



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

CABEÇA POR CABEÇA
Processo de Criação Coreográfica

Mónica Maria Lopes Monteiro

Orientador
Professor Doutor João Fernandes

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

Outubro 2023



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

CABEÇA POR CABEÇA
Processo de Criação Coreográfica

Mónica Maria Lopes Monteiro

Orientador

Professor Doutor João Fernandes

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

Outubro 2023



*Cabe-nos a nós, mulheres e homens deste tempo, aceitarmos as nossas diferenças,
defendermos o valor da mistura, do heterogéneo, do misto.*

Sylviane Agacinski

Por todo o apoio e amor incondicional, este relatório foi escrito a pensar nelas, em especial
à Cátia e à Sandra.

Agradecimentos

Primeiramente, quero expressar a minha profunda gratidão ao meu orientador, João Fernandes, pela sua dedicação e orientação ao longo deste processo. As suas valiosas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho, e a sua disposição em ajudar sempre que necessário foi inestimável.

Gostaria de agradecer à instituição *Jazzy Dance Studios*, por fornecer o ambiente propício para a realização deste projeto. Agradeço especialmente à Escola Superior de Dança, que me acolheu durante todo o período do mestrado.

Além disso, quero expressar o meu agradecimento ao Festival Metadança, que desempenhou um papel crucial para possibilitar a realização deste projeto. A sua colaboração foi essencial para a concretização desta pesquisa.

Agradeço ao Junis pela sua colaboração e disposição em participar na peça. A sua contribuição enriqueceu significativamente o trabalho.

Também quero agradecer ao Tiago Lourenço por compartilhar o seu conhecimento e as suas habilidades ao ministrar um workshop de contato e comunicação com os intérpretes.

Gostaria de expressar os meus sinceros agradecimentos aos intérpretes envolvidos neste projeto, que demonstraram uma enorme dedicação, motivação e esforço. O comprometimento deste grupo com a arte foi fulcral para o sucesso deste projeto.

Além disso, gostaria de estender os meus agradecimentos aos professores e colegas que contribuíram significativamente para este relatório, auxiliando nas diversas pesquisas e partilhando conhecimentos ao longo do processo.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos, Margarida Pedrão, Rita Alferes, Sofia Freitas e Sofia Santos pela constante força, motivação e apoio, que me ajudaram a superar diversos desafios. Também, mas não menos importante, quero expressar a minha profunda gratidão à minha família, que sempre esteve ao meu lado, apoiando este percurso académico e pessoal. O seu amor inabalável e encorajamento foram a luz que me guiou ao longo desta jornada

Por fim, gostaria de estender os meus agradecimentos ao Ângelo Cid Neto e à Inês Pedruco por dedicarem o seu tempo para assistir aos ensaios e partilharem ideias, suscitar reflexões e orientações importantes. A presença e contribuição de ambos foram fundamentais.

E um último agradecimento a todos aqueles que de alguma forma desenvolveram parte deste projeto. O vosso apoio foi importante e não seria possível sem cada um de vocês.

Resumo

Do mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) ministrado pela Escola Superior de Dança no ano letivo 2022/2023, nasceu o projeto em coreografia *Cabeça por Cabeça*.

A peça *Cabeça por Cabeça*, apresentada no Teatro José Lúcio da Silva, teve como principal objetivo a criação de uma obra coreográfica contemporânea, a partir de uma investigação sobre a compreensão do ser humano do sexo masculino, focalizando nos seus comportamentos e pensamentos, de forma a entender a relação que este tem com os outros e consigo próprio.

Esta criação coreográfica contemporânea envolveu dois intérpretes do sexo masculino e uma intérprete do sexo feminino e teve como inspiração e referência os seguintes livros: *Política dos Sexos* de Sylviane Agacinski e *O Cérebro Masculino* de Louann Brizendine. O foco incidiu na exploração dos relatos pessoais dos intérpretes (expressão das ideias, opiniões e reflexões) e efetuar conexões com pequenos excertos dos livros supracitados. A integração dessas referências literárias, enriqueceu a estrutura da obra, forneceu uma base conceptual sólida que não só sustentou as ações comportamentais masculinas, como também enriqueceu a experiência artística.

A nível estrutural, este relatório de projeto está organizado em quatro capítulos: o Enquadramento Geral, o Enquadramento Teórico, o Processo de Criação da Obra *Cabeça por Cabeça* e a Análise Coreográfica de *Cabeça por Cabeça*.

Uma das principais conclusões que emergem deste processo é a importância da subjetividade na compreensão das ações comportamentais e pensamentos masculinos. Cada intérprete trouxe as suas próprias experiências e perspetivas para a obra *Cabeça por Cabeça*, demonstrando como as narrativas pessoais podem ser uma fonte rica de *insights* sobre o tema. Isso ressalta a necessidade de reconhecer a diversidade de experiências dentro do universo masculino e evitar generalizações simplistas.

A incorporação dos elementos como o género na dança contemporânea, comportamentos e pensamentos masculinos na criação artística contemporânea é fundamental não apenas para a evolução da arte, mas também para a promoção da igualdade de género, desconstrução de estereótipos e enriquecimento do diálogo cultural e social.

Palavras-Chaves: dança contemporânea, coreografia, métodos e processos de criação, sexo masculino.

Abstract

From the Master's degree in Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) ministered by the Escola Superior de Dança in the school year 2022/2023, the project *Cabeça por Cabeça* was born. The play *Cabeça por Cabeça*, presented at José Lucio da Silva Theater, had as the main objective the creation of a contemporary choreographic work, starting by an investigation into the understanding of the male human being, focusing on their behaviors and thoughts, in a way to understand the relation they have with each other and with themselves.

This contemporary choreographic creation involved two male performers and one female performer and had as an inspiration and reference the following books: *Politica dos Sexos* by Sylviane Agacinski and *O Cérebro Masculino* by Louann Brizendine. The focus was on exploring the interpreters' personal accounts (expression of ideas, opinions and reflections) and make connection with small excerpts from the referred books. The integration of these literary references, enriched the narrative of the work, supplied a solid conceptual base that not only sustained the behavioral male actions, but also enriched the artistic experience.

On a structural level, this project report is organized into four chapters: General Context, Theoretical Framework, The Creation Process of the Piece *Head by Head*, and Choreographic Analysis of *Cabeça por Cabeça*.

One of the main conclusions to emerge from this process is the importance of subjectivity in understanding men's behavioral actions and thoughts. Each performer brought their own experiences and perspectives to the play *Cabeça por Cabeça*, showing that personal narratives can be a rich source of insights about the theme. This highlights the need to recognize the diversity of experiences within the male universe and avoid simplistic generalizations.

The incorporation of elements such as gender in contemporary dance, male behaviors, and thoughts in contemporary artistic creation is essential not only for the evolution of art but also for promoting gender equality, deconstructing stereotypes, and enriching cultural and social dialogue.

Key words: contemporary dance, choreography, creative methods and processes, male.

Índice

Agradecimentos	iv
Resumo	I
Abstract.....	II
Índice.....	III
Introdução.....	1
Capítulo I- Enquadramento Geral	4
1.1 Inserção no tecido artístico profissional	4
1.2 Motivação.....	5
1.3 Objetivos.....	6
1.3.1 Objetivos Gerais	6
1.3.2 Objetivos Específicos.....	6
1.4 Ficha Artística.....	7
Capítulo II- Enquadramento Teórico	8
2.1 A Criação Coreográfica Contemporânea.....	8
2.2 O Género na Dança Contemporânea	11
2.3 O Comportamentos e Pensamentos do Sexo Masculino	13
2.4 O Intérprete de Dança Contemporânea	14
2.5 Os Estímulos para a Criação	15
2.6 A Definição da Temática	17
2.7 Os Métodos e Processos de Criação Democráticos – A Participação do Intérprete	19
2.8 Os Métodos e Processos de Criação Didáticos – A Transmissão de Movimento	21
Capítulo III - O Processo de Criação de Cabeça por Cabeça	25
Etapa 1- A Pesquisa Conceptual.....	25
Etapa 2- A Relação com a escolha do intérprete	27
Etapa 3- A Pesquisa de materiais de movimento.....	28

Etapa 4- A Composição dos materiais.....	32
Capítulo IV- Análise Coreográfica de Cabeça por Cabeça	38
4.1 A Estrutura e as Configurações Coreográficas	38
4.2 Outros Elementos do Espetáculo	44
4.2.1 O Ambiente Sonoro	44
4.2.2 Os Figurinos.....	45
4.2.3 A Cenografia	45
4.2.4 O Ambiente Luminotécnico.....	46
4.2.5 A Caraterização.....	47
Conclusão	50
Bibliografia.....	53
Apêndices	I
Apêndice A: Registo do processo criativo Cabeça por Cabeça	I
Apêndice B: Exemplo de Mind Map	III
Anexos	IV
Anexo A: Capas dos livros que serviram de motivação para o projeto Cabeça por Cabeça	V
Anexo B: Suporte de Divulgação da peça	VI
Anexo C: Registo Fotográfico da maquilhagem e das plataformas do projeto Cabeça por Cabeça.....	VII
Anexo D: Registo Fotográfico da peça	IX
Fotografia: Rute Violante.....	IX
Anexo E: Registo de Vídeo - Cabeça por Cabeça	XII

Introdução

Esta investigação pretende ser um modesto contributo para o estudo de questões ligadas ao universo do sexo masculino e integra o projeto em coreografia, no âmbito do Mestrado de Criação Coreográfica e Práticas Profissionais.

Este relatório foi fundamental para a prática coreográfica, destacando a importância em abordar o comportamento e o pensamento humano, especialmente o masculino, por uma abordagem artística, enfatizando a relevância da subjetividade na interpretação dos intérpretes, com base nas experiências pessoais dos mesmos.

A investigação das ações comportamentais do sexo masculino não é apenas uma exploração da identidade masculina, mas também uma oportunidade de examinar as dinâmicas sociais, culturais e pessoais que influenciam o comportamento dos indivíduos. Ao reconhecer a subjetividade das experiências pessoais dos intérpretes, este diálogo pretende destacar a diversidade e a riqueza das perspectivas individuais dentro deste âmbito.

A motivação para este trabalho advém da curiosidade de como o ser humano do sexo masculino se relaciona consigo e com o mundo e o impacto que o mesmo tem sobre a sociedade. As diversas pesquisas efetuadas, a leitura de outros trabalhos artísticos também ativou o interesse nesta temática. No entanto, apesar da curiosidade de saber mais sobre toda a complexidade da temática referente ao sexo masculino, ainda existe pouca informação sobre o mesmo, em comparação com a informação que existe sobre a mulher.

Perante ao que foi referido anteriormente, foram colocadas algumas questões que orientaram a investigação: “O que se pensa quando se fala do sexo masculino?”, “O homem é duplo ou não é simples?”, “Não será para cada um de nós o outro sexo o rosto mais próximo do estranho?” (Sylviane Agacinski, 1999); “Para que haja mundo, é preciso com efeito que se passe do um ao dois, e “dois” é a via que se abre ao múltiplo, aos milhares, aos milhões. Dois é, por assim dizer, o uno múltiplo, a abertura, o movimento.” (Jean-Christophe Bailly, 1997).

A peça *Cabeça por Cabeça*, apresentada no Teatro José Lúcio da Silva, teve como principal objetivo a criação de uma obra coreográfica contemporânea, a partir de uma investigação sobre a compreensão do ser humano do sexo masculino, focalizando nos seus comportamentos e pensamentos, de forma a entender a relação que este tem com os outros e consigo próprio.

Esta pesquisa visa explorar e entender como o sexo masculino se comporta e pensa, tendo em conta a sua complexidade e em consideração as suas relações, construções sociais e aquilo que o influencia, desenvolvendo movimentos e questões artísticas a partir dessas

reflexões, transpondo para o processo criativo e contribuindo para o desenvolvimento da criação coreográfica.

Esta criação coreográfica contemporânea envolveu dois intérpretes do sexo masculino e uma intérprete do sexo feminino e teve como inspiração e referência os seguintes livros: *Política dos Sexos* de Sylviane Agacinski e *O Cérebro Masculino* de Louann Brizendine. O foco incidu na exploração dos relatos pessoais dos intérpretes (expressão das ideias, opiniões e reflexões) e efetuar conexões com pequenos excertos dos livros supracitados. Relativamente às experiências individuais deste grupo, foi considerado relevante a sua trajetória, contexto cultural e social, bem como as suas vivências pessoais.

Este estudo ampliará o entendimento da complexidade do comportamento masculino, mas também demonstrará como essas experiências podem ser transformadas em expressões artísticas significativas. Através da análise e da pesquisa, com foco em questões relacionadas ao género na dança contemporânea, nos comportamentos e pensamentos masculinos, e na interpretação da dança contemporânea, espero contribuir para o enriquecimento do campo da análise comportamental e artística, oferecendo uma perspetiva única sobre as interações entre as experiências pessoais e a criação artística.

No processo de criação coreográfica, a análise de movimento de Rodolf Laban surgiu para descrever e analisar os componentes do movimento e do espaço. Neste processo criativo, tornou-se evidente que os métodos e processos de criação, sejam eles de natureza didática ou democrática, desempenharam um papel fundamental na aquisição de uma compreensão mais profunda das experiências dos intérpretes e como os materiais coreográficos foram concebidos e desenvolvidos, com o propósito de garantir uma convergência coletiva de pensamento em relação ao tema em questão.

Foram criadas duas frases coreográficas distintas que expressam ideias diferentes. Ambas as frases são caracterizadas pela velocidade rápida, mas ao nível da resistência uma das frases era forte e a outra fraca. Estas enfatizaram a velocidade, que influenciou a dinâmica da peça. As frases foram preparadas e repetidas integralmente para que os intérpretes adquirissem a energia necessária. Ao longo do processo criativo, foram modificadas, incorporando elementos uníssonos e de projeção de som. As plataformas desempenharam um papel fundamental na configuração da estrutura coreográfica.

Na elaboração dos solos e duetos, a improvisação desempenhou um papel fundamental na transmissão de movimento e na colaboração entre os intérpretes. Estimulou a criatividade, facilitou a comunicação e promoveu uma atmosfera de exploração livre e colaborativa. A improvisação aprimorou as habilidades de comunicação dos intérpretes, incluindo a escuta ativa e a expressão não verbal, enriquecendo o processo de criação e as apresentações artísticas.

Palavras-chave como “território”, “poder”, “opostos”, “comportamentos” e “ações”, serão também fundamentais para a realização de exercícios coreográficos.

A nível estrutural, este relatório de projeto está organizado em quatro capítulos: o Enquadramento Geral, o Enquadramento Teórico, o Processo de Criação da Obra *Cabeça por Cabeça* e a Análise Coreográfica de *Cabeça por Cabeça*.

O Enquadramento Geral aborda Inserção no Tecido Artístico Profissional e a Motivação. Seguidamente é enumerado os Objetivos deste relatório de projeto. Na Ficha Artística é descrito todos os elementos estruturais da obra coreográfica. O Enquadramento Teórico está dividido em oito capítulos, nomeadamente Criação Coreográfica Contemporânea, o Género na Dança Contemporânea, Comportamentos e Pensamentos do Sexo Masculino, o Intérprete de Dança Contemporânea, Definição da Temática, Estímulos para a Criação, Os Métodos e Processos de Criação Democráticos e Os Métodos de Processos de Criação Didáticos. Na terceira parte, relativamente ao Processo de Criação da obra *Cabeça por Cabeça*, foi explanado a pesquisa conceptual, relação da escolha do intérprete, pesquisa de materiais de movimento e a sua respetiva composição. Na quarta parte é efetuada a Análise Coreográfica da Obra em que é abordada as estruturas e configurações coreográficas e outros elementos do espetáculo, tais como, o ambiente sonoro, figurinos, cenografia, ambiente luminotécnico e caracterização. Por fim, são apresentadas as conclusões desta investigação e as limitações sentidas no decorrer de todo o processo.

Capítulo I- Enquadramento Geral

1.1 Inserção no tecido artístico profissional

A dança contemporânea desempenha um papel significativo na inserção no tecido artístico profissional, uma vez que se tornou uma disciplina relevante nos cenários artísticos contemporâneos. É uma forma de expressão que evoluiu consideravelmente nas últimas décadas. É conhecida pelo seu espírito inovador e é aberta à experimentação. Essa atitude de constante procura por novas formas de expressão e de novos movimentos, ajuda a manter a dança contemporânea como uma parte vital e em constante evolução no mundo da arte.

A body, wether sitting writing or standing thinking or walking talking or running screaming, is a bodily writing. Its habits and stances, gestures and demonstrations, every action of its various regions, areas and parts- all these emerge out of culture practices, verbal or not, that construct corporeal meaning. (Foster, 1995, p.4)

O corpo na dança é um ser livre, capaz de se comunicar de maneira extraordinária. É uma ferramenta de expressão versátil, que transcende as barreiras da linguagem verbal e atinge a essência da comunicação humana. Cada movimento, cada gesto e cada postura contam uma história. O corpo é um repositório de memórias, armazenando as experiências e as histórias de vida de cada indivíduo. “Each of the body’s moves, as with all writings, traces the physical fact of movement and also an array of references to conceptual entities and events.” (Foster, 1995, p.4). A dança, assim, torna-se uma poderosa forma de expressão, onde o corpo é livre para falar a linguagem das emoções, da história e da humanidade de maneira única e universal.

