sem lactose, iogurte grego, iogurte açucarado, iogurte com frutos, *tutti frutti*, morango, ananás, coco, pêssego, manga. Iogurte *stracciatella*, com chocolate, *kefir*, iogurte de leite de cabra, leite de ovelha, iogurte com fermentos naturais;

- Chás: chá verde, chá de camomila, chá de limão, chá de tilia, chá de maçã e canela, chá de hortelã, *rooibos*, chá de menta, chá de erva-cidreira, chá príncipe, chá de lúcia-lima, chá preto *earl grey* geralmente.

- Sumos: de laranja natural, sumo de laranja artificial, sumos de muitas frutas, sumo de maçã, de pêra, de ananás, limonada, kombucha;

- Cafés: café com leite, café de bule, café de máquina, café expresso, café pingado, garoto, abatanado, *cappuccino*;

- Serviço quente: bacon grelhado, salsichas fritas, ovos estrelados e mexidos, *baked beans*, tomates grelhados;

Máquinas expostas: torradeiras, tostadeiras, chaleiras, cafeteiras, máquinas automáticas de fazer café, chá, *cappuccino*, café longo, café curto, máquinas de crepes, máquinas de panquecas, máquinas de *waffles*, máquinas de fazer sumos, máquinas para manter o calor, máquinas para manter o frio, máquinas de gelo, cascatas de chocolate.”



Fotografias de ensaio da microestrutura 'NOIVAS'

### **Texto citado por Pedro Prista, na última cena do espetáculo RUMOR**

“Ao longo deste tempo, olhamos com cuidado e ao mesmo tempo com ironia, o caminho que o Algarve tem vindo a fazer, com os seus habitantes e com todos aqueles que vieram atrás do sonho algarvio. Para pensarmos o futuro. Foi um olhar sobre a identidade dos lugares a partir do fenómeno do turismo. Um fenómeno que veio de alguma forma matar, mas simultaneamente salvar a região.

Como? Esta foi a pergunta de partida para esta criação, nela exploramos a problemática da transfiguração dos espaços naturais, rurais e urbanos, bem como das vidas urbanas deles, à medida e ao sabor do turismo.

Mas, que coisa é Turismo? Que traz consigo esta palavra sem fundo e sem contornos, que se insinuou no mundo e nas vidas como um rumor. Como um eco que ressoa em nós, como uma aparição que se esfuma e desintegra assim que a queremos pensar.

Terá este rumor outros 100 anos à sua frente? Que outra forma de viver irá ressurgir das ruínas desta que, todos o sabemos, já começou a acabar. É urgente pensar e agir para o germinar de novas realidades. Vivemos à procura de um destino para o futuro.

Como vai ser? Que sol? Que terra? Que alegria? Quem?”

## 8.5 ANEXO E: Espaços físicos



Espaço da Antiga Escola do Serominheiro - Centro Social Cultural e Recreativo - onde ensaiamos as primeiras cinco semanas de residência artística.

Canto superior esquerdo: como encontramos e como deixamos o espaço.

Canto superior direito: disposição do espaço com a presença do antropólogo Pedro Prista e Madalena Victorino.

Canto inferior esquerdo: parede repleta com palavras que auxiliaram a pesquisa artística.

Canto inferior direito: Momento do ensaio dedicado à escolha de figurinos.

A dimensão prático-teórica na perspetiva de intérprete-bailarina:  
o corpo como território de identidade em *RUMOR*, de Madalena Victorino