Um das estruturas que permitiu a realização da proposta artística foi o festival Metadança - Festival de Artes Performativas, que ocorre em Leiria anualmente, na última semana de abril, abrangendo várias atuações, quer em espaços convencionais e não convencionais. Este festival tem como objetivo, estabelecer parcerias e intercâmbios com diversas entidades artísticas; promover espaço para um contato mais direto com a interpretação de obras coreográficas e conseqüentemente um apoio aos jovens criadores na divulgação e apresentação dos seus trabalhos coreográficos; facultar à comunidade externa e local uma semana de contato com diferentes manifestações artísticas na área da dança e em outras áreas que estejam inerentes.

Outra estrutura que acolheu este projeto e forneceu as suas instalações para os ensaios foi a *Jazzy Dance Studios*. A presente estrutura possibilitou a utilização de uma de suas

instalações localizada em Entrecampos, o que proporcionou a dinamização dos ensaios necessários para a concretização da obra coreográfica.

Ambas as instâncias estruturais supracitadas desempenharam papéis fundamentais no contexto da realização da peça coreográfica em questão, pois proporcionaram tanto o local de apresentação quanto o espaço de ensaios necessário para o processo criativo. Essas infraestruturas viabilizaram, de maneira significativa, o estudo, a exploração e o aprofundamento da temática subjacente à obra.

1.2 Motivação

Um dos pontos de partida desta criação coreográfica provém de duas obras literárias *Política dos Sexos* de Sylviane Agacinski, e *O Cérebro Masculino* de Louann Brizendine. Estas duas referências foram importantes para encontrar diferentes perspetivas sobre o homem. O primeiro foi a base para a promoção de debate sobre o tema, mas também para a concretização de alguns exercícios coreográficos; e o segundo livro, foi um ponto de partida para levantar questões e articulá-las ao longo do processo de criação. A motivação para querer trabalhar este tema advém do meu percurso biográfico, particularmente a inexistência da figura do sexo masculino na minha vida. Neste sentido, sempre tive curiosidade em compreender o sexo oposto e como se comporta em relação aos outros. Não obstante, esta vontade em trabalhar sobre o sexo oposto tem sido recorrente, visto que os últimos trabalhos que desenvolvi quando estive no programa ERASMUS no Conservatório Maria D'Ávila em Madrid, também recaiam sobre esta temática.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivos Gerais

- Investigar e questionar os comportamentos e pensamentos associados ao sexo masculino utilizando-os em propostas de exercícios coreográficos e refletindo-os na materialização de uma obra coreográfica;
- Criar uma obra artística que explore as complexidades dos comportamentos e pensamentos masculinos, utilizando experiências e emoções dos diferentes elementos da equipa artística;
- Planear ensaios de forma eficaz, em colaboração estreita com os intérpretes, para assegurar a execução precisa das estruturas coreográficas da peça *Cabeça por Cabeça*, contribuindo para a realização dos objetivos da obra coreográfica.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Usar palavras encontradas nos textos e transportá-las para vários tipos de improvisação como fonte para a pesquisa de material coreográfico;
- Integrar movimentos que explorem as interações entre os intérpretes de ambos os sexos, tendo em conta a expressão de emoções e das relações;
- Criar uma lógica coreográfica que revele a dualidade dos comportamentos masculinos, destacando os traços tradicionalmente associados à masculinidade;
- Usar métodos e processos de criação democráticos de forma a criar uma maior conexão entre os elementos da equipa artística;
- Usar métodos e processos de criação didáticos para desenvolver estratégias e métodos coreográficos para a criação de uma linguagem de movimento associada a uma qualidade de movimento, reconhecida como importante para a peça coreográfica;
- Usar a estrutura coreográfica de forma a evidenciar a evolução dos comportamentos masculinos;
- Incorporar as três plataformas de maneira funcional e criativa na coreografia, explorando diferentes níveis e alturas;
- Criar uma banda sonora que acentue o ambiente da peça e apoie as frases de movimento dos intérpretes;
- Selecionar figurinos que sejam visualmente coesos e que se integrem bem com as indumentárias, de modo a criar uma aparência harmoniosa;
- Utilizar a iluminação e os objetos de forma apropriada, criando ambientes que complementem a abordagem do tema.

1.4 Ficha Artística

Cabeça por Cabeça.

Sinopse: CABEÇAS, pensamentos que são transmitidos, conclusões que são tiradas, mas que não se tornam verdades absolutas. 4 cabeças, 4 pensamentos híbridos que se concentram no antes e no depois e, que passam de cabeça por cabeça.

Antes... pensamento.

Depois...

Duração: 35 minutos

Faixa Etária: Maiores de 6 anos

Criação: Mónica Monteiro

Interpretação: Beatriz Lourenço, Carolina Sendim, Mário Santos, Rafael Pinto

Design Luz: Mónica Monteiro

Música: Acidbaby

Cenário: Mónica Monteiro

Figurinos: Beatriz Lourenço, Carolina Sendim, Mário Santos, Mónica Monteiro, Rafael Pinto

Make-up: Maria Amorim

Fotografia: Guilherme Gouveia

Design Gráfico: Miguel Ângelo

Agradecimentos Especiais: Junis Becherer, João Fernandes, Margarida Pedrão, Tiago Lourenço

Estreia: 29 de abril de 2023 – Teatro José Lúcio da Silva

Capítulo II- Enquadramento Teórico

2.1 A Criação Coreográfica Contemporânea

A criação coreográfica é o processo de criar, desenvolver e organizar movimentos no espaço e no tempo com o intuito de fazer refletir e questionar o público sobre algum tema ou ideia. No processo criativo está envolvido a seleção e estruturação dos movimentos e as configurações adotadas que também são importantes no contexto da leitura coreográfica que se pretende dar ao público. “A fluência do movimento é fracamente influenciada pela ordem em que são adicionadas as diferentes partes do corpo.” (Laban, 1958, p.47).

Uma das etapas do trabalho de um coreógrafo é utilizar técnicas e abordagens para criar uma peça a solo, um dueto, um trio ou um grupo de intérpretes, para conseguir passar uma mensagem, contar uma história ou simplesmente explorar a estética do movimento. No livro *A Choreographer's Handbook* (2010) de Jonathan Burrows, enfatiza a natureza plural e diversa do corpo na Dança Contemporânea. Ele destaca que o corpo pode ser abordado de diferentes maneiras: por meio de uma investigação da sua fisicalidade, explorando as suas dimensões representativas e referenciais. Essas abordagens podem variar desde uma pesquisa mais conceptual até mesmo uma pesquisa mais filosófica. Burrows (2010) ressalta a importância de permitir essa ampla variedade de perspectivas sobre o corpo em movimento, reconhecendo que cada uma delas pode enriquecer a expressão artística da dança.

Xavier (2017) salienta que o espaço se revela como um ponto de convergência, onde as práticas artísticas encontram legitimidade. Estas práticas destacam-se pela sua expressiva liberdade na forma como se manifestam e se moldam. Além disso, elas também ressaltam a sua importância como um território onde se atua na fronteira entre diversos campos artísticos.

A criação permite aos intérpretes expressarem a sua criatividade e a relação entre o corpo em movimento, o espaço e o tempo, em que exploram com diferentes dinâmicas, ritmos e direções no espaço.

A complexidade da dança contemporânea é caracterizada por ser uma forma de expressão artística diversificada e versátil, potenciadora de diversas interpretações. A dança contemporânea permite aos intérpretes e coreógrafos explorarem a sua identidade através do movimento refletindo questões culturais, sociais ou políticas do mundo contemporâneo, para abordar temas, estimular o diálogo entre o público e os intérpretes e provocar reflexões. “A dança contemporânea na contemporaneidade pode ser caracterizada como híbrida e abrangente. Se, por um lado, se destaca pela capacidade de absorção de várias manifestações artísticas, por outro lado, expande-se pela democratização na permeabilidade e inclusão de diferentes corpos.” (Neto, 2022, p.206). De acordo com Louppe (2012), na

Dança Contemporânea, o corpo em movimento é percebido como um espaço dinâmico que atua como sujeito, objeto e ferramenta para a geração de conhecimento. Essa perspectiva demonstra que o corpo é uma entidade complexa e diversa, capaz de atribuir significado por meio das suas ações e presença. O significado das expressões coreográficas na Dança Contemporânea surge da forma como o corpo em movimento se relaciona com o tempo, o espaço e sua continuidade. É através dessa interação que as coreografias ganham vida e se tornam significativas. Ao organizar-se dentro desses elementos fundamentais, o corpo em movimento atinge uma expressão coreográfica que é reconhecível e compreensível para o público. Dessa maneira, a dança adquire uma linguagem própria, que comunica ideias, emoções e conceitos de maneira artística e envolvente.

Os coreógrafos e intérpretes frequentemente procuram novas formas de movimento, novos modos de expressão e novos espaços de apresentação. Ao contrário das estruturas rígidas como o *ballet*, a dança contemporânea liberta de formas predefinidas, permitindo uma variedade de movimentos, abordagens e expressões.

Banes (1987), no contexto da evolução da dança no século XX, é importante destacar que a primeira fase do pós-modernismo na dança foi descrita principalmente por abordagens polêmicas e uma diversidade de rejeições em relação à definição então predominante e restritiva da dança. Os coreógrafos e artistas dessa época procuravam romper com as convenções e desafiar as normas tradicionais da dança.

If the dances of the first phase of post-modern dance were primarily polemical in their theoretical thrust an assortment of all kinds of rejections of the then prevailing, constraining definition of dance then the works of analytic post-modern dance were programmatic in their theoretical thrust. That is, the analytic post-moderns were committed to the goal of redefining dance in the wake of the polemics of the sixties. (Banes, 1987, p.20).

A interdisciplinaridade entre a dança e outras formas de arte como vídeo, teatro e música enriquece a uma vasta gama de possibilidades criativas na coreografia. As peças coreográficas desenvolvem e pesquisam sobre questões quer sociais, quer culturais ou políticas. Os coreógrafos utilizam a dança como uma forma de questionar ou refletir sobre temas importantes da sociedade.

Como a dança contemporânea abrange uma ampla variedade de abordagens e estilos, desde o abstrato até ao narrativo e emocional. Essa diversidade reflete a natureza inclusiva e adaptável da dança contemporânea.

The key post-modern choreographic technique is radical juxtaposition. But also, these dances often use ordinary movements and objects; they propose new relationships between performer and spectator; articulate new experiences of space, time, and the body; incorporate language and film; employ structures of stillness and repetition. (Banes, 1987, p.22)

Sendo muitas vezes acessível e inclusiva, tentando acalçar um público variado e representando uma variedade de experiências culturais. A dança contemporânea frequentemente envolve uma colaboração mais estreita entre coreógrafos e intérpretes. Os intérpretes são frequentemente incentivados a contribuir com as suas próprias ideias e perspectivas no processo criativo.

A dança contemporânea é uma forma artística que abrange uma ampla variedade de abordagens e linguagens, o que torna um campo diversificado e rico em possibilidades criativas. Quando discutimos as linguagens da dança contemporânea, é crucial considerar a permeabilidade às diferentes abordagens que caracterizam esse estilo de dança. "(...) o corpo é o instrumento através da qual o homem se comunica e se expressa." (Laban, 1958, p.88).

A dança contemporânea, é como um palco vibrante e inclusivo, onde a multiplicidade de corpos e a diversidade de linguagens encontram expressão plena.

If choreography emerges in early modernity to remachine the body so it can "represent itself" as a total "being-toward-movement," perhaps the recent exhaustion of the notion of dance as a pure display of uninterrupted movement participates of a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being. (Lepecki, 2006, p.18)

Neste cenário artístico, os vários corpos, formas e capacidades servem para criar um diálogo coreográfico que transcende as fronteiras físicas e culturais. Por meio de movimentos ousados, experimentação estilística e uma fusão de tradições de dança, a dança contemporânea celebra a riqueza da experiência humana, desafiando normas preconceituosas e abrindo caminho para uma expressão artística autêntica e inclusiva. "Thus, any dance that probes and complicates how it comes into presence, and where it establishes its ground of being, suggests for critical dance studies the need to establish a renewed dialogue with contemporary philosophy." (Lepecki, 2006, p.16)

2.2 O Género na Dança Contemporânea

O género na dança contemporânea tem uma longa história de representação ao longo dos séculos. No entanto as concessões tradicionais de género na dança, muitas vezes direcionava para estereótipos de masculinidade e feminilidade e para normas sociais rígidas. Na dança clássica, os papéis de género eram estritamente definidos, com bailarinas a representarem papéis femininos e bailarinos a representarem papéis masculinos. As indumentárias e os próprios movimentos eram excessivamente codificados de acordo com as normas de género.

A dança moderna por contraste no século XX, teve uma transformação significativa na abordagem ao género. Coreógrafos como Merce Cunningham, desafiaram as normas de género, permitindo a liberdade de movimento e a igualdade de género (Tomas, 2020).

A dança contemporânea tornou-se conhecida por desenvolver, pesquisar e quebrar muitas das convenções tradicionais de género. Sistemas de classificação oficiais, tais como os registos de nascimento e de identificação, permitem-nos analisar a um nível macroscópico os modos como as pessoas são ordenadas e hierarquizadas em relação ao género (Merlini, 1985).

Com isto, a dança contemporânea promove frequentemente uma maior fluidez no que toca aos intérpretes explorarem uma gama mais ampla de expressões de género nas suas coreografias, podendo incluir a quebra de estereótipos tradicionais, quer masculinos, quer femininos.

Outra característica da dança contemporânea é também servir como um meio para iniciar diálogos e debates sobre questões de género, incluindo a igualdade de género e não discriminação.

Muitos coreógrafos notáveis, como Pina Bausch, Crystal Pite, Anne Teresa De Keersmaeker e Akram Khan, têm enriquecido o campo da dança contemporânea através das suas afamadas peças coreográficas. Entre elas, destacam-se *Café Müller* (1978), *Betroffenheit* (2015), *Fase*, *Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) e *Xenos* (2018). Uma característica comum nestes trabalhos é o debate sobre as questões de género, que se traduz numa análise detalhada de temas relacionados à identidade de género, à opressão de género, à sexualidade e às expectativas sociais que circundam as noções de género.

Em *Café Müller*, Pina Bausch abordou a fragilidade e a vulnerabilidade humana, explorando as complexidades das relações interpessoais e as tensões de género. A peça é uma evocação das lembranças de infância de Pina Bausch, sobre o seu pai. Crystal Pite, por meio de *Betroffenheit*, mergulhou nas profundezas da mente humana e tratou de temas como

o trauma, os vícios e o impacto do sofrimento nas vidas das pessoas, tocando em questões de género ao mesmo tempo. É uma obra coreográfica que é inspirada na experiência de trauma vívido de Young, que canaliza a dor de perder sua filha, sobrinha e sobrinho. Anne Teresa De Keersmaeker, em *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, criou uma peça que explora o movimento, a repetição e a geometria, destacando o potencial universal do corpo humano e minimizando as distinções de género. A coreógrafa aborda a estrutura da música de Reich como base para criar uma linguagem de movimento autónoma que não apenas representa a música. Por fim, Akram Khan, em *Xenos*, investigou as experiências dos soldados colonizados na Primeira Guerra Mundial, explorando a alienação e a estranheza, enquanto também levanta questões sobre identidade e a masculinidade em um contexto de guerra. O coreógrafo mergulha nas fontes do século XX e dá vida à visão de um soldado colonial em um estado de choque durante a Primeira Guerra.

Estes coreógrafos contribuíram significativamente para o diálogo sobre o género na dança contemporânea, enriquecendo a arte da coreografia com suas explorações profundas e inovadoras das complexidades relacionadas ao tema. As obras coreográficas convidam o público a refletir sobre as diversas facetas da identidade e da experiência humana.

A dança contemporânea tem então desenvolvido um papel fulcral na promoção de uma variedade de tipos de corpos, reconhecendo que a beleza e a expressão artística não estão limitadas a um ideal específico de corpo.

Essa abordagem inclusiva, não se limita apenas às questões de género, mas também se estende a uma ampla gama de identidades e experiências. “Tanto no plano transnacional, como nos contextos português e britânico em particular, as concepções sobre o género, o sexo e a sexualidade têm vindo a transformar-se.” (Merlini, 1985, p.27).

Em conclusão, a dança contemporânea, desempenha um papel vital na desconstrução de normas de género, na promoção da igualdade de oportunidades e na exploração das complexidades da identidade de género, oferecendo um espaço onde os intérpretes e coreógrafos podem desafiar as convenções tradicionais e se expressar de forma autêntica, contribuindo para conversas mais amplas sobre género na sociedade. “Apesar destes obstáculos, do desconhecimento e das tensões existentes na garantia de direitos, podemos, contudo, falar de modo global numa transformação potencialmente paradigmática quanto aos modos de nomear e interpretar a diversidade de género.” (Merlini, 1985, p.31).

2.3 O Comportamentos e Pensamentos do Sexo Masculino

A análise dos comportamentos e pensamentos do sexo masculino é um campo em constante evolução, influenciado por fatores previamente selecionados, como as normas sociais, culturais e as expectativas que a sociedade tem na relação ao que é ser homem. “A feminilidade e a masculinidade são socialmente percebidas como uma construção feita a partir de modelos culturais que impõem um padrão normativo, sujeito à vigilância social.” (Januário, 2016, p.79)

Compreender as complexidades da masculinidade é fundamental para abordar os desafios sociais, culturais e emocionais que os homens enfrentam. Estas complexidades masculinas têm vindo ao longo dos anos sido compreendidas e discutidas, obtendo uma mudança significativa. “A contemporaneidade tem permitido uma crescente rutura de paradigmas e regras sociais em relação a estas construções sociais que definem a masculinidade e feminilidade.” (Januário, 2016, p.79)

À medida que as noções tradicionais de masculinidade são reavaliadas, os estudos de género exploram como as expectativas socioculturais moldam a maneira como os homens se relacionam com as suas emoções, identidades e papéis na sociedade. “Podemos afirmar que a fragmentação e a quebra de modelos estatuídos sobre o que é masculino e o que é feminino permitiram aos estudos culturais uma nova visão no processo identitário do ser em relação ao género.” (Januário, 2016, p.80)

Esta ideia tradicional de masculinidade, caracterizada por expressões limitadas de emoções e um destaque na força física, tradicionalmente sempre foi observada por uma distinção entre o que se esperava ser homem e do que se esperava ser mulher. Estes estereótipos de género foram, por muito tempo, usados para definir papéis e comportamentos, restringindo a gama de emoções. “Desta forma foi institucionalizada, através dos discursos sociais e científicos, a ideia de que o comportamento e personalidade dos homens seriam delineados pelos seus atributos físicos (força, coragem, virilidade) e pela sua biologia, e que a diferença entre os sexos seria fruto de uma inquestionável.” (Januário, 2016, p.85)

É fundamental considerar que não existe uma única experiência masculina universal. Os comportamentos e pensamentos dos homens são variados e influenciados por uma série de fatores (normas sociais, culturais). Enquanto alguns homens podem abraçar características tradicionais associadas à masculinidade, outros podem encontrar significado em desafiar essas normas e explorar novas maneiras de se expressar e interagir com o mundo. “Neste âmbito recuperamos as nossas reflexões acerca do carácter pluralista e mutável da noção de masculinidade.” (Januário, 2016, p.96)

No que toca à dança contemporânea, o tema dos comportamentos e pensamentos do sexo masculino tem sido abordado em diferentes perspetivas, desafiando os estereótipos de género estabelecidos. Coreógrafos como Pina Bausch, em sua peça *Café Müller* (1978), e Akram Khan, com *Xenos* (2018), exploraram a vulnerabilidade e as complexidades da masculinidade nas suas peças coreográficas. Bausch desafiou as expectativas tradicionais de força e controle associadas à masculinidade, mostrando uma abordagem mais humanizada e sincera do comportamento masculino na dança, enquanto Khan permite uma reflexão profunda sobre as complexidades da masculinidade num contexto de trauma e sofrimento. Ambas as peças desafiaram as perceções convencionais da masculinidade e promoveram uma compreensão profunda e compassiva do comportamento e pensamento masculino na dança contemporânea.

2.4 O Intérprete de Dança Contemporânea

A dança contemporânea é um campo que está em constante evolução, onde os intérpretes desenvolvem maneiras de se manifestar através do movimento expressivo. Estes desempenham um papel crucial na expressão e na comunicação da visão do coreógrafo, além de contribuírem com a sua própria interpretação. “Os processos criativos desenvolvidos no âmbito da criação coreográfica contemporânea resultam de uma interação entre coreógrafo e bailarino/intérprete que não é linear.” (Xavier,2017, p.33). Um intérprete num processo criativo habilmente entrelaça diversos elementos para criar uma obra única e significativa. Ou seja, a dança contemporânea estimula a criatividade e a improvisação por meio de exercícios de movimento, nos quais os intérpretes podem criar movimentos dentro do contexto da obra, permitindo uma expressão corporal mais autêntica e individualizada. Isso encoraja os intérpretes a explorarem e desenvolverem uma linguagem única de movimento, contribuindo para a riqueza e a diversidade da expressão na peça coreográfica.

Este convoca a sua experiência pessoal para a criação, criando uma identidade para a obra. A consciência física do corpo potência a transmissão da intenção na coreografia.

O intérprete é um tipo de artesão que cria uma assinatura distinta, por via da sua singularidade que se articula com a multiplicidade do pequeno mundo da obra coreográfica, resultado de pesquisas colaborativas durante o processo ou no decorrer da própria obra (Neto,2022, p.210).

O intérprete desempenha assim um papel fundamental na realização de peças coreográficas, combinando a expressão corporal, técnica e consciência para a criação de obras que estimulam a reflexão do público.

Na dança contemporânea, a linguagem de movimento é mutável e fluida, muitas vezes incorporando diferentes estilos de dança, movimento e expressão corporal. O intérprete ao apropriar-se dessas linguagens, torna-se um intermediário entre a peça e o público. Há neste plano, “um lugar de importância ao corpo, à sua aptidão para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para traduzir uns nos outros” (Neto, 2022, citando em Gil, 1997, p. 32). Através dessa apropriação, o intérprete tem a liberdade de explorar, experimentar e combinar várias técnicas. Essa versatilidade de linguagens permite que o intérprete transmita não só o conceito ou a temática, mas também a sua interpretação e conhecimento. “A dança contemporânea é um fenômeno social e urbano, resultante de uma rede de influências, interferências e de constantes intercâmbios de outras áreas no campo das artes e com outros saberes corporais”. (Neto, 2022, citando em Ferreira, 2016, p.61).

Esta abordagem multifacetada faz com que a dança contemporânea seja direcionada para um público mais diversificado. A introdução de várias linguagens na dança contemporânea, permite também convocar temas, questões, experiências pessoais ou contextos contemporâneos, estimulando assim o pensamento crítico na sociedade.

2.5 Os Estímulos para a Criação

Os estímulos em questão desempenharam um papel significativo na capacitação do meu entendimento e apreensão da temática em análise, tornando-se elementos preponderantes para o desenvolvimento do meu conhecimento sobre a mesma. “To be imaginative in the aesthetic realm demands knowledge and understanding of the standards and techniques peculiar to the artform in question.” (Smith-Autard, 2010, p. 213).

Após explorar a terminologia e adquirir um conhecimento inicial acerca da temática, percebi que o foco não estava nas hormonas, mas sim, no pensamento, nas reflexões e nas consequentes ações do indivíduo do sexo masculino. “Here the artist has hit upon something accidentally but, without knowledge of form, cannot begin to estimate why it is good and so never progresses beyond trial and error methods.” (Smith-Autard 2010, p.216).

No livro *Dance Composition*, Smith Autard explora o processo criativo na dança, destacando a presença de diversos estímulos como componentes fundamentais desse processo. Um desses estímulos, denominados “ideational stimuli”, emergem da esfera ideativa e, mais especificamente, do movimento. Este estímulo tem a intenção intrínseca de comunicar uma ideia particular. Neste processo, foram recolhidas referências e uma estrutura

conceitual que estava sendo solidificada, delineando a direção da temática a ser seguida. A partir desse ponto, a transição para a fase do movimento foi realizada com o propósito de materializar a intenção artística que, desde o princípio, foi fundamentada nas ações comportamentais e nos pensamentos do sexo masculino.

Ideational stimuli are perhaps the most popular for dances. Here the movement is stimulated and formed with the intention of conveying an idea or unfolding a story. If the idea to be communicated is war, immediately the composer's range of choice is limited to movement that will suggest this. Ideas, therefore, provide frameworks for the creation of dances. (Smith-Autard, 2010, p.31).

Este processo criativo foi profundamente influenciado por duas autoras – Sylviane Agacinski e a Louann Brizendine, cujas obras serviram como principal estímulo para a criação. Ambas as autoras desempenharam um papel fundamental para aumentar a curiosidade em relação ao universo masculino, mas também para encontrar um ponto de partida sobre o que eu queria explorar e desenvolver durante o processo criativo.

A pesquisa que deu origem à peça coreográfica centrou-se nas ações comportamentais e no pensamento do sexo masculino. Para entender melhor a temática, tive como base de leitura dois livros: *Política dos Sexos* de Sylviane Agacinski, que me ajudou a questionar o tema nomeadamente o que era o sexo masculino e qual seria o seu papel na sociedade na relação com o sexo oposto. Desta obra circunscrevi-me inicialmente na seguinte frase: “São escolhas forçosamente complicadas se considerarmos que a divisão dos sexos é sempre ao mesmo tempo natural e cultural, real e simbólica, biológica e psíquica.” (Agacinski, 1998, pág.9). Consegui perceber que esta diferença que a autora referia poderia surgir de um pensamento que passava por essas etapas. Ou seja, se eu queria falar dos comportamentos, deveria situá-los no tempo e no meio em que estavam inseridos. Durante a leitura senti a necessidade de explorar o conceito de hábito para entender melhor o tema. A autora convoca o filósofo Aristóteles e que fala justamente deste conceito como sendo uma segunda natureza nas maneiras de agir, “Não é possível habituar uma pedra a não voltar a cair depois de atirada. Também não é possível, ao que me parece, habituar os humanos a esquecerem que são sexuados, a não sentirem, em geral, desejos uns pelos outros.” (Agacinski, 1998, pág.13). Foi através destas obras que surgiram as primeiras ideias para a criação, tendo sido retiradas algumas frases que foram transpostas para os vários exercícios realizados no processo de criação.

Ao longo da leitura de ambos os livros, fui percebendo que ao contrário do que eu pensava inicialmente, as hormonas são desencadeando impulsos, “Num rapaz, os genes

ativados vão desencadear os impulsos de observar e perseguir objetos em movimento, atingir alvos, testar a sua própria força.” (Brizendine, 2010, pág.36). Estes impulsos, inevitavelmente correspondem a comportamentos. Desde cedo ao nível dos circuitos visuais, o sexo masculino presta atenção ao movimento, às formas geométricas e ao contorno dos objetos. Com esta informação, entendi que tinha de saber quais eram as hormonas masculinas e as suas respetivas funções, para perceber melhor a realidade masculina. A autora também explica que ao debatermos sobre o que se passa no cérebro masculino, iremos compreender de uma melhor forma e fazer com que os mesmos se sintam compreendidos. “Quanto aos homens, espero que, ao sublinhar as tendências do cérebro masculino e as suas respostas fisiológicas às hormonas, possa clarificar a origem dos vossos impulsos naturais e da forma como pensam, sentem e comunicam.” (Brizendine, 2010, pág.155). Ao longo da pesquisa teórica, depois ter passado pela diferença dos sexos, pelo conceito do hábito, como comportamento e as hormonas masculinas, houve a necessidade de colocar estes subtemas em debate para chegar à conclusão de que as hormonas foram importantes para entender os comportamentos, mas estas não eram responsáveis pelas ações comportamentais. Na verdade, o que influencia é o meio onde está inserido e, por conseguinte, as suas vivências pessoais. Esta constatação, levou-me a tomar a decisão de escolher dois interpretes masculinos para trabalhar de forma mais profunda estas ideias. Contudo, também era importante encontrar um contraponto, e para tal, teria também de trabalhar com intérpretes do sexo feminino. A minha curiosidade em entender como seriam as ações, os pensamentos e relações com o sexo masculino, foi o motor para a pesquisa.

2.6 A Definição da Temática

A definição da temática envolve a identificação de um tópico ou assunto específico que posteriormente será abordado através de qualquer forma de expressão, quer um projeto, uma discussão ou uma criação coreográfica. “Outra, em que a definição temática acontece como a concretização de um desejo interior em abordar determinado universo ou tema; e, ainda, uma terceira, em que o desafio para criar um objeto tem um tema que é lançado por alguém que não o próprio coreógrafo.” (Xavier,2017, p.155)

Depois de haver uma identificação da temática e uma respetiva pesquisa minuciosa, consegui entender o que era relevante para estruturar a peça coreográfica. O aprofundamento vem no identificar pontos-chave e desenvolver uma estrutura para a criação. Xavier (2017, p.155) descreve a definição da temática, destacando que “o processo de definição temática da obra coreográfica contemporânea envolve, normalmente, diferentes estímulos que operam

em momentos distintos e resultam de impulsos diversificados, elementos que, no seu conjunto, permitem aos coreógrafos estabelecer um universo temático para a obra.”

A temática central do meu projeto de criação centra-se na exploração das ações, pensamentos e comportamentos que caracterizam a masculinidade, com o objetivo de desvendar os desafios e as complexidades que moldam a experiência masculina contemporânea.

É através de *Cabeça por Cabeça* que pretendo abordar de forma artística os vários aspetos da identidade masculina, mergulhando nas relações interpessoais, da autoexpressão e da evolução dos papéis de género na sociedade contemporânea. Este projeto coreográfico não pretende desconstruir estereótipos, mas sim compreender a diversidade das experiências masculinas. “A definição da temática da obra coreográfica, quando esta resulta da materialização de um impulso interior, pode também resultar de uma fase anterior ao trabalho de estúdio, num processo em que o coreógrafo faz um diagnóstico à sua motivação quanto à temática associada ao impulso para a criação” (Xavier,2017, p.109).

Procura-se assim explorar como as ações e os pensamentos do sexo masculino podem ser compreendidas pelos outros. Através da estrutura e das configurações coreográficas foi possível refletir sobre uma compreensão mútua entre os sexos, não usando os comportamentos como escape nas relações que se vão estabelecendo. Esta peça não tem a intenção de defender, nem discutir questões de género ou poder, mas sim de explorar e compreender a perspetiva do sexo masculino, o que seria uma mais-valia para uma melhor compreensão pela sociedade. “Há a necessidade de estabelecer no processo criativo uma fase de formulação do problema ou das questões que se pretendem abordar, proporcionando que a pesquisa de materiais práticos aconteça em função de uma definição mais ou menos objetiva da temática a partir da qual se vai desenvolver a obra coreográfica – sendo a temática estabelecida a priori.” (Xavier,2017, p.109).

Neste processo criativo foram apresentadas várias perspetivas que contribuirão para o entendimento do comportamento masculino. Foram explorados fatores biológicos, como as hormonas e as diferenças neurobiológicas, tendo como base as perspetivas de Louann Brizendine (2010). Estas foram importantes para entender esses comportamentos e para identificar traços comportamentais observados e estudados nos homens.

As ações comportamentais dos sujeitos são influenciadas por um conjunto complexo de fatores sociais, culturais e biológicos. Entender as motivações e padrões do comportamento masculino é essencial para uma análise mais ampla sobre a dinâmica social e das relações de género. É necessário salientar que este processo pretende explorar a complexidade e a diversidade do comportamento masculino perante uma sociedade. Foi

através da relação dos três intérpretes e das suas perspectivas sobre os comportamentos masculinos, que a peça foi desenvolvida.

Para além disso, esta pesquisa não deve ser analisada de um ponto de vista isolado, mas sim de uma forma mais ampla, considerando as interações, as relações de poder e a construção social criadas nesta peça coreográfica.

2.7 Os Métodos e Processos de Criação Democráticos – A Participação do Intérprete

A criação dos processos didáticos democráticos representa uma abordagem essencial na prática coreográfica contemporânea, envolvendo um grupo diversificado de intérpretes em um processo de criação coreográfica. Esse método garante que todas as decisões sejam tomadas de maneira equitativa, respeitando a igualdade de participação e considerando as oportunidades e perspectivas de todos os intérpretes envolvidos. “Este é um processo em que o coreógrafo, através de orientações concretas, sugere a pesquisa de movimento e de ações, ou mesmo a construção de cenas complexas e que envolvem os diversos elementos da criação coreográfica contemporânea.” (Xavier, 2017, p.158)

Através de investigações abertas e informadas, os intérpretes têm a oportunidade de contribuir com seus pontos de vista, debater questões e, por meio de consenso, moldar o desenvolvimento da coreografia. O processo coletivo também procura incorporar uma diversidade de experiências, promovendo uma colaboração rica na criação de soluções para a composição coreográfica.

O processo criativo da peça coreográfica *Cabeça por Cabeça* teve como ponto de partida as ações comportamentais e pensamento do sexo masculino, desencadeando uma reflexão sobre questões relacionadas ao gênero e experiências pessoais. As discussões conduzidas entre os intérpretes, permitiram que fossem identificadas ações consideradas negativas, desrespeitosas, antiéticas, antissociais ou moralmente questionáveis.

Conforme Louppe (2012, citado em Pimenta, 2021, p.38), a improvisação é um estado dialético entre exploração de recursos por artistas da dança e o acontecimento experienciado. Ela “(...) é simultaneamente uma matriz da obra, uma técnica de formação e também um meio de investigação da matéria, do potencial produtivo de cada um e do ‘campo potencial’ no estúdio de dança e na comunidade que lhe dá vida.” (Louppe, 2012, p.235).

A improvisação envolveu então a criação de movimentos dentro de uma estrutura coreográfica estabelecida. A improvisação em dueto, concentrou-se na interação entre dois intérpretes, que criaram movimentos em resposta um ao outro, na maior parte das vezes sem uma coreografia pré-definida. Segundo Banes (2003, citado em Pimenta, 2021), podemos

levar em conta que a multiplicidade da improvisação e a coexistência entre diferentes modos de realizá-la não se explicam apenas por diferenças entre for.

Na improvisação, é comum distinguir dois grandes grupos, a improvisação estruturada e a improvisação livre. Estas duas abordagens representam paradigmas distintos dentro do contexto da improvisação e desempenham papéis fundamentais em diversas formas de expressão artística. A distinção entre esses grupos baseia-se na presença ou na ausência de regras, diretrizes ou estruturas que orientam o processo improvisado, resultando em experiências e resultados distintos. A improvisação estruturada implica a adoção de um conjunto de regras, convenções ou diretrizes predefinidas que os intérpretes seguem durante a improvisação. Essas regras podem variar amplamente, desde restrições de movimento específicas até padrões rítmicos ou coreográficos a serem respeitados. Por outro lado, a improvisação livre caracteriza-se pela ausência de regras ou estruturas. Os intérpretes que se envolvem na improvisação livre têm a liberdade de criar de forma totalmente espontânea e sem limitações pré-determinadas. “Os processos de improvisação podem definir-se como um conjunto de procedimentos que envolvem diferentes dimensões e configurações da improvisação (...)” (Xavier, 2017, p.157).