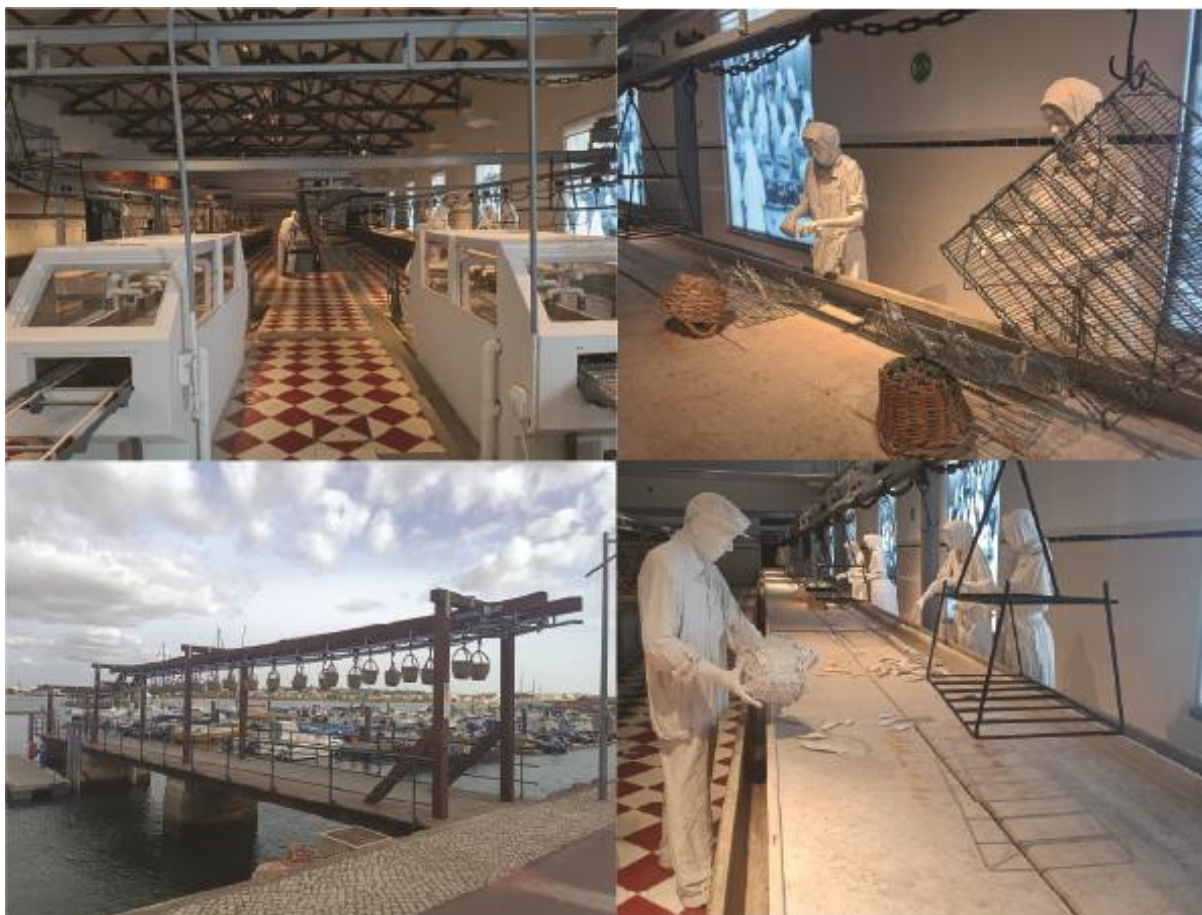
Espaço da Sociedade Recreativa Figueirense - onde decorriam os ensaios com o Rancho Folclórico da Figueira e posteriormente aconteceu a reposição do espetáculo *RUMOR* nos dias 20 e 21 de março de 2025.

Canto superior esquerdo: como encontramos e como deixamos o espaço.

Canto superior direito: momento final do ensaio com o grupo do rancho e os participantes.

Canto inferior esquerdo: momento de ensaio no espaço com os participantes, para a reposição.

Canto inferior direito: momento de ensaio no espaço com apenas a equipa profissional, para a reposição.



Espaço do Museu de Portimão



Espaço dos armazéns de fundição de ferro - que acumulam objetos peculiares que fazem parte da história referenciada no Museu de Portimão



*Cais da zona ribeirinha de Portimão*

A dimensão prático-teórica na perspetiva de intérprete-bailarina:  
o corpo como território de identidade em *RUMOR*, de Madalena Victorino



Espaço da Sociedade Recreativa Vencedora Portimonense (Sala da vencedora), onde estreou o espetáculo.  
Canto superior esquerdo: momento de aquecimento.  
Canto superior direito: momento de almoço.  
Canto inferior esquerdo: momento de ensaio no espaço com os participantes.  
Canto inferior direito: disposição do espaço vazio.