No âmbito deste relatório, foram adotados conceitos pertencentes aos grupos supramencionados, improvisações que envolveram a participação dos três intérpretes que constituem a peça *Cabeça por Cabeça*, bem como aqueles que incorporavam a improvisação com ambiente sonoro.

Nas improvisações em que incluía os três intérpretes, estes colaboraram para criar uma peça coreográfica improvisada, muitas vezes baseada em diretrizes gerais, temas ou conceitos compartilhados nos debates. Quanto à improvisação com ambiente sonoro envolveu um improviso de diversas músicas, com resposta a um contexto musical, criando harmonias, ritmos e melodias espontaneamente. “Em várias dessas propostas, a abordagem abrangente dos artistas indicava que a sua dança não era somente para ser vista, poderia também ser uma experiência imersiva e integral” (Pimenta, 2021, p.40).

A improvisação estruturada desempenhou um papel importante, permitindo que os intérpretes explorassem espontaneamente o movimento e a expressão corporal, enriquecendo a pesquisa. Para Xavier (2017), a improvisação estruturada é, um processo em que o coreógrafo, através de orientações concretas, sugere a pesquisa de movimento e de ações, ou mesmo a construção de cenas complexas e que envolvem os diversos elementos da criação coreográfica contemporânea.

Em resumo, esse processo de criação abrangente e colaborativo proporcionou uma visão mais profunda das influências complexas que moldam o comportamento e o

pensamento masculino na sociedade contemporânea, destacando a importância da democracia na criação coreográfica.

2.8 Os Métodos e Processos de Criação Didáticos – A Transmissão de Movimento

A peça coreográfica *Cabeça por Cabeça*, integra uma abordagem de criação, com intuito de transmitir movimento através de métodos e processos de criação didáticos.” The definition of the term ‘didactic’ here refers not only to the instructional element of ‘teaching by showing’, but also to the development of skill competency through repetitive practice.” (Butterworth & Wildschut, 2009 p.369).

Esta abordagem envolve diversos elementos teóricos e práticos, tendo sido fulcral para a execução da obra. “A transmissão de movimento foi uma das possibilidades indicadas pelos coreógrafos como mecanismo que permite gerar materiais de movimento.” (Xavier, 2017, p.156).

A improvisação para este projeto desempenha um papel central para a criação desta peça coreográfica, através dela, os intérpretes foram incentivados a explorar livremente o movimento e a colaborar de forma criativa nos exercícios propostos para criação de movimento.

A improvisação neste processo passa a ser uma ferramenta na expressão artística, permitindo aos intérpretes transmitirem conceitos e ideias através da linguagem corporal, possibilitando à comunicação entre intérpretes na peça coreográfica.” The design of the model assumes that the dance practitioner has some knowledge and understanding of choreographic craft, and related contextual theory.” (Butterworth & Wildschut, 2009, p.366)

No contexto da composição da obra coreográfica *Cabeça por Cabeça*, a improvisação desempenhou um papel fundamental na criação de duetos e solos. Neste processo, apresentou-se excertos de textos extraídos das obras literárias que serviram como referência para os intérpretes.

O processo de transmissão de movimento revelou-se, ainda, como forma de fazer com que os intérpretes alcancem determinada intensidade ou fisicalidade, num processo que se configura numa dimensão instrumental, no sentido de se concretizar como um meio e não um fim, ultrapassando-se assim a noção de que este processo

passa pela transmissão de uma sequência de movimento que se constituirá parte da obra coreográfica (Xavier,2017, p.157).

Estes, por sua vez, responderam às perguntas sugeridas pelas frases apresentadas, improvisando com base nessas sugestões. As improvisações realizadas, embora sejam mais vinculadas aos métodos e processos democráticos, incorporam, de facto, elementos dos métodos e processos didáticos. Isso é evidenciado pelo registo das improvisações e subsequente compilação em um "repertório", que tem o propósito de facilitar a aprendizagem das sequências apresentadas nos vídeos de improvisação. Foram documentadas por meio de gravação, o que me permitiu rever e analisar o material produzido durante os ensaios. Posteriormente, foi selecionado os momentos que melhor se integrariam em cada seção da peça, compondo os movimentos que se mostraram mais congruentes. No âmbito deste relatório de projeto, apesar da distinção inicial entre abordagens democráticas e didáticas, é importante considerar a possibilidade de ocorrerem processos mistos, cujas duas metodologias se entrelaçam naturalmente. Este processo de estabelecimento do ponto de partida, seguido pela exploração através da improvisação, e, por fim, a intervenção composicional, caracterizou o desenvolvimento das seções de movimento ao longo da obra *Cabeça por Cabeça*.

Este método de criação, que envolve uma colaboração dinâmica entre o coreógrafo e os intérpretes, demonstra uma abordagem na composição contemporânea. A utilização da improvisação como uma ferramenta criativa permitiu uma interação orgânica entre o texto e a expressão artística, resultando em uma peça coreográfica que se beneficia da espontaneidade e da interpretação pessoal dos intérpretes, ao mesmo tempo em que mantém uma estrutura cuidadosamente planeada e moldada pelo coreógrafo.

O processo de criação descrito reflete a interseção entre a improvisação e a composição, proporcionando uma experiência artística multifacetada na qual o texto, a interpretação e a composição se entrelaçam de maneira individual, culminando na obra *Cabeça por Cabeça*.

Antes de realizar a subdivisão e adaptação das frases coreográficas foi essencial uma preparação integral, ou seja, esta fase apontou ao cultivo de energia necessária para as partes de grupo. Essa etapa inicial envolveu a repetição minuciosa das coreografias em sua forma original, visando permitir que os intérpretes incorporassem os movimentos, dominassem completamente as sequências coreográficas e alcançassem a intensidade energética necessária para a execução das partes de grupo. Isso contribui para uma execução eficaz das partes de grupo, enfatizando a importância da prática, coordenação e atenção aos detalhes no processo criativo." The elements are placed into a flexible, working

framework,organised in such a way as to demonstrate the value of approaching some aspects of choreography from adirected, ‘teaching by showing’ approach, termed didactic.” (Butterworth & Wildschut,2009, p.366).

A análise de movimento de *Rodolf Laban* (1950) desempenha um papel significativo na sistematização e na categorização dos elementos do movimento, propondo um vocabulário abrangente para descrever as características do movimento, como tempo, espaço, peso e fluência. Esses elementos permitem uma análise detalhada do movimento humano e aprimorar uma linguagem comum para descrever e compreender a expressão corporal. Neste processo criativo, a análise de movimento surge da necessidade de descrever e analisar os componentes do movimento que estão sendo desenvolvidos na obra. Além disso, desempenha um papel fundamental na análise do movimento na obra coreográfica.

Durante a construção da estrutura coreográfica, a análise de movimento é usada para distinguir frases coreográficas transmitidas por diferentes intérpretes. Isso contribui para uma maior relação entre as ideias conceituais e a materialização do movimento, tornando-se um elemento fundamental na definição da dinâmica da peça.

Esta análise surgiu da necessidade de descrever e analisar os componentes do movimento e do espaço que estavam sendo desenvolvidos na peça. Durante a construção da estrutura coreográfica, o seu uso foi particularmente relevante para distinguir as duas frases coreográficas transmitidas por mim e pelo *Junis*. Foi importante aplicar um sistema de análise simplificado para criar uma conexão mais profunda entre as ideias conceituais e a materialização do movimento. A frase coreográfica do *Junis* é caracterizada por isolamentos de partes do corpo com resistência forte e uma velocidade rápida, enquanto a minha frase coreográfica é definida por resistência fraca e velocidade rápida também. “It is understood that in practice there is slippage between these stages of the framework: that is, dance making in the studio may utilise several of these processes in the course of making a single choreography.” (Butterworth & Wildschut, 2009, pgs. 366 e 367).

No entanto, as duas frases expressam e comunicam ideias diferentes, uma mais humanizada que a outra. Como Laban (1950) aponta, qualquer pessoa que cultive essa arte, especialmente o artista de palco, deve ter a capacidade de manifestar ações corporais claras, tanto na quietude quanto no movimento. As frases concebidas foram aplicadas com o propósito de serem exploradas, adaptadas e desenvolvidas durante as composições coreográficas.

Somente após essa fase de familiarização e aquisição da energia essencial, o processo avançou para a posterior modificação das frases coreográficas, incorporando elementos como uníssonos e projeção de som das plataformas específicas onde a coreografia seria executada.

A introdução de um conjunto de sons cuja entoação é a mesma (uníssono) e a projeção de som em partes específicas das frases coreográficas foram aspetos e ideias técnicas que se concentram na execução sonora da obra. Além disso, a discussão das plataformas como elementos físicos do cenário destaca a sua importância na configuração da estrutura coreográfica, mas não entra em detalhes sobre o processo criativo que envolve a coreografia em si.

A importância da improvisação no contexto das investigações e colaborações entre os intérpretes durante o processo criativo da peça *Cabeça por Cabeça*, destacou-se como esta contribuiu para estimular a criatividade e a colaboração entre os envolvidos, promovendo uma dinâmica de exploração livre e inovação.

Embora ofereça *insights* sobre a interação entre os intérpretes e as vantagens da improvisação.” It serves as a tool for dance artist-practitioners working in a variety of dance contexts who seek greater understanding of the range of approaches available to them in the creation of choreography.” (Butterworth & Wildschut, 2009, p.369).

Capítulo III - O Processo de Criação de Cabeça por Cabeça

O processo de criação da peça coreográfica passou por quatro etapas distintas. Primeiramente, foi crucial identificar as ações comportamentais do sexo masculino e compreender a sua origem e desencadadores. Em seguida, a energia da peça foi desenvolvida a partir do material coreográfico transmitido aos intérpretes, com propostas que incluíram a transmissão de frases coreográficas e atividades de escrita conjuntamente para estimular um pensamento coletivo sobre a temática. Estas etapas foram essenciais para a concepção e produção da obra coreográfica.

Etapa 1- A Pesquisa Conceptual

Como referido no enquadramento teórico as autoras Sylviane Agacinski (1999) e Louann Brizendine (2010), sustentam as ideias a partir da perspetiva biológica e histórica, por isso decidi focar-me apenas na parte das suas ações e pensamentos na perspetiva de cada uma delas.

Procurei saber sobre o homem e o porquê de terem certas ações ao longo da sua vida, que obviamente, acontece no sexo oposto, mas não é tão evidenciado. Depois de algumas pesquisas, as ideias de Louann Brizendine (2010) encaminharam o modo como quis trabalhar esta temática. A autora é uma neuropsiquiatra que trabalhou sobre o comportamento do homem e as suas ações nas diferentes fases da vida. As suas teorias fizeram despertar a curiosidade e interesse em trabalhar sobre este tema. Este tema sempre me interessou, apesar de como mulher, desconhecer a maioria das suas relações. Ver o homem como um individuo com comportamentos caracterizadores motivou-me. A este propósito a autora refere “O masculino é considerado simples; o feminino, complexo.” (Brizendine,2010) Porquê que é que o masculino é considerado simples? Porque é que existe esta generalização de pensamento? É pelo medo do desconhecido? Ou é por ser algum tao comum que passa a ser pouco refletido?

Sylviane Agacinski (1999) fala do homem e do seu papel na política, realçando a sua tendência para ocupar cargos e mobilizar massas. Neste sentido foi importante colocar os intérpretes a tecerem ideias sobre o homem, sendo eles homens ou mulheres. “Não será, para cada um de nós, o outro sexo o rosto mais próximo do estranho?” (Agacinski,1998). Esta questão que já expus acima, fez-me pensar porque é que a maioria caracteriza o homem como “frio”. Por si só, e indo ao encontro do posicionamento da autora, este é associado à menor ligação à emoção. Conjetura-se que suas ações advindas dos seus comportamentos tenham influência biológica e psicológica. O que não é familiar ou carece de um nível significativo de

conhecimento muitas vezes suscita dúvidas e uma sensação de estranheza na nossa percepção, tornando-se, conseqüentemente, menos passível de compreensão. Nesse contexto, é relevante fazer referência à autora, pois na sua análise destaca que, assim como nas mulheres, os homens também possuem um sistema hormonal que não está intrinsecamente ligado ao processo de tomada de decisões.

O esquema conceptual abaixo ilustra o enunciado nesta reflexão.

Figura 1:

Ações Comportamentais do Sexo Masculino



Etapa 2- A Relação com a escolha do intérprete

Para esta criação a escolha do intérprete foi centrada na vontade de trabalhar com diferentes fisicalidades, mas também com intérpretes com percursos artísticos distintos. De acordo com o autor André Lepecki (2006), o intérprete de dança contemporânea apresenta competências diversificadas.

Inicialmente foram escolhidos quatro intérpretes, duas do sexo feminino e dois do sexo masculino. Mas devido a uma lesão de uma das intérpretes, a duas semanas da estreia do espetáculo, apenas foi dinamizada a peça com três intérpretes.

Sendo esta peça, circunscrita ao pensamento e às ações comportamentais do homem, era importante a presença masculina. Contudo, e de forma a criar um contraponto, foram também escolhidas duas intérpretes do sexo feminino que simbolizavam a visão do que normalmente é dito quando se fala sobre o homem. De acordo com a autora Izis Tomass (2020), para o coreógrafo Merce Cunningham o género desafiou medidas, promovendo a igualdade e a liberdade de movimento.

Os quatro intérpretes foram meus colegas aquando da frequência da Licenciatura em Dança na Escola Superior de Dança, tendo estes participado em diversos trabalhos que desenvolvi ao longo destes últimos anos. Inevitavelmente, o conhecimento prévio destes intérpretes, influenciou a minha escolha, uma vez que este processo teria uma duração de dois meses e precisava de comprometimento e consistência de todos os envolvidos. Não obstante, a confiança, a intimidade, o conhecimento das suas capacidades, influenciaram também esta decisão. O facto de eu ter conhecimento prévio do trabalho criativo individual, tinha a noção das suas zonas de conforto, das suas características e especificidades do movimento de cada um, que facilitou o planeamento de estratégias, bem como encontrar soluções que pudessem ajudá-los a encontrar o seu lugar na peça. Escolhi intérpretes que conseguissem ser dinâmicos e que correspondessem ao que era solicitado no ensaio, para que houvesse uma fluidez de trabalho. Achei que a escolha deste grupo seria o mais viável para concretizar com sucesso este projeto.

Procurei intérpretes do sexo masculino que tivessem em comum a altura, mas que fossem diferentes em outros aspetos como no *background* formativo. Um dos intérpretes tinha uma formação predominantemente voltada para a área da dança contemporânea, ao passo que o outro percorreu uma trajetória formativa que incluiu alicerces nas danças urbanas. Essas trajetórias formativas compartilhavam certos elementos, mas ao mesmo tempo, estabeleciam distinções significativas entre os intérpretes.

Em relação às intérpretes do sexo feminino optei pela oposição, que fossem baixas em relação a altura dos intérpretes do sexo masculino, de forma que em palco as diferentes

estaturas fossem facilmente perceptíveis. Os diferentes percursos artísticos de cada uma deles, foram também importantes para a escolha. Interessava-me trabalhar com pessoas que depois da sua formação académica tivessem trabalhado com diferentes coreógrafos ou que estivessem a realizar os seus próprios projetos.

Todas estas competências e a respetiva diversidade do grupo, foram importantes para a seleção dos intérpretes, tendo em conta o tempo de concretização do projeto.

Etapa 3- A Pesquisa de materiais de movimento

Neste processo criativo as ações comportamentais do sexo masculino foram o principal ponto de partida para estruturar outros tópicos que foram surgindo durante o processo. De acordo com a autora Januário (2016) as ações comportamentais são influenciadas por fatores, como por exemplo, as normas sociais e culturais.

Em primeiro lugar foi importante perceber o que eram estas ações e o que provocava estes comportamentos, por isso, abordamos tópicos relacionados com o género. Seguidamente, foi identificado comportamentos de carácter negativo, que depois de vários debates se designaram como ações ou condutas que geralmente são consideradas prejudiciais, desrespeitosas, antiéticas, antissociais ou moralmente erradas. Para tal, foi importante aferir junto dos intérpretes quais eram os seus posicionamentos sobre estas questões.

Como já referido, as duas referências bibliográficas no contexto do universo temático da peça foram importantes para a definição de várias estratégias durante o processo de criação. Depois de terem sido escolhidas frases, estas foram discutidas e refletidas, extraíram-se palavras que foram agrupadas em dois grandes grupos que corresponderam também às duas secções da peça. O “Antes” representa as ações comportamentais inconscientes, ou seja, não existir um conhecimento sobre o impacto hormonal e o “Depois” que é um pensamento consciente. Ao transformar para movimento estas duas secções, foram criados duetos ora opostos ora comuns. Nos duetos opostos, foram criados através das palavras comando, ego e individualismo, tornando os primeiros duetos da primeira estrutura coreográfica. No que diz respeito aos métodos e processo de criação, destaca-se a transmissão de movimento de duas frases coreográficas distintas e que também foram isoladas na primeira e na segunda parte da peça.