Espaço da Casa do Povo de Alferce, em Monchique - primeira reposição do espetáculo.  
Canto superior esquerdo: disposição do espaço vazio.  
Canto superior direito: momento de jantar.  
Canto inferior esquerdo: momento de arrumação após o espetáculo.  
Canto inferior direito: parte do espaço no momento de ensaio.

## 8.6 ANEXO F: Lista de livros utilizados durante a criação artística

- I Ching: Inspiração do Merce Cunningham - criava sequências coreográficas por meio do acaso (usando, por exemplo, o I Ching, um oráculo chinês); um dos pioneiros no uso de dance scores
- Guia Azul | *Guide Bleu*
- Paris retrato de uma cidade Jean-Claude Gautrand
- Grand Tour - the lure of italy in the eighteenth century
- El Westmorland recuerdos del grand tour
- Chinese Propaganda Posters From Revolution to Modernization
- Gabinetes de curiositès patrick mauriès
- La Favola del Pesce Cambiato - Emma Dante Gianluigi Toccafondo

A dimensão prático-teórica na perspetiva de intérprete-bailarina:  
o corpo como território de identidade em *RUMOR*, de Madalena Victorino

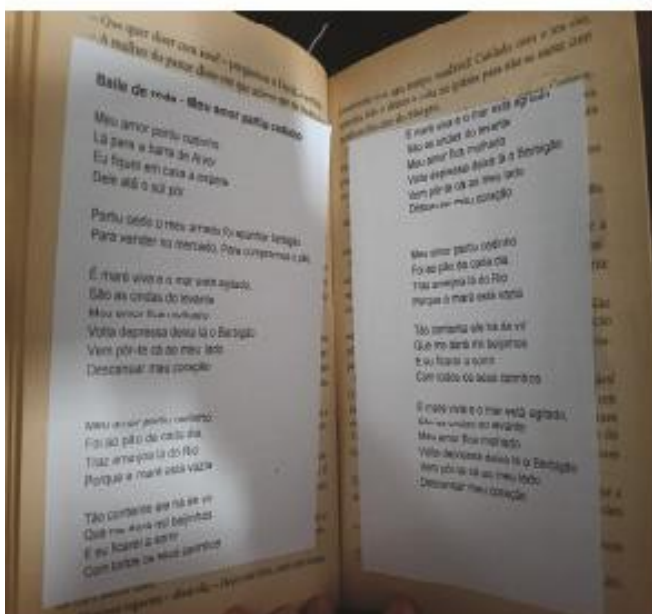


Capas de alguns dos livros mencionados acima

### 8.7 ANEXO G: objetos cenográficos do processo e do espetáculo *RUMOR* (2024)



Fotografias de alguns dos objetos utilizados no espetáculo



Fotografias de utensílios utilizados na cena 'CANTINA'

## 9 ANEXO H: Carta de apreciação de Madalena Victorino

# LAVRAR O MAR

## COOPERATIVA CULTURAL

### CARTA DE APRECIÇÃO

Madalena Victorino, coreógrafa, professora e programadora cultural é co-criadora e directora artística da Cooperativa Cultural Lavrar o Mar, entidade a desenvolver o seu trabalho na Costa Vicentina e no Algarve serrano. O objecto de atenção desta Cooperativa é na sua generalidade, promover as artes performativas contemporâneas em contexto rural e contribuir para o desenvolvimento de práticas de inserção das comunidades locais nos processos e afazeres da criação.

É neste contexto, que surge o espectáculo *RUMOR*. A bailarina Susana Vilar participou como elemento integrante da equipa nuclear deste projecto coreográfico, sendo uma criação desenvolvida a propósito do centenário de elevação a cidade da então vila de Portimão, e cujo assunto deste projecto, foi o *Turismo* enquanto fenómeno sociológico de massas, com a sua corrosiva influência de fragmentação e erosão da identidade ancestral dos locais. Este projecto contou com um núcleo de 10 artistas de dança e música, um antropólogo, um rancho folclórico e 15 pessoas de vários quadrantes da cidade de Portimão. Estas pessoas demonstraram interesse em experimentar práticas como a dança, a dramaturgia, a performatividade e vieram juntar-se ao elenco central para lhe oferecer a sua dimensão humana e local.