A improvisação foi uma das ferramentas usadas para a composição de materiais, porque para este processo tinha de haver uma exploração de palavras e opiniões quer individuais, quer coletivas. A este propósito, no contexto da improvisação “(...) um corpo que está em constante procura pela sua singularidade, em constante mutação através da pesquisa

de possibilidades que encontra na relação com o espaço, com o tempo e com os seus pares.” (Fernandes, 2018, p.22). Isso permitiu que os intérpretes pudessem explorar a sua criatividade e espontaneidade. Neste contexto, as improvisações que resultaram na criação de materiais de movimento foram submetidas a processos de duetos e solos. Estas improvisações foram originadas a partir de frases ou, em algumas instâncias, palavras extraídas das referências conceptuais do projeto. De acordo com a autora Madalena Xavier (2017), a improvisação como transmissão de movimento sugere à pesquisa de movimento e de ações por parte do coreógrafo. No âmbito deste processo criativo, a improvisação desempenhou um papel fundamental ao fornecer aos intérpretes a oportunidade de explorar movimentos e expressões corporais, seja dentro de estruturas coreográficas pré-estabelecidas.

No contexto da dança contemporânea é importante referir que, “Portanto, o corpo a partir de Paxton deixa de “ter” género ou forma, podendo projetar-se da mesma forma com diferentes significados não estereotipados.” (Fernandes, 2018, p.21). A improvisação desempenhou um papel fundamental na criação de novos materiais de movimento, mas também serviu como um guia valioso na procura e na exploração contínua desses elementos. “Quando penso em improvisação, penso num exercício, numa operatividade. Improvisar, no contexto da dança, é um lugar amplo, um lugar pouco definido, um lugar que não é fácil de cartografar.” (Neto, 2022, p.171)

As primeiras frases a serem usadas foram “O homem é duplo e não simples.” e “Não será, para cada um de nós, o outro sexo o rosto mais próximo do estranho?”. Ambas as frases foram retiradas do livro de Sylviane Agacinski (1999, pgs. 8 e 10). Estas serviram para gerar reflexões, transpostas, posteriormente, para uma improvisação. Na primeira improvisação a palavra “hábito”, foi a mais evidenciada, nas conclusões retiradas com o grupo. Começamos por identificar os seus hábitos, do ponto de vista dos comportamentos sociais. Neste sentido, foi importante citar Pierre Bourdieu (2021). Este definiu um sistema teórico que chamou de Habitus. O autor refere que mais do que a experiência acumulada, é um processo social complexo.

Bourdieu's 'Theory of Practice' provides an appropriate methodological framework to analyse the interrelation between ICH and sustainable development. On the one hand, it offers conceptual insights into the social significance of heritage practices because Bourdieu showed that and how cultural practices reflect social structures. (p.51)

Este sistema suporta-se nas diversas formas como os hábitos têm sido investigados em termos sociais. O “habitu” baseia-se então nas expectativas, nos valores e nas preferências que o ser humano obtém ao longo do seu percurso de vida através da interação com a

sociedade e a sua cultura. Esses princípios são incorporados em como o ser humano entende o mundo e como age nele. Este conceito então vem mostrar que as ações do ser humano tendem estar em conformidade com o seu “habitu”, pois este molda as suas escolhas e preferências com uma posição social e experiências passadas. Por mais que este conceito seja relativamente estável, este também é ajustável ao contexto social, isto quer dizer que o ser humano pode ajustar o seu comportamento de acordo com as diferentes situações sociais.

Surgiram novos pensamentos com os intérpretes sobre estes hábitos, agora veiculados através das suas experiências pessoais, independentemente da sua identificação com o género masculino. Seguidamente, agrupámos palavras com mais e menos relação que resultaram na criação dos duetos com intérpretes do sexo masculino e feminino.

Nesta continuidade, usei outra frase: “Para que haja mundo, é preciso com efeito que se passe do um ao dois, e “dois” é a via que se abre ao múltiplo, aos milhares, aos milhões. Dois é, por assim dizer, o uno múltiplo, a abertura, o movimento.” (Baily 1997, citado em Agacinski, 1999). Esta afirmação ajudou aos intérpretes perceberem que a pesquisa passava por explorar e desenvolver o significado da palavra 'a dois', o foco da peça sempre seria sobre os comportamentos e pensamentos masculinos, no entanto, para interagir, comunicar e expressar nas improvisações ou nas tarefas de movimento dadas por mim, o caminho passava pelo contato com o outro, seja nos solos, duetos ou no grupo.

A elaboração desses materiais foi sujeita a um debate constante, em que cada intérprete possuía perspetivas individuais em relação ao tema. Frequentemente, durante a exploração dessas perspetivas, houve a necessidade de pausas intermitentes após uma pesquisa inicial através do corpo, com o objetivo de reformular ou aprofundar ainda mais o desenvolvimento dos elementos relacionados ao universo dos comportamentos e pensamentos masculinos em questão. No que concerne às partes de grupo, estas consistiam em frases coreográficas transmitidas aos intérpretes, com o propósito de serem modificadas. Neste processo criativo a improvisação em dueto, em trio e com música foram ferramentas para a exploração da expressão artística.

As influências do sexo masculino, incluindo comportamentos e pensamentos negativos e questões de género, foram conceitos trabalhados nesta criação, com ênfase na procura por compreender não apenas fatores biológicos, mas também compreender influências culturais e sociais. Palavras-chave como “território”, “poder”, “opostos”, “padrões”, “comportamentos” e “pensamentos” emergem como conceitos essenciais para a compreensão do tema.

Depois de numa primeira fase de criação trabalharmos conceitos de “hábito”, “opostos”, “território” e “poder”, precisei de dividir as palavras em dois conjuntos: os comuns e os opostos. Foi a partir destes conjuntos que surgiu a criação dos duetos. Comecei por trabalhar com os intérpretes as palavras em comum, nomeadamente nos duetos com intérpretes de

sexos opostos e que estão presentes na primeira parte da peça designada “Antes”. Esta acontece centrada nas ações comportamentais que não são conscientes. Trabalhamos, centrados na palavra “comando”, “ego” e “individualismo”. Posteriormente foi trabalhado na segunda parte da peça, que começa com os duetos com intérpretes do mesmo sexo, as palavras “eu”, “genital”, “estética”, “padrão” e “neutro”, que correspondem à segunda parte da peça designada por “Depois”. Esta surge de uma linha de pensamento em que os duetos são centrados já no estado consciente, em que a conexão existe porque a energia é comum. É importante referir que esta estrutura foi modificada posteriormente, devido à lesão de uma das intérpretes do sexo feminino.

Ao trabalhar os primeiros duetos de intérpretes dos sexos opostos, a palavra que deu origem à construção do material coreográfico foi “poder”. Na etapa do desenvolvimento do dueto, foi crucial explorar as diversas opiniões e perspetivas dos intérpretes. O consenso que emergiu foi o entendimento de que não era possível identificar uma dinâmica de domínio e submissão de género nos duetos em questão. Já os duetos com intérpretes do mesmo sexo, a palavra adotada foi “território”. Esta também passou, primeiramente, por ser trabalhada nas diferentes perspetivas de cada intérprete até chegarem a uma ideia comum, que passou por demonstrar o território através da estrutura espacial dos duetos, sendo que ambos os intérpretes trabalharam numa estrutura espacial quer de aproximação quer de afastamento entre eles, criando uma conexão entre ambos de camaradagem.

A subdivisão e adaptação das frases coreográficas, juntamente com a introdução de elementos uníssonos e de projeção de som, enfatizaram a importância da preparação e da necessidade de energia em partes do desempenho que envolvem a participação de cada intérprete de forma individual.

A análise do movimento de Rudolf Laban desempenhou um papel importante no processo de criação, especialmente no que diz respeito à compreensão dos componentes do movimento da obra. Essa análise revelou-se importante para analisar o movimento da peça *Cabeça por Cabeça*.

Neste sentido, a tabela abaixo ilustra os tipos de improvisação utilizados e os objetivos desses, não obstante a sistematização concretizada no enquadramento teórico.

Tabela 1:

Os tipos de improvisação e os respetivos objetivos

TIPOS DE IMPROVISAÇÃO	OBJETIVOS
Improvisação livre	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar movimentos e expressões corporais sem restrições (regras predefinidas); - Desenvolver criatividade e autoexpressão; - Conectar-se com o próprio corpo e emoções.
Improvisação coreográfica (estruturada)	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver coreografias instantâneas que aperfeiçoam as relações dos intérpretes; - Experimentar diferentes configurações e padrões de movimento; - Desenvolver habilidades de composição e noção espacial através de um desenho espacial;
Improvisação em dueto (Livre)	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a comunicação e a conexão entre intérpretes; - Explorar movimentos sincronizados e interações físicas (contacto/relação); - Criar “narrativas” ou “histórias” comuns aos dois.
Improvisação em Grupo (estruturada)	<ul style="list-style-type: none"> - Fomentar a colaboração e a coesão em grupo; - Criar seções coletivas de movimento espontâneas.
Improvisação com Música (Livre)	<ul style="list-style-type: none"> - Reagir através do movimento à música ao vivo ou gravada; - Explorar a interpretação pessoal e emocional da música; - Sincronizar movimentos com elementos musicais, como ritmo e melodia.

Etapa 4- A Composição dos materiais

A composição dos materiais surgiu inevitavelmente da articulação entre as pesquisas conceptuais e os diferentes métodos e processos adotados, através das frases retiradas dos livros, na forma de pergunta, que depois passavam por uma parte de escrita individual e

discussão em grupo. A parte do movimento surge depois das conclusões que são transformadas em palavras e que são exploradas numa primeira parte com exercícios de improvisação. Nesses momentos fui observadora e retirei partes de movimentos realizados para que os intérpretes os desenvolvessem.

Uma das frases utilizadas no processo criativo, foi “O que se pensa quando se fala sobre o sexo masculino?”. Esta frase potenciou a criação de textos individuais e mais uma vez a tentativa de agrupar os pontos em comum aos textos. Retiraram-se algumas palavras e realizou-se mais uma improvisação em duetos com interpretes de ambos os sexos.

Este processo deu assim origem à estrutura coreográfica da peça, que tem duas partes, o “Antes” e o “Depois”. O “Antes” que corresponde às ações e menos humanizadas e menos conscientes e o “Depois” correspondente às ações mais humanizadas e mais conscientes. Na primeira parte realça-se os movimentos mais staccatos, zona onde o cuidado e a interajuda são inexistentes. Na segunda destaca-se as mudanças constantes de trios para confluírem num grupo.

As hormonas, em particular, foram um tópico que surgiu nas minhas pesquisas ao longo deste processo criativo. No entanto, para aprofundar a minha compreensão dos comportamentos do sexo masculino e a possível influência das hormonas, realizei uma pesquisa que incluiu tanto uma investigação individual quanto à partilha de experiências entre os intérpretes. O objetivo principal não era criticar o sexo masculino, mas sim promover uma reflexão construtiva sobre esse tema. Apesar de ter sido uma experiência à qual não se deu continuidade, foi fundamental passar por esta etapa, pois, a partir dessa experimentação, consegui entender que o objetivo da minha pesquisa seria investigar as ações comportamentais e pensamentos masculinas, levando em consideração as experiências pessoais dos intérpretes masculinos e o ambiente em que estavam inseridos, “Este é um processo em que o coreógrafo convoca aspetos emocionais, teatrais ou formais como ferramenta para promover novas formas para materiais que foram estabelecidos através de um processo de transmissão de movimento.” (Xavier, 2017, p.158), bem como as interações entre esses fatores. O cerne do estudo residiu na exploração do pensamento e comportamento humano, com o intuito de compreender que, embora existam hormonas específicas associadas a comportamentos masculinos, essas hormonas não se manifestam plenamente sem os estímulos necessários para aumentar a sua produção.

Entre a análise que fiz dos pontos de partida, mas também da relação com as experiências e vivências de cada intérprete, foram encadeados pensamentos tão comuns nas práticas democráticas de criação. Durante esta pesquisa foram várias as palavras que foram surgindo e que foram sendo discutidas durante este processo. Trouxe a palavra “território” para criar uma zona comum a eles todos. A terminologia “poder” foi introduzida com o

propósito de facultar aos intérpretes a oportunidade de investigar e examinar este conceito no contexto dos duetos coreográficos. Após a realização dessa investigação conceptual, chegou-se à conclusão de que a utilização da palavra "poder" servia como catalisador para estabelecer uma zona de diálogo dentro dos duetos.

Para além disso, foram analisadas as influências culturais, como expectativas sociais e estereótipos masculinos, que modelam as ações e atitudes do mesmo. De acordo com a autora Januário (2016) as noções tradicionais de masculinidade têm vindo a ser reavaliadas e os estudos de género exploram como as expectativas socioculturais moldam a maneira como os homens se relacionam com as suas emoções, identidades e papéis na sociedade. Neste caso, as experiências dos intérpretes, independentemente do género eram importantes para perceber a perspetiva de cada um dos deles.

“Opostos” também foi uma palavra que pertenceu a esta pesquisa. Ao trabalhar com intérpretes de sexos diferentes era importante entender como estes dois corpos diferentes se poderiam unificar. “Padrões” e “comportamentos”, também pertenceram a esta lista, provindo das ideias expostas através experiências pessoais dos dois intérpretes do sexo masculino, mas também das opiniões das duas intérpretes do sexo feminino.

Estas palavras-chave foram fundamentais para a criação da peça e do pensamento coletivo sobre o tema. Os estados energéticos, o individuo do sexo masculino, o território, os opostos, o poder, os comportamentos, as ações e os detalhes foram palavras e conceitos trabalhados para desenvolver material coreográfico da peça.

Neste processo não houve muitas recorrências a imagens, pois como já referido, a pesquisa surgiu, fundamentalmente, de referências bibliográficas no contexto do universo temático da peça. Mas numa parte da pesquisa sobre o tema, em relação às hormonas, necessitei de experimentar imagens específicas em movimento. Esta pesquisa teve o seu ponto de partida na análise dos comportamentos e pensamentos do sexo masculino e a sua influência na sociedade. O objetivo primordial foi a compreensão das necessidades fundamentais subjacentes à natureza humana e a posterior representação dessas necessidades por meio da manifestação do movimento corporal.

Ao nível prático, foi pedido aos intérpretes para representarem essas necessidades. Esta proposição emergiu a partir de uma abordagem de improvisação estruturada, “Este é um processo em que o coreógrafo, através de orientações concretas, sugere a pesquisa de movimento e de ações, ou mesmo a construção de cenas complexas e que envolvem os diversos elementos da criação coreográfica contemporânea.” (Xavier, 2017, p.158), na qual cada intérprete entrava no espaço de ensaio e construía uma representação imagética em constante movimento. Posteriormente, o intérprete seguinte se responsabilizaria por complementar a imagem preexistente, e assim se sucedia de maneira sequencial.

As necessidades em questão que se encontravam no cerne deste processo eram, especificamente, a fome, o sono e o cansaço. Estas necessidades fundamentais foram cuidadosamente exploradas e desenvolvidas nesta fase do processo criativo.

No contexto da peça coreográfica que estava a desenvolver, esse conceito foi o ponto central a ser explorado e examinado. Através das conexões, experiências e narrativas presentes nas vidas dos intérpretes, foi possível perceber que as escolhas de comportamento eram profundamente influenciadas pelas interações entre esses elementos.

O estudo revelou então que a compreensão das ações comportamentais masculinas requer uma abordagem holística, considerando não apenas os fatores biológicos, mas também as experiências de vida e as interações sociais. Esta pesquisa contribuiu para um maior entendimento da complexidade das identidades de género e das influências que moldam o comportamento e pensamento masculino. De acordo com Laban (1950) estas configurações desempenham um papel significativo na peça coreográfica.

Voltamos a utilizar os textos e encontramos os pontos discordantes para realizar outra improvisação estruturada. Da investigação, resultou material coreográfico, posteriormente usado em duetos, onde a interajuda, a escuta e a conexão existissem. Dos pontos em comum encontramos a palavra “território” e nos pontos discordantes, encontramos a palavra “poder”. Usando estas duas palavras foi realizada mais uma improvisação. Posteriormente criei um exercício com essas palavras e defini um percurso para compreender de que maneira queria trabalhar essas palavras na peça coreográfica. Daqui resultaram vários momentos que foram retirados para a construção dos duetos com intérpretes do sexo oposto. Através dessas improvisações que foram gravadas, usei os vídeos para retirar os movimentos que resultava em ambos os duetos e a partir daí trabalhei com cada dueto sobre o que pretendia. Em primeiro lugar o foco destes duetos seria uma tentativa de poder e território sobre o outro, mas numa forma de diálogo entre ambos que acabava por resultar numa viagem espacial entre os próprios intérpretes.

Paralelamente foi realizado um exercício que teve como base a improvisação sobre a palavra poder, na sua conotação positiva. Esta improvisação partiu através do pensamento, de como é que eu consigo encaminhar e levar uma pessoa ao nível do movimento e com contato, sem usar o poder. Depois de uma reflexão sobre a pergunta formulada e uma improvisação, chegamos à conclusão de que poderia ser feito através do toque no outro intérprete. Não poderia ser de uma forma agressiva, mas sim com uma certa leveza. Isto serviu para que os intérpretes soubessem que no contato de uns com os outros não poderiam passar à intenção de dominância relativamente ao outro intérprete.

A repetição e a prática meticulosa das sequências coreográficas, foram essenciais para preparar os intérpretes para as partes em grupo. Além disso, o papel da improvisação na

criação da peça, permitiu que os intérpretes colaborassem criativamente. As improvisações foram registadas e posteriormente selecionadas e incorporadas na peça. Essa abordagem colaborativa entre coreógrafo e intérpretes demonstra uma interseção única entre improvisação e composição, resultando em uma obra rica e multifacetada que combina texto, interpretação e composição.

Na construção destes duetos cada intérprete desempenhou um papel igual na criação. Os movimentos foram projetados para refletir uma colaboração onde a força e a sensibilidade não são atribuídas a um género específico, mas compartilhadas por todos os intérpretes. A mensagem subjacente é de igualdade, respeito mútuo. Ao reconhecer a pluralidade de perspectivas e opiniões dos intérpretes durante o desenvolvimento do dueto, conseguimos criar duetos que promoveram uma visão mais igualitária na peça coreográfica.

Concluindo a parte dos duetos, estes foram construídos para representarem a união/companheirismo, nos duetos dos intérpretes do mesmo sexo, e para representarem uma energia comum, nos duetos dos intérpretes do sexo oposto. Ambos os duetos foram concebidos com base em textos e opiniões, com o propósito de representar as palavras que haviam sido tradicionalmente associadas ao vocabulário comportamental do sexo masculino. Além disso, por meio da comunicação com o outro e a sua presença constante, estas palavras, originalmente ligadas ao “poder” e ao “território”, transformaram-se em formas de diálogo não caracterizadas pela toxicidade ou dominação, mas sim por interações dinâmicas e mutuamente respeitadas.

Em contraste, as partes do grupo representaram essas conexões de maneira uniforme, após terem sido exploradas individualmente nos duetos. Usando a energia, os acentos e o ataque no movimento como a estrutura subjacente que deu coesão à peça. Esta uniformidade de energia era essencial, uma vez que essas partes eram inicialmente executadas em conjunto pelos intérpretes, visando transmitir a ideia de que o espaço cénico se encontrava completo e repleto da energia que os intérpretes emanavam coletivamente.

Estes elementos forneceram um fio condutor que conecta os diferentes movimentos e transições na coreografia. Esse processo transformou pensamentos previamente individuais num pensamento coletivo, no qual os comportamentos masculinos são influenciados não apenas por experiências passadas, mas também pelas relações que eles constroem no presente.

Ao longo deste processo, o evidenciar um dos sexos foi algo que foi difícil, visto que uma das intérpretes do sexo feminino se lesionou poucas semanas antes da estreia. Ou seja, passou a estar em dominância o sexo masculino que conseqüentemente, observou-se uma reconfiguração da dinâmica da peça, com a predominância do sexo masculino, devido à presença exclusiva de uma intérprete feminina. Esta mudança estrutural reverberou em toda

a composição da obra, afetando os duetos e as partes coreográficas em grupo. As seções que sofreram o menor impacto foram aquelas destinadas ao desempenho coletivo, embora todas as outras partes precisassem de ser substancialmente adaptadas. A ausência de uma intérprete feminina gerou desafios adicionais, criando uma desvantagem inicial para os intérpretes masculinos. Além disso, a impossibilidade de realizar o dueto planejado entre as duas intérpretes femininas, que abordaria também a dimensão espacial previamente elaborada, representou uma limitação significativa na execução da peça.

Ou seja, no processo criativo, a saída repentina de uma das intérpretes, influenciou um pouco a “mensagem” da peça, nomeadamente a influência da predominância do gênero masculino na peça tornou-se evidente nas dinâmicas dos duetos, que envolviam tanto os intérpretes masculinos quanto a única intérprete feminina. Esta predominância de representação masculina nas configurações coreográficas pode ter suscitado interpretações adicionais, particularmente no que diz respeito à representação da intérprete feminina. Estas interpretações podem ter sugerido uma dinâmica na qual a intérprete feminina foi compreendida como desempenhando um papel submisso, o que contraria a intenção original da peça de abordar os comportamentos e pensamentos masculinos de forma equilibrada. A peça procura enfatizar que, assim como as mulheres têm seu sistema hormonal e experiências que influenciam seu comportamento e o seu ambiente, o mesmo ocorre com os homens. Portanto, a representação desequilibrada na peça poderia distorcer esta mensagem central.

Cabeça por Cabeça pode ser interpretado como uma abordagem meticulosa e detalhada para a criação coreográfica. Cada movimento, gesto e acento foram criados e executados, de modo que a peça, como um todo, se desenrole de maneira coerente. Isso garante que cada elemento contribua para a produção desta peça coreográfica.

Capítulo IV- Análise Coreográfica de Cabeça por Cabeça

4.1 A Estrutura e as Configurações Coreográficas

A peça coreográfica *Cabeça por Cabeça* foi desenvolvida e explorada através da temática das ações comportamentais relativamente ao sexo masculino. A peça é constituída por dois intérpretes do sexo masculino, que interpretam a comunidade onde os próprios estão inseridos e uma intérprete do sexo feminino que espelha a sociedade no geral.

O *Cabeça por Cabeça* é uma peça contemporânea, que foi criada através de improvisações estruturadas e de duas frases de movimento específicas em que uma envolvia movimentos *staccatos* e focados nas dinâmicas e isolamentos do corpo e outra com movimentos fluidos em que o foco esteve nos diferentes níveis e no trabalho de chão.

Esta peça está dividida em duas seções. A primeira está centrada na parte menos humanizada do sexo masculino e no papel observacional em que os intérpretes do sexo masculino observam os comportamentos, escolhas e decisões da intérprete feminina. A segunda seção que reflete sobre o “Depois”, ou seja, a parte humanizada com as relações criadas durante a peça, sendo ações mais consciencializadas e que todos passam a ser observadores uns dos outros.

Dado que a criação coreográfica envolve três intérpretes - dois do sexo masculino e um do sexo feminino - uma das questões iniciais era definir o papel da intérprete do sexo feminino na peça. Após alguma pesquisa e tendo em consideração os meus objetivos, cheguei à conclusão de que ela representaria a sociedade. Ela representou os pensamentos que estão associados à opinião formulada sobre os homens, tanto do ponto de vista das mulheres, como dos próprios homens.

Cabeça por Cabeça apresenta uma variedade de configurações que incluem solos, duetos e trios, que servem para estabelecer conexões entre os intérpretes. Estes padrões visuais realçam tanto as habilidades expressivas individuais, como habilidades técnicas da peça coreográfica, mantendo a coesão artística estabelecida durante o processo criativo. Criar estas configurações no processo criativo, foi essencial para promover tanto as relações individuais, quanto às interações em grupo de forma objetiva. “Pela forma como se dispõem espacialmente e interagem, confortando-se ou distanciando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupar ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e valores e ideias implícitos a essa organização.” (Fazenda, 2016, p.17). Abaixo são apresentadas as configurações coreográficas e respetiva função no contexto da peça.

Tabela 2:

Os tipos de configurações coreográficas e as respetivas descrições.

CONFIGURAÇÕES	DESCRIÇÃO
Solos	<ul style="list-style-type: none"> - Apenas um intérprete executa a coreografia sozinho; - Destaca a técnica, a expressão artística e as habilidades do intérprete; - Estabelece uma relação direta com o público.
Duetos	<ul style="list-style-type: none"> - Dois intérpretes partilham juntos a coreografia no palco; - Podem estabelecer relações emocionais ou histórias partilhadas; - Existência de uma conexão entre os intérpretes.
Grupos	<ul style="list-style-type: none"> - Três ou mais intérpretes partilham a coreografia no palco; - Existência de maior uso nas composições podendo ser feito pequenos ou grandes grupos; - Criação de padrões visuais.

A estrutura e as configurações coreográficas da peça foram cuidadosamente planeadas e elaboradas para transmitir o universo temático e explorar os comportamentos masculinos. A estrutura geral da peça inclui uma série de solos, duetos e partes em grupo, proporcionando uma variedade de contextos e interações para explorar os temas em questão.

As configurações coreográficas, por sua vez, foram projetadas para refletir a dinâmica entre os intérpretes e os conceitos abordados na obra. Isso poderia incluir a disposição espacial dos intérpretes no espaço, os movimentos e gestos usados para expressar os comportamentos masculinos e as interações entre os intérpretes.

Portanto, o quadro seguinte sistematiza a estrutura coreográfica a partir das configurações que se estabeleceram e as ideias conceptuais associadas:

Tabela 3:

A estrutura da peça coreográfica Cabeça por Cabeça e as respetivas descrições e objetivos.

	ESTRUTURA	DESCRIÇÃO	OBJETIVO
1ª PARTE “ANTES”	Cabeças	- Primeira parte da peça (menos humanizada, descoberta e ações menos consciencializadas); - Plataformas e os intérpretes.	- Foco nas cabeças dos intérpretes e das plataformas.
	Dueto	- Beatriz e Rafael; - Mário como observador; - Plataformas (mudança de cenário).	- Representação do poder e da dinâmica das relações interpessoais.
	Solo	- Beatriz; - Mário e Rafael como observadores; - Plataformas (mudança de cenário).	- Foco no solo da Beatriz (manifestação das perspetivas individuais); -Relação entre os intérpretes Mário e Rafael.
	Trio	- Frase coreográfica do Junis desconstruída e modificada.	- Articulação do espaço cénico e na representação simbólica do território; - Energia e Conexão entre os intérpretes.
	Dueto	- Beatriz e Rafael; - Mário como observador.	- Representação do poder e da dinâmica

			das relações interpessoais.
1ª PARTE “ANTES”	Solo/dueto	- Mário como observador; - Beatriz e Rafael em dueto.	- Foco no solo do Mário (manifestação das perspetivas individuais); - Relação entre os intérpretes Beatriz e Rafael.
	Trio	- Mário começa como observador, mas aproxima-se e junta-se ao dueto.	- Energia e Conexão entre os intérpretes; - Articulação do espaço cénico e na representação simbólica do território.
	Solo	- Rafael + Plataformas (mudança de cenário); - Beatriz e Mário dueto (onde se juntam ao Rafael).	- Foco no solo do Rafael (manifestação das perspetivas individuais);
2ª PARTE “DEPOIS”	Trio	- Segunda parte da peça (mais humanizado e ações mais consciencializadas).	- Articulação do espaço cénico e na representação simbólica do território; - Energia e Conexão entre os intérpretes.
	Dueto	- Mário e Beatriz - Rafael como observador + Plataformas (mudança de cenário).	- Representação do poder e da dinâmica das relações interpessoais.

2ª PARTE “DEPOIS”	Dueto	<ul style="list-style-type: none"> - Mário e Rafael; - Beatriz como observadora + Plataformas (mudança de cenário). 	<ul style="list-style-type: none"> - Representação do poder e da dinâmica das relações interpessoais.
	Trio	<ul style="list-style-type: none"> - Frase coreográfica da criadora desconstruída e modificada; - Plataformas (mudança de cenário). 	<ul style="list-style-type: none"> - Articulação do espaço cénico e na representação simbólica do território; - Energia e Conexão entre os intérpretes.
	Dueto	<ul style="list-style-type: none"> - Rafael e Lourenço; - Rafael e Mário; - Beatriz + Plataformas (mudança de cenário). 	<ul style="list-style-type: none"> - Representação do poder e da dinâmica das relações interpessoais.
	Trio	<ul style="list-style-type: none"> - As duas frases coreográficas modificadas e com mais contato; - Plataformas (mudança de cenário). 	<ul style="list-style-type: none"> - Articulação do espaço cénico e na representação simbólica do território; - Energia e Conexão entre os intérpretes.

Após a lesão da intérprete Carolina Sendim, houve uma reestruturação significativa focada na promoção da equidade de oportunidades para todos os intérpretes. O objetivo era garantir que todos participassem nos solos, duetos e trios, mantendo a integridade das explorações e construções coreográficas que foram planeadas previamente.

Tal realização se fundamentou na intenção de evitar que a estrutura artística em si manifestasse qualquer ênfase discriminatória em relação a um género específico.

Na conceção estrutural desta peça coreográfica, que se viu limitada a um elenco composto por apenas três intérpretes em palco, desenvolveram-se distintos formatos de interação coreográfica. Estes formatos abarcaram solos individuais, duetos envolvendo todas as combinações de intérpretes e sequências coreográficas realizadas pelo trio. Cada um

destes elementos cênicos desempenhou uma função específica na narrativa coreográfica, contribuindo para a representação das ideias e opiniões dos intérpretes sobre as ações comportamentais do sexo masculino.

Para a autora Maria José Fazenda (2016), na dança, os criadores e intérpretes estabelecem padrões de interação que refletem a sua auto-percepção em relação aos outros. Através da sua organização no espaço e das maneiras como se relacionam, seja aproximando-se, afastando-se, tocando-se ou mantendo distância. Eles (intérpretes) recriam ou questionam as dinâmicas interpessoais e intergrupais que existem no mundo exterior. Estas interações coreográficas não apenas complementam a dança em si, mas também comunicam valores e ideias subjacentes a essas dinâmicas e estruturas sociais.

Este trabalho é uma estrutura de grande dimensão que engloba estruturas menores, como os solos, duetos e trios, ou seja, uma macroestrutura que está dividida em dois momentos, o “Antes” e o “Depois”.

Então para esta peça, os solos coreográficos assumiram o papel de veículos expressivos para a manifestação das perspetivas individuais dos intérpretes em relação ao tema em foco. Nesta abordagem, cada intérprete teve a oportunidade de desenvolver e apresentar as suas ideias de maneira autónoma, proporcionando um espaço para a expressão singular das suas interpretações e reflexões.

Os duetos, por sua vez, foram como uma representação do poder e da dinâmica das relações interpessoais. Ao escolher o formato de diálogo para esses momentos coreográficos, os intérpretes puderam explorar as nuances das interações entre si, evidenciando as complexidades das relações interpessoais masculinas.

Por fim, os trios desempenharam um papel crucial na articulação do espaço cênico e na representação simbólica do território. Nesse contexto, os momentos coreográficos em trio serviram como uma metáfora para a busca de um ponto comum e a delimitação de espaço compartilhado entre os intérpretes. Eles não apenas guiaram os movimentos no espaço, como também simbolizaram a necessidade de encontrar um território comum entre as diferentes perspetivas e experiências dos intérpretes, acrescentando um grande significado ao trabalho coreográfico.

4.2 Outros Elementos do Espetáculo

4.2.1 O Ambiente Sonoro

A música utilizada nesta peça, foi criada a partir da estrutura coreográfica. Para esta peça o som foi desenvolvido para “dar as deusas” para a parte estrutural da coreografia. Contudo a sua intenção foi para que existissem um ambiente sonoro mais do que musical, visto que os próprios intérpretes já tinham o seu próprio ritmo, provindo do processo criativo onde foram usadas várias músicas experimentais.

Começamos o esboço musical com sessões de improvisação, tendo o objetivo de deixar tanto os intérpretes como o músico num ambiente de introspeção. O músico nessas sessões tinha um teclado MIDI, para experimentar vários sons, que eram gravados em vários cuts e vários fragmentos de música, até conseguirmos encontrar um início que desse uma intenção à parte do movimento. Ao nível da estrutura musical, esta foi dividida em quatro partes. A parte do início, a parte do solo da Beatriz e do Mário, do dueto do Rafael e Beatriz e do trio, e relativamente às últimas duas partes, como não queria criar um clímax durante a peça, decidimos pegar nas duas estruturas já feitas e alterar a ordem dos sons, mas mantendo a intenção.

Ao longo do processo criativo, as estruturas coreográficas foram progressivamente desenvolvidas em consonância com uma seleção musical que desempenhou o papel de fornecer uma atmosfera durante os ensaios, em vez de ser diretamente aplicada para a elaboração do material coreográfico com base na musicalidade. Surgiu, durante este processo, uma necessidade de estabelecer uma relação sonora entre as estruturas coreográficas e as três plataformas de madeira utilizadas na peça coreográfica. A decisão de incorporar música original no trabalho coreográfico surgiu aproximadamente a meio do processo criativo e envolveu colaboração com um músico. Foi gerada a clara intenção de que a coreografia não deveria servir como um acompanhamento para a música, mas, em vez disso, a música deveria ser um acompanhamento da coreografia. O objetivo subjacente era que a música também desempenhasse um papel de música ambiente, permitindo que os intérpretes, a partir dessa estrutura musical, encontrassem pontos de referência na coreografia ou fossem estimulados a atingir níveis específicos de energia nas partes coreografadas em grupo.

4.2.2 Os Figurinos

Relativamente aos figurinos, estes foram criados com várias peças sobrepostas e com a paleta de cores azul, roxo e laranja. Estas representam camadas e as cores representam um elemento comum a todos eles. A seleção da presente paleta decorreu de um processo deliberativo, que se desencadeou após um debate, no qual os intérpretes compartilharam suas percepções acerca dos figurinos em relação à conceção preexistente da peça coreográfica.

A conceção subsequente consistiu na utilização de figurinos compostos por cores pertencentes à mencionada paleta, os quais foram dispostos de forma sobreposta, permitindo que parte da pele permanecesse visível. Esta abordagem teve por objetivo simbolizar a individualidade de cada intérprete, enquanto as roupas se harmonizavam com os duetos, visto que estes representavam uma comunicação e um direcionamento dos movimentos.

Portanto, identificou-se que as indumentárias que proporcionavam complementaridade entre os intérpretes eram aquelas associadas à peça de vestuário na tonalidade laranja, que estava presente em todos os interpretados. Posteriormente, tornou-se imperativo determinar as áreas de interação entre a intérprete do sexo feminino e os intérpretes do sexo masculino. Essa necessidade surgiu a partir da observação de que a intérprete feminina se encontrava em desvantagem em relação aos demais intérpretes, em virtude de ser a única representante do género feminino no grupo.