A Susana Vilar foi uma das artistas que integrou o elenco de *RUMOR* e que em muito contribuiu para o sucesso e a boa evolução deste projecto. O seu estágio aconteceu entre setembro e novembro de 2024 que incluiu o processo de criação, com ensaios e estudos na cidade, no museu da cidade e também em contexto humano. As apresentações deste espectáculo aconteceram em Portimão a 22, 23, 24 de novembro, na aldeia de Alferce, Monchique a 14 e 15 de dezembro, na aldeia da Figueira, Portimão aldeia natal do rancho folclórico a 19 e 20 de março e na aldeia da Bordeira, Aljezur, 21 de março. Este espectáculo tem uma nova reposição prevista para os dias 29 e 30 de novembro próximos em Coimbra.

Tenho acompanhado o trabalho da Susana desde a sua formação na Escola Superior de Dança, onde tive o prazer de ser sua professora, sendo que em anos seguintes, a convidei por várias vezes a integrar múltiplos projectos de criação coreográfica e interpretação. Tenho vindo a conhecê-la sempre melhor, admiro a sua capacidade de trabalho e dedicação, a sua forma particular de perceber os assuntos que tem em mãos, oferecendo um contributo criativo e inteligente ao que se procura encontrar e desenhar. É uma pessoa sempre disponível para pesquisar mais, saber mais, investigar mais. Como intérprete é uma bailarina com uma sensibilidade física muito particular, muito focada na compreensão dos desafios propostos para poder responder de forma muito séria e certa. É isso que a faz ficar realizada, chegar o mais longe possível.

Giacomo Scalisi | Madalena Victorino

CRL | NIPC: 513061070 | Casa la Milonga | Montes Gaiegos 8670-144 Aljezur PORTUGAL

# LAVRAR O MAR

## COOPERATIVA CULTURAL

É uma bailarina com um traço interpretativo muito próprio e cativante, descobrindo muitas vezes soluções surpreendentes no que diz respeito à pesquisa que realiza com a imaginação do seu corpo. Neste sentido admiro-a muito. Tem demonstrado a partir deste seu modo pessoal e comportamental, também uma capacidade extremamente sensível no contacto com outras pessoas não artistas que se juntam aos projectos e que a Susana recebe com muita dedicação, atenção, capacidade de partilha e envolvimento. Uma vez feito o compromisso de estar num projecto, a sua atitude é de envolvimento total, sendo muito generosa a sua prestação. Com uma formação humana muito boa, a sua participação torna-se não só de grande qualidade artística como humana. É uma pessoa jovem com uma maturidade já muito sedimentada, que se revela no seu sentido de compromisso, responsabilidade, motivação e resiliência para ultrapassar obstáculos. No entanto, não se inibe que procurar sempre mais e diferentes estímulos e contextos propícios ao seu enriquecimento profissional e artístico.

Estamos assim na presença de uma jovem artista com a qualidade de alguém que quer seriamente desenvolver o seu trabalho em torno da interpretação e das suas linhas derivadas de trabalho, que serão a criação, o ensino, a investigação, a organização de programas e projectos de natureza participativa também.

O contributo da Susana Vilar para o projecto de espectáculo *RUMOR* foi decisivo e muito valioso tendo em conta o que foi descrito nesta carta que deseja ser uma carta de confirmação da sua qualidade artística, da forma muito própria de se encontrar com a linguagem da dança e da forma extremamente sensível como partilha, comunica e se integra num projecto que tanto tem de artístico como de sociológico, histórico, político e comunitário.

Aljezur, 22 de outubro de 2025



**Madalena Victorino**  
**Coreógrafa, Pedagoga, Programadora Cultural**  
**Co - Directora Artística Cooperativa Cultural Lavrar o Mar**