Assim, a intérprete em questão foi com um figurino caracterizado por uma manga na tonalidade azul, que servia como elemento de ligação com os figurinos usados pelos intérpretes do sexo masculino. Uma vez que esta intérprete participava em diversos duetos com cada um dos intérpretes ao longo da peça coreográfica, deliberou-se que deveriam existir múltiplos elementos associativos entre os três intérpretes, sendo que em cada dueto, a harmonização de cores deveria ser estabelecida. Como resultado, todos os intérpretes foram predominantemente vestidos com peças em tons de azul e roxo, que passaram a assumir um papel de destaque no conjunto das indumentárias utilizadas.

4.2.3 A Cenografia

O cenário, no âmbito da conceção artística, foi previamente delineado desde o início do processo criativo, com o propósito de incorporar um elemento que sofresse modificações ao longo da peça coreográfica. No entanto, durante a fase do desenvolvimento do processo criativo, surgiu a necessidade de explorar de forma mais aprofundada o significado e a

representação desse elemento cénico na peça coreográfica, dissociando-o das alterações espaciais e cenográficas que ocorriam simultaneamente.

Neste contexto, a minha reflexão conduziu-me à conclusão inicial de que o objeto em questão deveria ter a capacidade de emitir sons, embora essa característica não fosse central à conceção. Além disso, era fundamental que o objeto fosse facilmente transportável, robusto e suficiente para suportar diferentes interações corporais e, ao mesmo tempo, permitisse a ocultação de seções específicas da peça coreográfica diante a audiência. Este último aspeto visava a assegurar que determinados momentos-chave da peça coreográfica pudessem ser enfatizados, sem que elementos visuais alheios distraíssem a atenção do público em relação a esses momentos.

Assim, prossegui com a confeção do protótipo das mencionadas plataformas, as quais foram desenvolvidas integralmente por minha autoria, e, posteriormente, contaram com a colaboração dos intérpretes para sua conclusão final. Estas plataformas foram concebidas com base em estruturas de paletes de madeira, sobre as quais foram aplicados tampos confeccionados em contraplacado. Uma vez concluídas as estruturas, surgiu a necessidade de aplicar um revestimento na cor da madeira, a fim de evitar que se destacassem em relação aos figurinos utilizados pelos intérpretes. Adicionalmente, foram forradas para minimizar o ruído produzido ao serem arrastadas e, conseqüentemente, preservar a integridade do revestimento de linóleo presente no palco.

Com as plataformas finalizadas e prestes a serem incorporadas às partes coreográficas preexistentes, tanto os intérpretes quanto eu nos vimos compelidos a definir qual seria o propósito intrínseco desses elementos cénicos. Foi nesse contexto que surgiu a terminologia "território," a qual já havia sido previamente explorada e desenvolvida na peça, com o intuito de estabelecer e delinear os territórios individuais de cada intérprete, bem como o território compartilhado entre todos os intérpretes na coreografia.

4.2.4 O Ambiente Luminotécnico

Em relação às luzes do *Cabeça por Cabeça*, estas foram pensadas para que houvesse um jogo de luzes em relação às plataformas. As luzes serviram para dar destaque ou para ocultar o que se passava atrás de cada plataforma, até mesmo para a deslocação dos intérpretes que estavam a mudar as plataformas de sítio e para dar ênfase aos duetos e solos que aconteciam durante a peça coreográfica.

O objetivo central desta abordagem luminotécnica foi direcionar a atenção do público para a expressão coreográfica em detrimento das próprias luzes, proporcionando uma experiência artística coesa e envolvente.

Para alcançar esse propósito, a disposição das luzes foi meticulosamente planeada em consonância com o desenvolvimento dos cenários durante a execução da peça. A intenção foi evitar qualquer destaque que pudesse distrair o espectador do que estava ocorrendo em termos coreográficos. Nesse contexto, a estruturação da iluminação desempenhou um papel crucial na condução da percepção do público, enfatizando o movimento e a expressão artística.

Para os momentos em que se desejava apresentar o cenário na sua totalidade, optou-se pela utilização da cor âmbar, com uma tonalidade avermelhada. Essa escolha visou para a criação de uma atmosfera calorosa e energética, proporcionando um ambiente que realçasse a interação entre os intérpretes e o espaço cénico. Desta forma, a iluminação âmbar contribuiu para a imersão do público na narrativa coreográfica, enfatizando a conexão entre os elementos visuais e a performance.

Por outro lado, nas partes em que o objetivo era evidenciar os momentos coreográficos decorrendo nas plataformas, foram utilizados pontuais de luz branca. Essa abordagem criou um ambiente mais frio e direcionou a atenção do público para as ações executadas pelos intérpretes. A luz branca, com a sua qualidade mais clara e neutra, destacou de forma precisa nos detalhes da coreografia, enfatizando a destreza e a expressão dos intérpretes.

Em resumo, a estruturação da iluminação na peça coreográfica foi cuidadosamente planeada para promover uma experiência artística envolvente e coesa. A escolha de cores, a sua distribuição e intensidade foram determinadas com base na intenção de direcionar a atenção do público para os elementos coreográficos e a narrativa da peça coreográfica, mantendo uma relação harmoniosa com a construção dos cenários ao longo do espetáculo.

4.2.5 A Caracterização

Para a peça *Cabeça por Cabeça*, a maquilhagem foi fundamental para criar uma expressão neutra em toda a peça, passando para o público a ideia de simplicidade no que a sociedade chama de diferente. Foram realizadas várias pesquisas sobre o que podia transmitir simplicidade e incompreensão, assim chegou-se a um esboço, em que se baseia, numa pele clara, pestanas e sobrancelhas brancas, com um pop de cor laranja no lábio.

Para alcançar a presente conclusão, foram percorridas diversas etapas metodológicas. No âmbito deste processo, identificou-se a necessidade de conceber uma maquilhagem que incorporasse um propósito intrínseco, de forma a alinhar-se com os princípios estéticos e narrativos subjacentes à performance coreográfica em questão. Essa consideração revelou-se essencial, visto que a fase inicial da peça coreográfica se caracterizava por um foco direcionado primordialmente para as expressões faciais dos intérpretes, desempenhando um

papel fundamental na ênfase do pensamento e da narrativa coreográfica que penetram a obra.

A elaboração da maquiagem ocorreu somente após a seleção dos figurinos ter sido concretizada, devido à exigência de garantir que o rosto dos intérpretes não assumisse uma posição de destaque em detrimento dos figurinos, mas sim que estabelecesse uma harmoniosa complementaridade entre ambos os elementos. Após a conclusão desta fase, emergiu a necessidade essencial de reconhecer que a maquiagem não deveria estar limitada exclusivamente ao rosto, mas sim que era pertinente criar uma conexão visual coesa que se estendesse desde o cabelo até ao rosto, a fim de consolidar uma abordagem estética integral e homogênea.

Após uma cuidadosa deliberação conjunta entre mim e a maquiadora, foi determinado que a abordagem estética a ser adotada compreenderia na criação de um conjunto facial unificado, abrangendo desde a região capilar até o rosto. Neste contexto, surgiu a necessidade de enfatizar as sobrancelhas e cílios com uma coloração branca, a fim de conferir uma expressão visual de neutralidade no olhar dos intérpretes. Além disso, foi deliberado que os lábios seriam submetidos a uma coloração específica, nomeadamente na tonalidade laranja, com o intuito de realçar os contornos faciais individuais de cada intérprete, contribuindo assim para a complexidade estética da representação coreográfica.

Após a definição das especificações relativas à maquiagem, surgiu a necessidade de abordar a questão de como seriam os cabelos, tendo em consideração que a coloração seria aplicada não apenas ao rosto, mas também à região capilar. Neste contexto, a análise cuidadosa indicou que havia uma considerável discrepância no comprimento do cabelo entre a intérprete feminina e os dois intérpretes masculinos, o que demandava uma abordagem diferenciada. Consequentemente, chegou-se à conclusão de que o cabelo da intérprete feminina teria de ser apanhado, enquanto nos intérpretes masculinos, com cabelos de comprimento menor, não seria necessária uma intervenção significativa nesse aspeto. Essa decisão buscou garantir uma uniformidade estilística coerente com as características individuais dos intérpretes, a fim de fortalecer a integridade estética do conjunto da estrutura coreográfica.

Em cada fase do processo de caracterização, a maquiadora conduziu uma série de testes minuciosos, tanto em mim quanto em si mesma, com o objetivo de determinar quais materiais seriam mais apropriados. Isso incluiu a seleção de produtos que variaram desde a base até à composição da cor de pele para obter o melhor resultado possível. Este cuidado meticuloso foi essencial devido às circunstâncias em que os intérpretes estariam constantemente em palco e envolvidos em movimentos intensos, nos quais a maquiagem

não deveria desvanecer em nenhum momento, pois isso não estava alinhado com o propósito da caracterização.

O objetivo primordial da maquiagem foi manter a integridade do visual ao longo da peça, mesmo com a atividade física envolvida. Portanto, as extensas sessões de teste eram necessárias para garantir que os produtos selecionados fossem duráveis e resistentes o suficiente para suportar as exigências da atuação sem comprometer a autenticidade da caracterização.

Após uma exaustiva pesquisa e um meticuloso desenvolvimento de cada fase visando conferir coesão e significado à obra em relação às questões artísticas abordadas, é importante ressaltar que determinadas etapas se mostraram mais acessíveis do que outras.

Em particular, a concepção da cenografia na produção do *Cabeça por Cabeça* representou um notório desafio, uma vez que requeria a criação de um objeto de cena de uso constante e intrínseco à estrutura espacial da peça, em oposição a uma mera utilização pontual e efêmera. Esta particularidade exigiu uma abordagem artística e logística complexa, na medida em que a cenografia desempenharia um papel central na construção do contexto e na articulação da obra.

A componente musical da peça coreográfica demandou uma série de rascunhos e revisões significativas. A motivação subjacente a essa abordagem residia na intenção de não permitir que a música desempenhasse um papel narrativo, mas sim que servisse como um acompanhamento para as seções coreográficas da peça. Dessa forma, procurou-se criar uma dinâmica em que os intérpretes não se tornassem dependentes da música, mas, ao invés, estabelecessem uma articulação coesa e interativa entre si durante a peça. Isso implicou um processo iterativo de composição e ajustes musicais a fim de atingir o equilíbrio desejado entre a expressão coreográfica e a trilha sonora, assegurando que ambas as dimensões da coreografia complementassem e realçassem mutuamente, contribuindo para a integridade da obra.

Neste sentido, de acordo com as perspectivas dos indivíduos que colaboraram ativamente na concretização da produção do *Cabeça por Cabeça*, a manutenção de uma comunicação constante e efetiva entre todas as partes envolvidas, desempenhou um papel fundamental. Isso revelou-se crucial para garantir que no término do processo, a obra coreográfica resultante, apresentasse um caráter homogêneo, no qual, nenhum elemento individual se destacasse em detrimento dos demais. A coerência e a unidade artística foram priorizadas, a fim de que, em consonância com o tema central da obra, todos os elementos contribuíssem igualmente para a representação simbólica e narrativa pretendida.

Conclusão

Ao longo deste processo criativo, explorei e desenvolvi as ações comportamentais e pensamentos do sexo masculino, sob uma perspectiva que abrangeu, tanto o campo das experiências pessoais dos intérpretes, como a análise artística da obra *Cabeça por Cabeça*. Esta discussão abordou uma ampla gama de tópicos e questões relacionadas às complexidades do comportamento e pensamento masculino, tanto na sua manifestação individual, como nas interações interpessoais.

Uma das principais conclusões que emergem deste processo é a importância da subjetividade na compreensão das ações comportamentais e pensamentos masculinos. Cada intérprete trouxe as suas próprias experiências e perspectivas para a obra *Cabeça por Cabeça*, demonstrando como as narrativas pessoais podem ser uma fonte rica de *insights* sobre o tema. Isso ressalta a necessidade de reconhecer a diversidade de experiências dentro do universo masculino e evitar generalizações simplistas.

A peça *Cabeça por Cabeça* é um testemunho da abordagem dos métodos criativos empregados nesta criação coreográfica. Ao longo do processo criativo, foi explorado um conjunto de métodos e processos, incluindo a pesquisa sobre o tema, a improvisação, a experimentação com a cenografia e a banda sonora, e a comunicação constante entre todos os intérpretes, fornecendo uma base sólida para o desenvolvimento artístico da obra. Houve facilidade para rever e aprimorar elementos, como a música e a coreografia, a peça *Cabeça por Cabeça* foi ganhando forma, num processo criativo de exploração e evolução criativa.

Através das improvisações estruturadas e das frases coreográficas transmitidas aos intérpretes, baseadas nas referências bibliográficas que acompanharam todo o processo criativo, conseguimos observar uma evolução e enriquecimento das seções de movimento na peça. Essa abordagem proporcionou uma conexão entre a obra coreográfica e as fontes literárias que a inspiraram, resultando numa produção artística que incorporou elementos conceptuais de forma integrada. Desta forma, a pesquisa e as práticas delineadas ao longo deste estudo, reforçam a importância de explorar a interdisciplinaridade entre diferentes formas de arte.

Além disso, a estrutura coreográfica da obra, com os seus solos, duetos e trios, proporcionou uma plataforma para explorar as diferentes ações e pensamentos masculinos. Os solos permitiram que os intérpretes expressassem as suas ideias e opiniões de maneira individual e autêntica. Os duetos destacaram as dinâmicas de poder e diálogo nas relações interpessoais dos intérpretes, enquanto os trios simbolizaram a procura por um terreno comum e a delimitação do espaço compartilhado.

A análise teórica desempenhou um papel fundamental na contextualização desta obra.

É crucial reconhecer que a investigação das ações comportamentais e do pensamento do sexo masculino, é uma jornada em constante evolução. As discussões e análises realizadas neste projeto, são apenas uma pequena contribuição para um campo de estudo em constante expansão. É fundamental que permaneçamos abertos ao diálogo e à pesquisa contínua sobre esta temática.

Na conclusão deste relatório de projeto, é notável que os objetivos estabelecidos para a peça tenham correspondido ao que era pretendido, principalmente no que diz respeito ao trabalho com o objeto. Ao longo do processo criativo, pude manter a coesão entre os elementos cênicos, garantindo que os figurinos, a música e a narrativa coreográfica se entrelaçassem harmoniosamente, evitando qualquer sobreposição indesejada. A meticulosa atenção dada à relação entre estes componentes, revelou-se fundamental para a realização da visão artística da obra, assegurando que cada elemento complementasse o outro, em vez de competir por destaque. Este êxito na coordenação dos aspetos visuais e sonoros da peça foi importante para ressaltar a importância da integração e harmonia na criação de produções artísticas.

No processo criativo desta peça coreográfica, enfrentamos uma significativa dificuldade quando uma das intérpretes femininas teve de sair do elenco, apenas a duas semanas da apresentação. Essa situação representou um desafio substancial para a concretização do projeto, exigindo adaptações e modificações significativas na estrutura coreográfica original. Foi necessário idealizar e reformular as seções de movimento, uma vez que a quarta intérprete desempenhava um papel fundamental, incluindo solos e duetos com os demais intérpretes, além de assumir responsabilidades nas mudanças das plataformas. As alterações realizadas foram cruciais para que a peça pudesse ser apresentada dentro do prazo estabelecido, mas é importante destacar que a versão final da obra não teria sido a mesma se a intérprete original, tivesse permanecido no elenco. Esta experiência ressalta a natureza imprevisível do processo criativo e a capacidade de adaptar-se a desafios inesperados, demonstrando o caráter dinâmico e resiliente da prática coreográfica.

Durante a reconfiguração das seções de movimento, foi necessário reorganizar as dinâmicas de grupo, redistribuir responsabilidades e ajustar a coreografia para acomodar a nova configuração. A intérprete feminina que permaneceu na peça, teve de assumir tanto seu papel original, quanto o da intérprete ausente, especialmente nas partes que envolviam duetos com os intérpretes masculinos. Estas modificações, embora desafiadoras, proporcionaram uma oportunidade única para explorar a versatilidade e a adaptabilidade dos intérpretes e para repensar a narrativa coreográfica. A capacidade de superar essas adversidades, ressalta não apenas a resiliência dos intérpretes envolvidos, mas também a

flexibilidade e a criatividade inerentes ao processo de criação artística, demonstrando que, por vezes, os obstáculos podem gerar novas possibilidades.

Na conclusão deste relatório de projeto, é fundamental destacar as minhas próprias perceções e perspetivas pessoais em relação à peça coreográfica *Cabeça por Cabeça*, que explorou as ações comportamentais e pensamentos do sexo masculino. Ao longo deste processo, pude observar um notável avanço em termos de conscientização e abertura para discussões em torno das questões de género no âmbito da dança contemporânea. A representação de masculinidades diversas e a análise das normas de comportamento associadas ao sexo masculino, proporcionaram uma oportunidade única para refletir sobre os comportamentos masculinos - a importância de questionar estereótipos de género e promover um ambiente de trabalho mais inclusivo e igualitário, não apenas no contexto da peça, mas como uma reflexão mais ampla sobre as práticas profissionais na área da dança. Por meio da arte, da pesquisa e do diálogo, podemos contribuir para uma compreensão mais profunda e inclusiva das identidades masculinas e das dinâmicas de género na nossa sociedade.

A peça *Cabeça por Cabeça* não apenas trouxe à luz questões pertinentes, mas também serviu como um catalisador para uma mudança, em que a arte se torna um espelho da sociedade, um meio de reflexão sobre as complexidades das identidades de género e promover a diversidade. Isso é fundamental para garantir que a dança seja uma forma de expressão acessível e inclusiva para todas as pessoas. A dança contemporânea tem a responsabilidade de se tornar um espaço de diálogo e reflexão, onde a multiplicidade de perspetivas é valorizada.

A exploração dos comportamentos e pensamentos masculinos na criação artística contemporânea desafia estereótipos de género enraizados que podem limitar a expressão masculina. Isso permite que os artistas explorem uma gama ampla de emoções e movimentos, contribuindo para uma visão mais rica e matizada da masculinidade. A arte é uma ferramenta poderosa para questionar normas de género específicas e para promover uma compreensão mais profunda das identidades masculinas e enriquecer o diálogo cultural e social.

A obra *Cabeça por Cabeça* e as reflexões apresentadas neste processo criativo lembram a importância de dar voz às experiências individuais, desafiar estereótipos de género e continuar explorando as complexidades das ações comportamentais do sexo masculino de maneira sensível e informada.

Bibliografia

- Agacinski, S. (1999). *Política dos Sexos*. Oeiras: Celta Editora.
- Autard, J. (2010). *Dance Composition*. Londres: Routledge Taylor & Francis Group.
- Akram Khan Company. (2018). *Cal Performances*. [Brochura]. Berkeley: Akram Khan Company.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance Wesleyan Paperback*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Botton, F. (2020). *Considerações críticas acerca das teorias de Raewyn Connell e Judith Butler para o estudo das masculinidades*. Brasil: Revista Crítica Histórica.
- Bourdieu, P. (2021). Chapter 3 Pierre Bourdieu's 'Theory of Practice'. Suíça: Springer Nature 51 Switzerland.
- Brizendine, L. (2010). *O Cérebro Masculino*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Butler, J. (2008). *Variações sobre sexo e género*. Beauvoir, Wittig e Foucault. In A.M.-F. Ana Isabel Crespo, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz e Teresa Joaquim (Ed.), *Variações sobre sexo e género*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Butterworth, J. & Wildschut, L. (2009). *Contemporary Choreography, A critical reader*.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. (1ª ed). New York: Routledge.
- Curtiss, E. (2016). *Improvisation as a Tool for Choreography and Performance*. Missoula: University of Montana Conference on Undergraduate Research (UMCUR).
- Fazenda, M. J. (2016). ENSAIOS SOBRE PRÁTICA E PEDAGOGIA NAS ARTES PERFORMATIVAS. *ENSAIOS SOBRE PRÁTICA E PEDAGOGIA NAS ARTES PERFORMATIVAS*. 6, 17.

Fernandes. J. (2018). *O Ensino-Aprendizagem das Técnicas de Dança Contemporânea no Ensino Artístico Português, uma proposta de intervenção para a atualidade* (tese de doutoramento). Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana.

Fernandes. J. & Xavier. M. (2019). *Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança*. Politécnico de Lisboa.

Foster. S. (1995). *Choreographing HISTORY*. Estados Unidos: Indiana University Press.

Fratini. R. (2018). *Nocturno de Café Müller. Una lectura*. Espanha: ESTUDIS ESCÈNICS.

Guma. E. & Liu. S. & Raznahan. A. (2022). Sex differences in the human brain: a roadmap for more careful analysis and interpretation of a biological reality. Pub Med (2023) Sex differences in the human brain: a roadmap for more careful analysis and interpretation of a biological reality. Consultado em julho, 20, 2023, em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/35883159/>

Januário.S. (2016). *Masculinidades em (re)construção: Gênero, Corpo e Publicidade*. LABCOM.IFP Comunicação, Filosofia e Humanidades. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*. Londres: Routledge Taylor & Francis Group.

Loupe. L. (2012). *Poética de dança contemporânea* (1ªed). Lisboa: Orfeu Negro.

Malanga. E. & Botelho. I. (2013). *A ANÁLISE LABAN DO MOVIMENTO APLICADA AO BALLET CLÁSSICO*. Arte Revista, 1-20.

Merlini. S. (2020). *Gênero e Transgressão Des/fazendo o masculino e o feminino em Portugal e no Reino Unido*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Neto. Â. M. C. (2022). *DANÇA, EDUCAÇÃO E CRIAÇÃO: LUGARES DE ENCONTRO* (tese de doutoramento) Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana.

Pimenta. V. (2021). *DIDÁTICA DA INVENÇÃO NA IMPROVISACÃO* (tese de doutoramento). Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Praun, A. (2011). *SEXUALIDADE, GÊNERO E SUAS RELAÇÕES DE PODER*. Brasil: Revista Húmus.

Sampaio. J. & Lyra. B. (2021). Saúde do Homem: Testosterona e Masculinidades. Revista psicologia e saúde, 173-186.

Silva, M. X. S. R. (2017). Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica (tese de doutoramento). Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana.

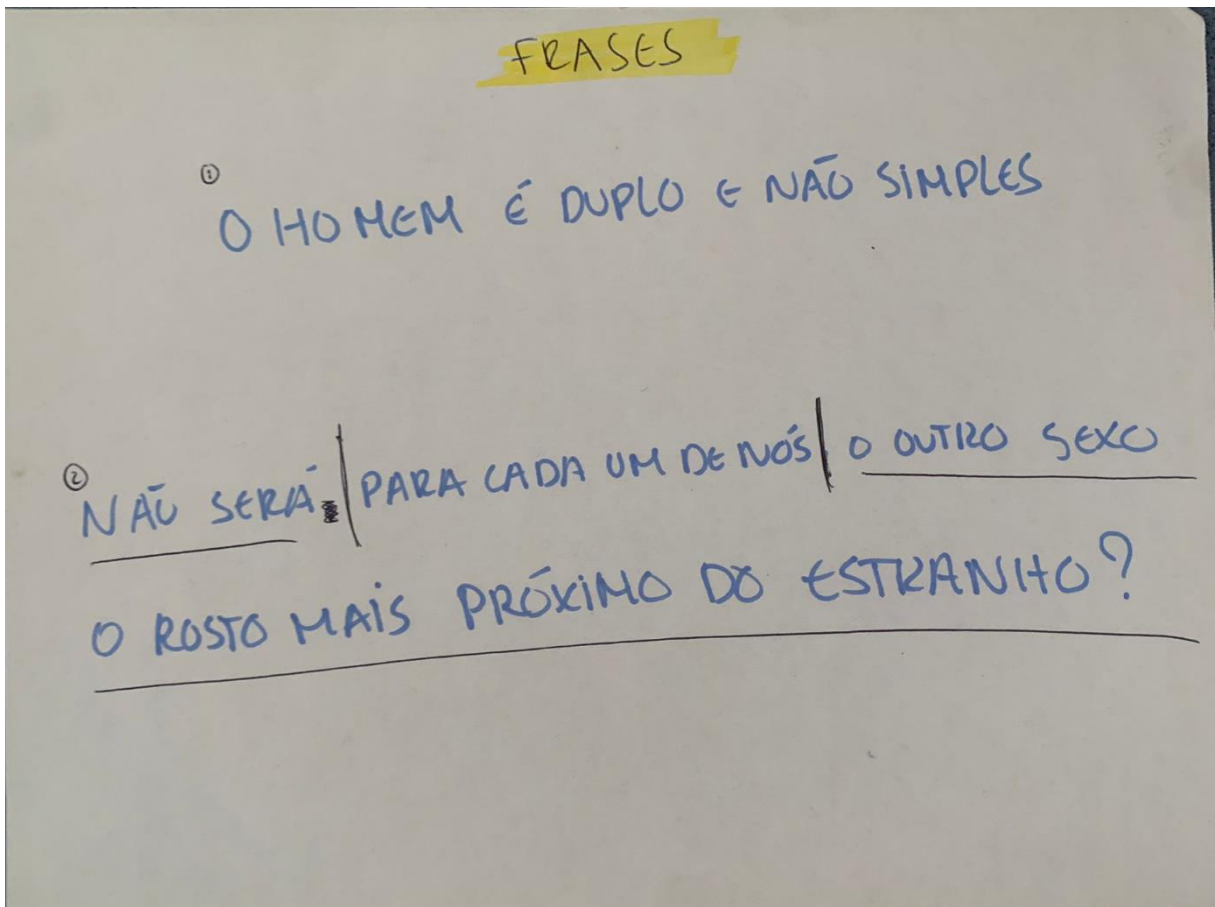
Silva. S. G. (2012). *Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos*. Psicologia: Ciência e Profissão. Consultado em agosto, 23, em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/7ftQZzgJTGcvJmzWDv7gD5d/>

SlideShare (2023). Laban. Consultado em junho 20, 2023, em: <https://pt.slideshare.net/victorfeltrin/laband-simpemus>

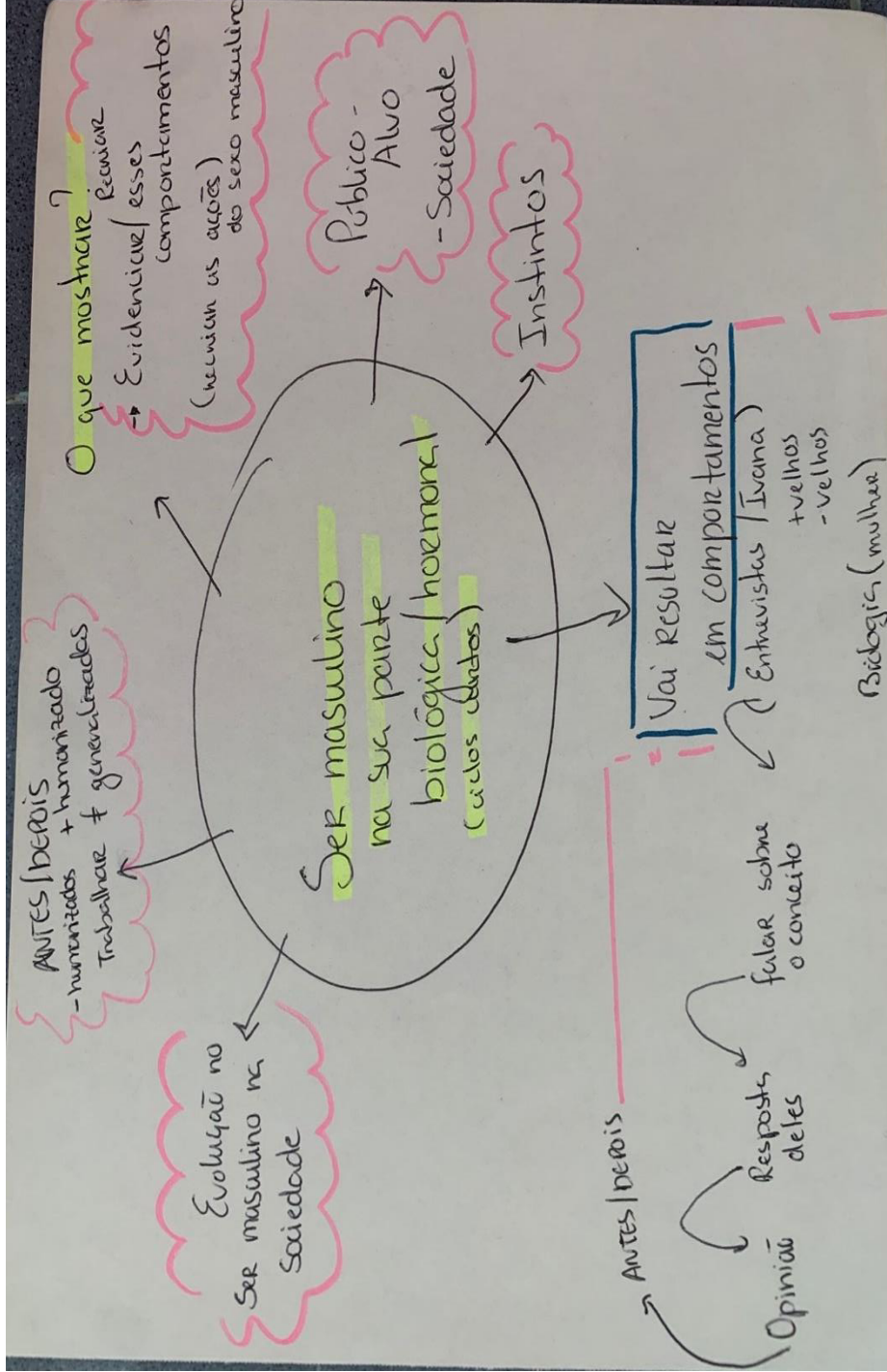
Tomass. I. (2020). *A dança como crítica à representação: Merce Cunningham e a filosofia da diferença*. Brasil: Universidade Federal do Paraná Curitiba.

Apêndices

Apêndice A: Registo do processo criativo Cabeça por Cabeça



Apêndice B: Exemplo de Mind Map

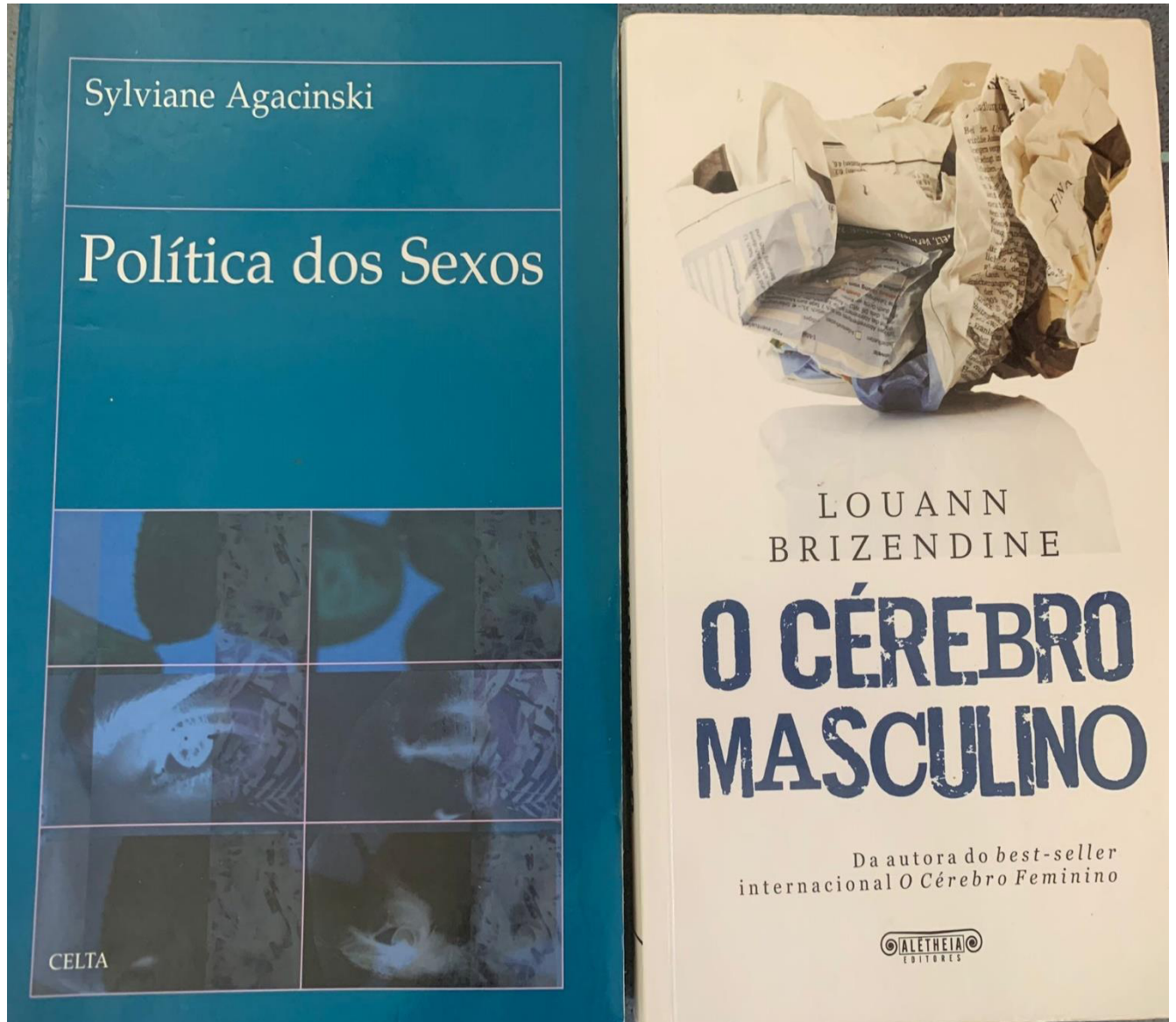


Anexos

Lista e Numeração de Anexos:

- A- Capas dos livros que serviram de motivação para o projeto Cabeça por Cabeça
- B- Suporte de Divulgação da peça
- C- Registo Fotográfico da maquilhagem e das plataformas do projeto Cabeça por Cabeça
- D- Registo Fotográfico da peça
- E- Registo de Vídeo- Cabeça por Cabeça

Anexo A: Capas dos livros que serviram de motivação para o projeto Cabeça por Cabeça



Anexo B: Suporte de Divulgação da peça



**Anexo C: Registo Fotográfico da maquilhagem e das plataformas
do projeto Cabeça por Cabeça**



CABEÇA POR CABEÇA | Processo de Criação Coreográfica



**Anexo D: Registo Fotográfico da peça
Fotografia: Rute Violante**



CABEÇA POR CABEÇA | Processo de Criação Coreográfica





Anexo E: Registo de Vídeo - Cabeça por Cabeça

<https://youtu.be/PbDQdRTr5F0>